

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



РУССКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
КОНЦА XIX-
НАЧАЛА XX ВЕКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА

РУССКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
КОНЦА XIX-
НАЧАЛА XX ВЕКА
(1895-1907)



КНИГА ПЕРВАЯ



ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА
МУЗЫКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1968

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

доктор искусствоведения

А. Д. АЛЕКСЕЕВ

доктор искусствоведения

Ю. С. КАЛАШНИКОВ

член-корреспондент АН СССР

В. С. КРУЖКОВ

член-корреспондент АН СССР

А. А. СИДОРОВ

кандидат искусствоведения

Г. Ю. СТЕРНИН

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Издание исследования по русской художественной культуре конца XIX — начала XX века, охватывающего все основные виды искусства, предпринимается впервые.

Следует подчеркнуть, что предлагаемая читателю книга не является историческим очерком развития русского искусства изучаемой эпохи. Главная задача труда состоит в том, чтобы выявить основные проблемы и закономерности развития русской художественной культуры предреволюционных десятилетий и показать вклад русского искусства той поры в мировое, определить его значимость для последующего формирования советской художественной культуры.

Поэтому основное внимание авторы этого коллективного исследования уделяют анализу прогрессивных направлений в искусстве, приведших уже тогда к зарождению и первым шагам искусства социалистического реализма.

Одновременно исследуются генезис и сущность декаданса, формализма, эстетства и всех явлений распада буржуазно-аристократического искусства, характерного для той поры.

Все это имеет большое методологическое значение и для нашей современности.

Изучая русскую художественную культуру конца XIX и начала XX века, авторский коллектив Института истории искусства принял для себя периодизацию, подсказанную историческим процессом, а именно: 1895—1907 годы и 1908—1917 годы. Разумеется, в конкретных исследованиях отдельных искусств, когда это необходимо, совершаются переходы намеченных исторических граней.

Настоящая книга посвящена первому периоду. После вводного раздела, освещающего общеисторические и общеметодологические проблемы, следуют разделы об отдельных областях искусства: зрелищные искусства (театр, кино, цирк и эстрада), музыка. Вторая книга посвящена изобразительному искусству, архитектуре и декоративно-прикладному искусству. В главах каждого раздела анализируются направления, школы, группировки или творчество отдельных мастеров русской художественной культуры, позволяющие охарактеризовать важнейшие ее закономерности. Главы и разделы книги связаны между собой общим замыслом, общей методологией. Авторы стремились также показать связь искусств, их взаимовлияние.

Задачи исследования потребовали от авторов переоценки многих фактов русского искусства конца XIX — начала XX века и включения новых материалов, ранее не входивших в научный обиход.

В некоторых разделах книги охвачены не все явления искусства, бытовавшие в ту пору. Все это будет рассмотрено в книге о втором периоде жизни русского искусства 1908—1917 годов, когда эти жанры искусства получили более широкое развитие.

РОССИЯ НА РУБЕЖЕ ДВУХ ВЕКОВ

(СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ОБСТАНОВКА)

И. В. БЕСТУЖЕВ



В каждую историческую эпоху перед народом каждой страны стоит какая-то проблема, которая оказывает сильнейшее влияние на общественную и политическую борьбу, на творчество деятелей литературы и искусства. К ней в конечном счете сводится основное содержание всей общественно-политической и культурной жизни страны.

В XVIII веке и вплоть до 60-х годов XIX века для России подобной проблемой было крепостное право, к борьбе с которым, по замечанию В. И. Ленина, сводились в ту пору «все общественные вопросы»¹. Во второй половине XIX века такой проблемой стали наиболее существенные пережитки крепостничества — полуфеодалное помещичье землевладение и самодержавие — пережитки, тормозившие прогресс, душившие все новое, творческое, передовое.

Реформы 60-х годов упразднили крепостное право. Но проведены они были крепостниками в интересах крепостников. Ограбленный до нитки выкупными платежами крестьянин по-прежнему оставался нищ и бесправен. Падение крепостного права вызвало бурное развитие промышленности, а полукрепостнические порядки сковывали потенциальные возможности капиталистического способа производства и в то же время придавали эксплуатации рабочих особенно тяжелый характер. Феодално-крепостнический строй потерпел крушение, а полуфеодалный гнет — и прежде всего гнет самодержавия — оставался в силе.

Несмотря на свирепый террор царских властей, революционное движение против самодержавия и помещичьего землевладения продолжало разворачиваться. Назревавшая в конце 50-х — начале 60-х годов революция была подавлена в зародыше репрессиями и реформами. Но прошло еще 20 лет непрерывно нараставшей борьбы народа за землю и волю — и призрак революции вновь во весь рост встал перед самодержавием. К концу XIX века ожиданием надвигавшейся грозы жила вся страна.

— Буря! Скоро грянет буря!

Эти вещи горьковские строки, написанные в 1901 году, выражали общие мысли и чувства. Одни ждали бури с тревогой и страхом, другие — с надеждой и решимостью. Но в том, что взрыв неизбежен, не сомневался почти ни один мыслящий человек.

1

Классовый состав населения России, определенный В. И. Лениным по данным переписи 1897 года², был следующим:

Крупная буржуазия, помещики	около 3,0
высшие чины и прочие	млн. чел.
Зажиточные мелкие хозяева	около 23,1
	млн. чел.
Беднейшие мелкие хозяева	около 35,8
	млн. чел.
Пролетарии и полупролетарии	около 63,7
	млн. чел.

Всего около 125,6 млн. чел.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 520.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 505.

Это значило, что из каждых ста человек населения страны восемьдесят бедствовали в нужде и лишениях. А на другом социальном полюсе двое из ста утопали в роскоши за счет жесточайшей эксплуатации и прямого ограбления обездоленных масс.

Положение беднейших масс крестьянства ухудшалось с каждым десятилетием. Население росло, а общая площадь значительно урезанных после реформы крестьянских наделов оставалась прежней. Налоги и поборы возрастали, а уровень агротехники и, стало быть, производительность крестьянских хозяйств почти не менялись.

Безудержная эксплуатация крестьян сопровождалась прямым ограблением их и непосредственно самими помещиками и помещичьим государством.

«„Пресловутое“ освобождение, — писал В. И. Ленин, — было бессовестнейшим грабежом крестьян, было рядом насилий и сплошным надругательством над ними. По случаю „освобождения“ от крестьянской земли отрезали в черноземных губерниях *свыше* $\frac{1}{5}$ части. В некоторых губерниях отрезали, отняли у крестьян до $\frac{1}{3}$ и даже до $\frac{2}{5}$ крестьянской земли. По случаю „освобождения“ крестьянские земли отмежевывали от помещичьих так, что крестьяне переселялись на „песочек“, а помещичьи земли клинком вгонялись в крестьянские, чтобы легче было благородным дворянам кабалить крестьян и сдавать им землю за ростовщические цены. По случаю „освобождения“ крестьян заставили „выкупать“ их собственные земли, причем содрали *вдвое* и *втрое* выше действительной цены на землю»¹.

Помимо этого, из крестьян выжимал последнюю копейку все ту же закручивавшийся налоговый пресс. К концу XIX века из расчета на десятину земли крестьяне должны были выплачивать налогов в 6 раз больше, чем помещики².

Недоимки росли буквально с каждым годом. А ведь недоимка означала не просто признание неплатежеспособности крестьянина. Часто она влекла за собой увод коровы, конфискацию всего нехитрого крестьянского имущества. Полное разорение хозяйства и уход на заработки в город или с сумой по миру были обычным явлением.

За 30 пореформенных лет (с 60-х по 90-е годы) русские хлеботорговцы увеличили вывоз хлеба из России в 5,5 раза. Хлебный экспорт рос не только в урожайные годы, но и во время недородов и даже во время страшных голодов 1891 и 1901 годов, охвативших большую часть европейских губерний России. Крестьяне-бедняки продавали хлеб по предельно низким ценам, буквально вырывая последний кусок у собственных детей. Неурожайные годы лишь усиливали обычное, хроническое недоедание и истощение миллионов людей.

По высоте смертности населения Россия занимала в то время первое место в Европе. И особенно высокой была смертность сельского населения.

Чтобы хоть как-нибудь прокормить семью и внести подати, крестьянин, под страхом голодной смерти, должен был либо идти батрачить к кулаку, либо арендовать землю и просить разного рода ссуды у помещика, оказываясь, по существу, в полукрепостной зависимости от него.

Наемный труд в сельском хозяйстве из года в год получал все большее распространение. Новые и новые тысячи крестьян пополняли армию батраков. В 90-х годах общее количество последних достигло 3,5 миллиона, т. е. почти пятой части всех мужчин рабочего возраста. Батраков нанимали не только кулаки, но все чаще также и помещики, переводившие свое хозяйство на капиталистические рельсы. Развитие капитализма в сельском хозяйстве усиливало процесс разложения крестьян, выделяя на одном полюсе горстку кулаков, а на другом — массу полупролетариев-батраков.

Следует добавить, что реформа 1861 года оставила неприкосновенной крестьянскую общину. Выход из нее без согласия остальных ее членов и волостного правления был строжайше запрещен. А согласие можно было получить только ценой отказа от своего надела, и то далеко не во всех случаях. Даже временный уход обусловливался уплатой всех повинностей по наделу, так как в этом отношении община была связана круговой порукой. Словом, помимо всего прочего, крестьянина заставляли мириться со своей участью путем самого неприкрытого полуфеодального принуждения.

Производительность труда в крепостнических латифундиях, которые оставались господствующим типом помещичьего землевладения в России, была ничтожной, и они не выдерживали конкуренции с капиталистическими экономиями. Поэтому происходило постепенное пре-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 173.

² См.: «Очерки истории СССР. 1861—1904 гг.», М., 1960, стр. 77.

образование первых в последние — так, как это имело место несколько раньше в Пруссии. И именно на такой «пруссский» путь развития капитализма в сельском хозяйстве рассчитывали наиболее дальновидные помещики, именно такой путь отстаивала всей силой государственной власти диктатура помещиков-крепостников — царское самодержавие.

Но в «пруссском» пути были заинтересованы только тридцать тысяч помещиков. Для десяти с половиной миллионов бедняцких хозяйств это был путь обезземеления, разорения и превращения в батраков. Для миллиона середняцких хозяйств это была ясно видимая перспектива в девяти случаях из десяти опуститься до уровня бедняка. Для полутора миллионов кулацких хозяйств помещичьи латифундии являлись неодолимой преградой на пути к развертыванию капиталистического хозяйства, к дальнейшему обогащению.

Вот почему вся без исключения масса крестьянства решительно ополчилась против помещичьего землевладения. Объективно это была борьба за уничтожение крепостнических пережитков, за ликвидацию латифундий, за создание фермерских хозяйств на «свободной земле» — подобно тому, как это произошло ранее в Соединенных Штатах Америки.

Борьба «прусского» и «американского» пути в сельском хозяйстве России оборачивалась на практике настоящей войной крестьян против помещиков. Эта война велась непрерывно. Не проходило года, чтобы в том или другом уголке России не вспыхнул крестьянский бунт, не была разгромлена помещичья усадьба, не произошло столкновение с войсками. За десятилетие 1890—1900 годов каждый год отмечалось от 28 до 113 крестьянских выступлений. В 1900 году их было 48, в 1901 — 50, в 1902 — 340¹.

Не все эти выступления были направлены против помещичьего землевладения. Наряду с антифеодальной войной всего крестьянства в деревне шла и другая — антибуржуазная по сути своей — война бедняков против кулаков, но она в то время еще только начинала развертываться, далеко уступая по своим масштабам первой.

Для борьбы с крестьянами царизм держал специальные вооруженные силы. Вся полуторамиллионная русская армия была дислоцирована таким образом, чтобы в любой момент и в любом

месте на подавление крестьянского бунта могло быть брошено любое необходимое число карателей — от роты и до нескольких полков с кавалерией и артиллерией включительно.

И если, несмотря на все это, крестьянские выступления продолжались, то нетрудно представить себе, до какой степени ожесточения дошла классовая борьба и насколько явственно вырисовывался призрак грядущей крестьянской революции.

2

Не менее ожесточенная классовая борьба развертывалась и в городе. После 1861 года, указывал В. И. Ленин, «развитие капитализма в России пошло с такой быстротой, что в несколько десятилетий совершалось превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века»².

В середине 60-х годов в европейской части России насчитывалось примерно 2,5—3 тысячи промышленных предприятий (с числом рабочих не менее 16). В 1879 году их было около 4,5 тысячи, в 1890 — около 6 тысяч, в середине 90-х годов — около 6,4 тысячи, а в 1903 году — около 9 тысяч³. При этом раньше речь шла о мануфактурах — предприятиях с ручным трудом, а к концу XIX века все большее распространение получала машинная индустрия — крупные фабрики и заводы современного типа.

Быстрыми темпами росли железнодорожная сеть, объем внутренней и внешней торговли, численность городского населения. Все более многочисленной и экономически могущественной становилась крупная буржуазия — теперь уже не только торговая, но и промышленная.

Особенно бурно шло развитие промышленности и торговли в период промышленного подъема 90-х годов, когда общий объем промышленного производства более чем удвоился⁴. «В настоящее время, — писал В. И. Ленин в конце 1897 года, — мы переживаем, видимо, тот период капиталистического цикла, когда промышленность „процветает“, торговля идет бойко, фабрики работают всюю и, как грибы после дождя, появляются бесчисленные новые заводы, новые предприятия, акционерные общества, же-

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 174.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 463—469.

⁴ См.: «Очерки истории СССР», стр. 109.

¹ См.: «Крестьянское движение в России в 1890—1900 гг.». Сборник документов. М., 1959, стр. 601—618.

лезнодорожные сооружения и т. д. и т. д.). Однако, продолжал он, «не надо быть пророком, чтобы предсказать неизбежность краха (более или менее крутого), который должен последовать за этим „процветанием“ промышленности»¹.

И действительно, не прошло и двух лет, как разразился кризис 1900—1903 годов, сопровождавшийся резким сокращением промышленного производства, закрытием сотен предприятий, тысячами банкротств. Больше всего кризис ударил по мелким предпринимателям. Он усилил концентрацию промышленности. Одно за другим стали появляться крупнейшие монополистические объединения, которые устанавливали контроль над главными отраслями промышленного производства. Возросла роль банков. Россия вступила в новую историческую полосу — эпоху империализма.

Русская буржуазия в массе своей сохраняла прежний купеческий облик. Она была тысячею крепчайших нитей связана с полуфеодальным государством. Правительственные подряды (особенно военные и железнодорожные)², правительственные ссуды, правительственная защита от иностранной конкуренции протекционистской таможенной политикой, правительственное «стимулирование» вывоза промышленных изделий различными премиями и гарантиями — все это обуславливало сильнейшую зависимость русской буржуазии от царизма.

Царизм заботился прежде всего об интересах помещичьего класса. Между тем, развитие капитализма, как уже говорилось, все шире вовлекало в капиталистическое производство и помещиков. Помещик все чаще выступал одновременно в роли фабриканта, коммерсанта, члена правления банка и т. д. Усиливавшееся переплетение интересов помещиков и буржуазии заставляло самодержавие еще заботливее опекать последнюю.

С учетом интересов помещиков и буржуазии строилась вся экономическая политика правительства, велась колонизация окраин, развертывалась борьба с Англией и Японией, с Германией и Австро-Венгрией за «сферы влияния» на Востоке, за рынки сбыта в Персии и Китае.

Экономически русская империалистическая буржуазия становилась большой силой и ей

очень хотелось получить право голоса в решении важнейших вопросов внутренней и внешней политики, сохранив в то же время выгодную для себя опеку самодержавия.

Еще более сплачивали буржуазию и царизм общие интересы борьбы против разраставшегося рабочего движения.

Российские монополисты за считанные годы сколачивали миллионные состояния. В Россию широким потоком вливался иностранный капитал. На протяжении 1893—1900 годов размеры иностранных вложений в акционерные предприятия всех видов (промышленные, торговые, банки) увеличились более чем в три раза.

Почему столь быстро богатели российские монополисты и почему столь охотно вкладывали свои капиталы в российские предприятия монополисты иностранные? По очень простой причине: заработная плата, по сравнению со странами Западной Европы, была здесь настолько низка, что владельцы предприятий могли выколачивать в среднем по 15—17% чистой прибыли на вложенный капитал — в 2—3 раза больше, чем на Западе³.

Только упорной стачечной борьбой русским рабочим удалось в 90-х годах добиться законодательного ограничения рабочего дня 11,5 часами. Но на деле он продолжался иногда 14—15 часов. Никакой охраны труда практически не существовало, и увечья среди рабочих были обычным явлением⁴. Нищенская заработная плата еще более урезалась целой системой штрафов в пользу хозяина.

В итоге даже у сравнительно высокооплачиваемых категорий рабочих заработной платы не хватало для прокормления семьи. Плата за квартиру зачастую была не по карману рабочим и многие из них вместе с семьями вынуждены были довольствоваться койкой в так называемых рабочих казармах.

Но даже такие условия для миллионов были желанным уделом. Несмотря ни на какие феодальные рогатки, вконец разоренные крестьяне тянулись на заработки в город. Большая часть из них после сезонной работы возвращалась в деревню, но сотни тысяч оставались на фабриках и заводах, на железных дорогах и рудниках. У заводских ворот постоянно толпились безработные, готовые на любые условия труда ради куска хлеба.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 465—466.

² Напомним, что речь шла о пятидесяти с лишним тысячах километров железных дорог, построенных за 1861—1905 гг., и о львиной доле государственного бюджета, выделявшейся на содержание армии и флота.

³ См.: «Доклады и сообщения Института истории АН СССР», вып. 6. М., 1955, стр. 19.

⁴ Там же.

Больше четверти всех фабрично-заводских рабочих составляли женщины и дети, которые работали наравне с мужчинами, а получали на много меньше.

По мере развития капитализма численность пролетариата быстро возрастала, и к концу XIX века он представлял грозную социальную среду — не менее, а в некоторых отношениях гораздо более внушительную, чем крестьянство.

Концентрация промышленности в условиях перехода к монополистической стадии капитализма приводила к тому, что численность рабочих — особенно потемневших, кадровых пролетариев — на крупнейших промышленных предприятиях возрастала особенно быстро. К 1905 году больше половины российского фабрично-заводского пролетариата было сосредоточено на предприятиях с числом рабочих от 500 и выше, а больше трети — на предприятиях с числом рабочих от 1000 и выше¹. «В начале XX века 458 крупнейших предприятий сосредоточили свыше 1155 тысяч пролетариев»². Это была сила, способная при должной организации и хорошем политическом руководстве со стороны преданных делу пролетариата людей постоять за свои интересы, нанести сокрушительный удар по эксплуататорам.

В такой обстановке социальная война в городе оказывалась такой же неизбежной, как и в деревне. И эта война из года в год приобретала все больший размах. В деревне основным средством борьбы крестьян против помещиков был «бунт», а в городе основным средством борьбы рабочих против фабрикантов была стачка. В одном только 1897 году было больше стачек, чем за все 80-е годы вместе взятые.

Начавшийся с 1899 года спад промышленного производства позволил владельцам фабрик и заводов начать новое наступление на пролетариат. В этих условиях стачки приняли преимущественно оборонительный характер. 80—90% из них велись под лозунгами сугубо экономических требований (протесты против снижения расценок, удлинения рабочего дня и т. п.).

Но в ходе кризиса 1900—1903 годов рабочие перешли в контр наступление и, под руководством социал-демократов, повели борьбу на гораздо более высоком уровне сознательности и сплоченности. Теперь они все чаще выступали не против злоупотреблений «своего» фабриканта, а против всего строя, порождающего эксплуатацию человека человеком. Борьба принимала по-

литический характер. В 1903 году число политических стачек впервые превысило число экономических. В стране снова, в третий раз за последние 40 лет, создавалась революционная ситуация.

Нельзя забывать, что среди крестьян даже в ту пору очень сильны были царистские иллюзии. Ненависть к помещику, кулаку, исправнику, уряднику удивительным образом сочеталась у них с веками державшейся слепой верой в «царя-батюшку», который якобы только по неведению допускает злодеяния отдельных помещиков и генералов. Эта вера находила свое проявление в бесчисленных посылках ходяков с петициями «парю-батушке». Революционер, выступавший против царя, для многих темных и забытых крестьян оставался «смутьяном», «крамольником», подлежащим немедленной выдаче уряднику.

Но времена менялись. Теперь уже не одиночки-революционеры пытались поднять народ на восстание, а мощное движение пролетариата увлекало за собой студенчество, передовые слои трудящейся интеллигенции и, наконец, огромную массу обездоленного крестьянства.

Для большинства населения Российской империи социальный гнет усугублялся еще гнетом национальным. По данным переписи 1897 года собственно русские (великороссы) составляли лишь 43% населения, 17% приходилось на долю украинцев, 4% — белорусов, 3% — татар, 3% — казахов и киргизов и т. д.³ И вот эти 57 процентов населения третировались как «иностранцы», как подданные второго сорта, как туземцы колоний.

На Кавказе и в Закавказье, в Казахстане и в Средней Азии происходил самый настоящий колониальный грабег. Но даже в сравнительно развитых экономических областях, ничуть не уступавших, а иногда и превосходивших собственно русские губернии по общему уровню социально-экономического развития — например, в Польше и на Украине, в Прибалтике и Финляндии — царские сатрапы держались как колонизаторы.

Официальным языком повсюду — от Украины до Якутии и от Татарии до Азербайджана — признавался только русский. Национальная культура каждого народа грубо попиралась. Национальные литература и искусство, школа и печать подвергались свирепым гонениям.

Все это вызывало рост национально-освободительного движения. Местная буржуазия пыта-

¹ См.: «Доклады и сообщения Института истории АН СССР», вып. 6, стр. 25.

² «История КПСС», т. 1, стр. 73, 96, 189.

³ См.: «Краткая история СССР», ч. 1. М.—Л., 1963, стр. 414.

лась использовать это движение, проповедуя идеи «национального единства» и «национальной исключительности». Она стремилась разом убить двух зайцев: укрепить собственные позиции в борьбе с великорусскими конкурентами и направить народное движение против гнета и эксплуатации по наиболее выгодному для себя руслу. Но освободительное движение народов перехлестывало узкие рамки буржуазного национализма и сливалось с бурным потоком общенародной борьбы против самодержавно-помещичьего строя.

3

Особенности социально-политического положения России предопределяли расстановку классовых сил на арене внутриполитической борьбы.

Три лагеря вели борьбу на этом поле битвы: лагерь правительственный, помещичье-консервативный, лагерь либерально-буржуазный, реформистско-монархический, выражавший интересы крупной и средней буржуазии, и революционно-демократический лагерь, отражавший интересы самых широких народных масс, — от пролетариев, полупролетариев и беднейшего крестьянства до среднего и зажиточного крестьянства, до мелкой буржуазии включительно.

Основу правительственного лагеря составляли помещики во главе с первым российским помещиком — царем. Дворяне-помещики являлись господствующим классом. Они располагали государственной властью.

Задача самодержавия, как диктатуры помещичьего класса, была ясной и определенной: как можно больше удержать и как можно меньше уступить и в области экономической и в области политической, обеспечить безболезненное для помещиков преобразование крепостнических латифундий в крупные сельскохозяйственные предприятия капиталистического типа, сохранить господствующие позиции в экономике страны и всю полноту политической власти в своем государстве, хотя в помещичье-бюрократической среде имелись разногласия о том, как удержать и сколько уступить.

Влиятельная часть помещиков и бюрократии во главе со всесильной придворной камарильей была вообще против каких бы то ни было уступок. А в условиях самодержавия именно от придворного окружения зависело, по существу, назначение министров и губернаторов — оно определяло основы внутренней и внешней политики официального правительства.

Новый Священный союз монархов Европы (прежде всего трех соседних империй — России, Германии и Австро-Венгрии) против «гидры революции»; расстрелы «бунтующих» крестьян и бастующих рабочих; репрессии в отношении либералов; систематические «кровавые бани» для устрашения народа внутри страны — вот меры, с помощью которых правящие круги рассчитывали сохранить и латифундии и политическую власть. Возглавлял эту группировку сам император Николай II — человек ограниченно-го ума, упрямый, жестокий и двуличный.

Другая, все более растущая часть помещиков и примыкавшей к ним бюрократии высказывались за то, чтобы расширить социальную опору самодержавия, теснее сплотиться с буржуазией ценой незначительных уступок — таких, которые не поколебали бы ни экономического могущества латифундистов, ни политического всевластия самодержавия. Численность и влияние этой группировки в конце XIX — начале XX века были незначительны, но неуклонно возрастали по мере сращивания земельной знати с верхушкой финансово-промышленного капитала.

Противоречия, усиливавшиеся в этой среде вплоть до самой революции 1917 года, не шли ни в какое сравнение с теми общими интересами, которые сплачивали помещиков в единый лагерь. Споры и ссоры были тут чисто семейные. И еще задолго до создания (1906) общеклассовой помещичьей организации — «Совета объединенного дворянства» — помещики всегда выступали единым фронтом, когда речь шла о малейшем серьезном посягательстве на судьбу латифундий и самодержавия.

В описываемое время единого правительства в современном понимании этого слова не существовало. Были отдельные министры, формально объединенные в кабинет министров, а фактически решавшие дела своих ведомств по собственному усмотрению после согласования с царем. Министр, обладавший наибольшим влиянием на царя и придворные круги, обычно и направлял основную линию внутренней и внешней политики России.

В 1892—1903 годах таким ведущим государственным деятелем России был министр финансов С. Ю. Витте — один из наиболее умных и дальновидных представителей царской бюрократии. Витте стремился всемерно ускорить развитие в стране капиталистических отношений и теснее привязать таким образом русскую буржуазию к самодержавию, насколько не умаляя политического всевластия последнего. Чтобы

расширить базу капиталистического развития, он предлагал ослабить сельскую общину и увеличить прослойку крестьян-собственников — более надежную опору буржуазного «правопорядка». Он подчеркивал важность учета интересов буржуазии во внутренней политике и предостерегал против авантюризма в политике внешней.

Ускорить превращение отсталой полукрепостнической страны в передовую буржуазную монархию, уподобить Россию Пруссии того времени, «превратить» русских полукрепостников в подобие прусских юнкеров, отлично приспособившихся к капиталистическому способу производства, — такова была программа Витте, и он с редкой энергией и последовательностью проводил ее в жизнь.

Политика Витте настолько очевидно укрепляла позиции самодержавия, что царь вынужден был мириться со своенравным министром.

Правда, в 1903 году, когда заигрывание Витте с либеральной буржуазией показалось опасным и когда придворная клика взяла курс на войну с Японией (против чего Витте решительно протестовал), — его принудили уйти в отставку. Наиболее влиятельным сановником стал министр внутренних дел, архиреакционер В. К. Плеве, а вершителями судеб государственной политики — члены так называемой «безобразовской клики» (придворной группировки во главе с авантюристом А. М. Безобразовым). Но спустя два года, когда царизм чуть не пошел ко дну в буре революции, Витте снова — на этот раз и фактически и формально — возглавил правительство, став председателем учрежденного Совета министров. Он сделал все, чтобы спасти царизм — и миром с Японией, и расстрелами, и обещаниями реформ, и иностранными займами. А когда революционная гроза стала спадать, ему опять дали отставку. Впрочем, новый глава правительства — П. А. Столыпин продолжал в основном ту же политику и не мог вести никакой иной, потому что после революции 1905—1907 годов ослабленное самодержавие не могло уже противостоять натиску народных масс без опоры на широкие круги буржуазии.

Сложнее обстояло дело с либерально-буржуазным лагерем.

Основу его составляла крупная буржуазия, зависимость которой от царизма и страх перед растущим рабочим движением совершенно сковывали ее оппозиционную политическую активность. Никакого революционного порыва, свойственного западноевропейской буржуазии в период буржуазно-демократических революций конца XVIII — первой половины XIX века, тут

не было и в помине. Конечно, желание получить право решающего голоса в вопросах государственной политики было огромное. И чем сильнее становилась империалистическая буржуазия в экономическом отношении, тем сильнее были ее вожделения в отношении политическом. На желанные реформы российский капиталист не пожалел бы никаких денег.

И вот, подобно тому как интересы помещичьего класса в целом (часто вопреки мнению отдельных представителей этого класса) наиболее последовательно выражали сановники-бюрократы (как, например, Витте или Столыпин) — точно так же интересы буржуазии наиболее последовательно представляли буржуазные интеллигенты — профессор истории П. Н. Милюков, адвокат В. А. Маклаков или публицист П. Б. Струве. Это не значит, конечно, что лидерами либеральной буржуазии были только профессор, адвокаты и публицисты. Помещик Д. Н. Шипов, представитель старой аристократии князь П. Д. Долгоруков, сановный бюрократ Н. Н. Кутлер — вот далеко не полный перечень активнейших деятелей отнюдь не самых умеренных либерально-оппозиционных кругов, что дает наглядное представление об упомянутом единении буржуазии и обуржуазившихся помещиков под знаменами либерализма. Но основным идейным авангардом либералов, самым радикальным и последовательным выразителем общеклассовых интересов буржуазии была буржуазная интеллигенция.

Либералы делились на два крыла — правое и левое.

Правые либералы были настолько близки к помещичьему лагерю, что границы здесь стирались: нередко самые левые помещичье-консервативные деятели оказывались по тем или иным конкретным политическим вопросам «левее» умеренных либеральных кругов. Более полный учет интересов буржуазии во внутренней и внешней политике (в частности, более решительное противодействие германской экспансии на Востоке и в самой России), некоторое расширение прав местного самоуправления и чисто совещательный «парламент» при полном сохранении незыблемости самодержавия — дальше этих требований умеренные либералы не шли.

Левое крыло либералов выдвигало более радикальные требования. Их политическим идеалом была не Пруссия, а скорее Англия: правительство его величества; оппозиция его величества; монарх царствует, но не управляет; министры ответственны перед парламентом; лендлорды, промышленники и финансисты совместно

определяют направление внутренней и внешней политики государства... Парламент с законодательными правами, гражданские свободы, широкое местное самоуправление, уравнение крестьян в правах с остальными сословиями — и все это не путем революции, а по «высочайшей воле», по доброму согласию самодержавия.

И чем выше поднималась волна революционного движения, тем, хотя бы внешне, радикальнее становилась эта программа.

Пройдет несколько лет, и в бурях первой русской революции оба крыла либерально-буржуазного лагеря быстро оформятся в самостоятельные политические партии. Правое крыло сомкнется в «Союз 17 октября» под знаменем царского манифеста от 17 октября 1905 года, обещавшего под давлением революционных масс гражданские свободы и созыв законодательной Думы — лишь бы спастись от революционной волны.

Затем октябристы во главе с фабрикантом А. И. Гучковым и помещиком М. В. Родзянко вместе с умеренно правыми черносотенцами из помещичьего лагеря станут правительственными партиями, объединившись вокруг правительства Столыпина. Левое же крыло во главе с Милюковым образует «партию конституционалистов-демократов» (кадетов) — партию, которая в разгар революции будет тщетно рваться к правительственной власти (чтобы скорее потушить революционный пожар), а после революции займет в Думе вожделенные скамьи левой «оппозиции его величества», хотя царизм не даст этому законодательному органу и сотой доли тех прав, которыми располагает английский парламент.

Тогда образуется и «центристское» течение либерального лагеря, лидеры которого долгие годы тщетно пытались сплотить кадетов и октябристов в единую партию российской буржуазии. Тогда же возникнет Совет съездов представителей промышленности и торговли — такая же общеклассовая организация российской буржуазии, какой явился Совет объединенного дворянства для российских помещиков. Ибо, несмотря ни на какие разногласия, между всеми либерально-буржуазными течениями было много общего, и это общее невидимой гранью отделяло либералов и от правительственного и от демократического лагеря, консолидируя их в определенную политическую силу.

На рубеже XIX—XX веков никаких легальных политических партий в России не существовало. Единственной организационной опорой либералов были земства — губернские и уездные

органы местного самоуправления с весьма ограниченными правами. Именно в кулуарах земских собраний блистали красноречием либеральные ораторы, разглагольствовавшие о свободе и конституции, о необходимости предупредить новую «пугачевщину» продолжением реформ, начатых в 1861 году. Именно здесь возникла либеральная утопия о возможности мира свободной России с самодержавной монархией¹. Здесь составлялись адреса на «высочайшее имя» с робкими призывами к реформам — единственная практическая форма «борьбы» либералов против самодержавия. Здесь, под впечатлением нараставшего революционного подъема, родились в 1902—1903 годах «Союз освобождения» и «Союз земцев-конституционалистов» — ядро будущей кадетской партии. Стратегия либералов сводилась к формуле: полюбовная сделка с царизмом, чтобы путем буржуазных реформ предотвратить революцию. Однако царизм не желал и слышать ни о каких реформах. Требовалось «напугать» самодержавие призраком революции, сделав его сговорчивее.

При таких условиях между левыми и правыми либералами в тактике политической борьбы наметилось своеобразное «разделение труда». В то время, как правое (октябристское) течение брталось с умеренным крылом помещичьего лагеря, совместно убеждая царское правительство пойти на самые незначительные уступки, — левое (кадетское) течение пыталось идейно возглавить революционно-демократический лагерь, подчинить его своему влиянию и повести за собой, направив растущее революционное движение по выгодному либералам оппозиционному руслу. Это дало бы возможность одновременно и шантажировать царизм, выступая от имени всех народных масс, и «преобразовать» революционное антифеодалное и антибуржуазное движение в реформистское движение за постепенную замену полуфеодалных порядков буржуазными, за ускорение окончательного превращения царизма в буржуазную монархию.

Поэтому левые либералы непрерывно заигрывали с идейными руководителями революционно-демократического лагеря, настойчиво пропагандировали лживую концепцию «двух лагерей» на российской политической арене: правительственного, возглавляемого «бюрократами», и общенародного, во главе с ними, либералами. Они выдвигали заведомо демагогические со стороны буржуазии требования 8-часового рабоче-

¹ См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 117—118.

го дня, свободы стачек и пр. Нельзя забывать, что официально партия кадетов именовалась «Партия народной свободы». Делались попытки поставить на службу либеральной буржуазии даже... марксизм. Подчеркивая неизбежность смены феодализма капитализмом, левые либералы старательно затушевывали неизбежность пролетарской революции и смены капитализма социализмом. Так называемый «легальный марксизм» под пером П. Б. Струве, М. И. Туган-Барановского и других идеологов русского либерализма превращался в идейное оружие буржуазии.

Угроза подчинения революционно-демократического движения идейному руководству либералов оказывалась тем более значительной, что состав последнего был чрезвычайно сложным и многие элементы, входившие в мелкобуржуазные партии, в силу своей классовой природы легко поддавали под влияние буржуазии. Демократический лагерь отчетливо распадался на две части: демократию пролетарскую и демократию крестьянскую, мелкобуржуазную. Обе части были одинаково заинтересованы в том, чтобы свергнуть самодержавие и установить в стране демократическую республику. Пролетариату демократические порядки нужны были для облегчения его борьбы против буржуазии, против эксплуатации человека человеком, за переход от капитализма к социализму. А мелкой буржуазии требовалось разорвать полуфеодальные пути, ликвидировать помещичье землевладение, создать наиболее благоприятные условия для развития капитализма, для того, чтобы получить возможность выбиться в ряды буржуазии средней и далее, по возможности, крупной.

Это было явное противоречие. И от того, на какую чашу весов склонится основная масса крестьянства (кроме кулачества), со своеобразной двойственностью ее классового характера (частная собственность, но без эксплуатации чужого труда), во многом зависел ход и исход развертывавшейся классовой борьбы.

Выразительницей интересов всех этих слоев в условиях царской России могла быть только радикальная часть разночинной интеллигенции — той самой интеллигенции, которая поставляла кадры идейных руководителей либеральной буржуазии. Сложный процесс размежевания этой интеллигенции — сообразно особенностям социально-экономического развития России, росту революционного движения и сдвигам в расстановке классовых сил — шел непрерывно еще с первой половины XIX

века и как раз на рубеже XIX—XX веков достиг своего логического завершения.

В эпоху падения крепостного права революционные демократы во главе с А. И. Герценом и Н. Г. Чернышевским решительно отмежевались от либерального течения под знаменем непримиримой борьбы с самодержавием за «землю и волю», за социализм. Правда, их социализм был не научным, а утопическим, исходившим из несбыточного желания перескочить в тех условиях через капиталистическую стадию развития, опираясь на крестьянскую общину. Но этот утопический социализм поднимал народ на борьбу против самодержавия и крепостников. Поэтому для своего времени, для российской действительности он был прогрессивным.

Революционеры-народники 60—80-х годов предприняли сначала героические усилия поднять народное восстание, но потерпели неудачу: массы крестьянства, пребывавшие во власти царистских иллюзий, были способны только на стихийные бунты. Тогда они предприняли не менее героические попытки сломить самодержавие индивидуальным террором. Но снова потерпели неудачу: убийство царя и нескольких его министров не могло дать ожидаемых результатов, а только усиливало реакцию крепостников и вызывало большие потери среди революционеров.

Уже в 70-х годах народничество постепенно стало распадаться на отдельные течения. Выделялись: «пропагандистское» направление во главе с П. Л. Лавровым, ставившее целью подготовить возможно более широкие круги интеллигенции, а затем, с их помощью, и народа для совершения социальной революции; анархистское направление во главе с М. А. Бакуниным и П. А. Кропоткиным, ратовавшее за «ликвидацию» государства и замену его «ассоциацией общин»; «заговорщическое» направление во главе с П. Н. Ткачевым, выступавшее за немедленный государственный переворот силами группы заговорщиков-террористов.

Общим для всех этих течений было объявление капитализма в России упадком, регрессом; признание самобытности (в отличие от Западной Европы) русского экономического строя вообще и крестьянина с его общиной, артелью и т. д. в частности; игнорирование связи интеллигенции и государства с интересами определенных общественных классов¹.

Позднее (уже в начале 90-х годов) на правом крыле народнических групп возникло либе-

¹ См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 525—529.

ральное народничество (В. П. Воронцов, Н. Ф. Даниельсон, Н. К. Михайловский и др.), которое проповедовало необходимость «избежать» развития капитализма в России путем дешевого кредита крестьянам и ремесленникам, обеспечением сбыта их продукции, упорядочением аренды и т. п. На этом сугубо реформистском пути либеральные народники смыкались с либеральной буржуазией, образуя резерв оппозиционного лагеря.

С другой стороны, наиболее последовательная часть народников во главе с Г. В. Плехановым, убедившись в явной несостоятельности народнической идеологии, еще в начале 80-х годов обратилась к марксизму, образовав первую в истории России социал-демократическую группу — «Освобождение труда». Затем сложились и другие группы революционеров-марксистов.

Из осколков народнических групп в условиях революционного подъема начала 900-х годов образовалась (1901—1902) партия социалистов-революционеров (эсеров). Объединив себя партией «рабочих классов» — и пролетариата и всего крестьянства — эсеры во главе с Г. А. Гершуни взяли на вооружение весь арсенал народнической идеологии — от реформ, предлагавшихся либеральными народниками, до требований «социализации» земли с введением уравнительного землепользования и от идеализации крестьянской общины до анархизма и индивидуального террора включительно. Это был курс не на борьбу масс, а на прежнее единоборство интеллигенции и самодержавия.

Неоднородность социальной основы эсеровской партии — партии буржуазно-демократической по своей сути — немедленно сказалась в распаде ее на правое и левое течения.

Между тем, рабочее движение ширилось с каждым годом, и его соединение с научным социализмом способно было удесятить его силы. Марксистская пропаганда среди рабочих давала огромный эффект.

Вслед за группой «Освобождение труда» в 80-х годах возникли социал-демократические организации под руководством Д. Благоева (будущего основателя коммунистической партии Болгарии), П. В. Точисского, Н. Е. Федосеева, Л. Варыньского (в Польше), М. И. Бруснева и др. Число марксистских групп и кружков непрерывно возрастало. Они охватывали уже не только революционную интеллигенцию, но и все большее число передовых, сознательных рабочих. В середине 90-х годов из этих групп и кружков сложились крупные общегородские социал-демократические организации, называвшиеся «Сою-

зы борьбы за освобождение рабочего класса» или «Рабочие союзы». Первым и наиболее крупным среди них был петербургский «Союз борьбы», возглавлявшийся В. И. Лениным. Затем организовались «Рабочие союзы» в Москве, Иваново-Вознесенске, Киеве, Екатеринославе. Крупные марксистские организации были созданы также в Польше, Литве, Грузии, Латвии. В 1898 году в Минске состоялся съезд представителей ряда марксистских рабочих организаций, провозгласивший образование Российской социал-демократической рабочей партии.

Марксисты во главе с В. И. Лениным стали вдохновителями и организаторами рабочего движения России. Убедительное разоблачение ими полной несостоятельности народнической идеологии привлекало в их ряды все большее число представителей революционной интеллигенции и сознательных рабочих. Марксистская теория открывала ясную и широкую перспективу пролетарской борьбы, показывала конкретный путь к социализму. «Русский рабочий», — писал В. И. Ленин, — поднявшись во главе всех демократических элементов, свалит абсолютизм и поведет русский пролетариат (рядом с пролетариатом всех стран) прямой дорогой открытой политической борьбы к Победоносной коммунистической революции¹. Самоотверженная деятельность революционеров-марксистов России в значительной мере подготовила в 90-х годах подъем российского рабочего движения.

Социал-демократия на Западе переживала в это время глубокий кризис. Монополистические и колониальные сверхприбыли позволяли империалистической буржуазии раскормивать рабочий класс, создавать реформистски-настроенную «рабочую аристократию». Выражая взгляды этой прослойки, руководители правого крыла международной социал-демократии (Э. Бернштейн и др.) принялись ревизовать марксизм, вытравляя из него учение о пролетарской революции, призывая свести рабочее движение к чисто экономической борьбе (ради прибавки зарплаты, некоторого улучшения условий труда и быта и т. д.) без какого бы то ни было посягательства на основы буржуазного строя. Особенно пышным цветом расцвел ревизионизм после смерти Ф. Энгельса (1895), который беспощадно бичевал соглашательство оппортунистов.

В России прослойка «рабочей аристократии» была сравнительно ничтожной. Но все же она существовала. К тому же много русских рабо-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 312.

чих было тесно связано с деревней, с ремеслом, со стихией мелкобуржуазного мира. Уровень классового сознания был относительно низким. Все это создавало предпосылки для влияния на рабочее движение буржуазной идеологии и служило почвой оппортунистического течения в российской социал-демократии. «Экономизм», постепенно развиваясь, вылился в целую теорию, отрицавшую необходимость революционной борьбы пролетариата и направлявшую рабочее движение в русло чисто реформистской деятельности — туда, куда звали его либералы.

В. И. Ленин положил много усилий, чтобы сохранить единство только что родившейся социал-демократической партии. Созданная под его руководством в 1900 году газета «Искра» помогла провести победоносную идеологическую борьбу против «экономистов», подготовить окончательное создание марксистской партии в идейном и организационном отношении. На II съезде РСДРП в 1903 году большинство делегатов во главе с В. И. Лениным высказалось за последовательно марксистскую программу действий. Оппортунисты, возглавлявшиеся Ю. О. Мартовым, остались в меньшинстве. Российская социал-демократическая рабочая партия распалась фактически на две партии: революционно-марксистскую (большевики) и реформистско-бернштейнианскую (меньшевики).

В организационном отношении меньшевики выступали за создание «массовой» социал-демократической партии по западному образцу — партии, предназначенной главным образом для ведения социалистической пропаганды и агитационных кампаний при парламентских выборах. И это в условиях назревавшей революции, в условиях полнейшего отсутствия даже намека на парламентаризм! В политическом отношении меньшевики провозглашали курс на союз с либеральной буржуазией. Раз Россия, утверждали они, страна полуфеодальная, грядущая революция не может быть никакой иной, как только буржуазно-демократической — стало быть, лидером, гегемоном революции должна явиться либеральная буржуазия.

В. И. Ленин, последовательно развивая взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса применительно к обстановке новой эпохи, эпохи империализма вообще и назревания в России революции в частности, разработал принципиально новую стратегию и тактику пролетарской партии в демократической революции. Большевики-ленинцы выступали за изоляцию либеральной буржуазии, за союз не с нею, а с крестьянством, ибо, в силу контрреволюционности русской бур-

жуазии, единственным последовательным борцом за демократизм в условиях российской действительности мог быть только пролетариат, ведущий за собой крестьянские массы. Гегемония пролетариата не только гарантировала успех демократической революции, но и позволяла немедленно, в меру сознательности и организованности пролетарских сил, переходить к революции социалистической.

В соответствии с таким политическим курсом нужна была пролетарская партия нового типа — партия революционеров-профессионалов, тесно связанных с пролетарскими и вообще народными массами, сплоченных железной дисциплиной на основах демократического централизма, способных возглавить общенародное вооруженное восстание против царизма за демократическую республику и последующую борьбу за диктатуру пролетариата, за социализм.

Такой марксистской партией и стала партия большевиков-ленинцев — высшая форма классовой организации пролетариата в эпоху пролетарских революций, в эпоху перехода от капитализма к социализму.

4

Царизм, вкупе с русской империалистической буржуазией, продолжал борьбу за «сферы влияния» на Востоке. Придворная камарилья грезила о «небольшой победоносной войне», способной предотвратить надвигающуюся революцию. В своей экспансии на Дальнем Востоке царская Россия столкнулась с Японией, опиравшейся на союз с Англией и на поддержку США. Разгорелась русско-японская война.

Как известно, царизм потерпел позорное военное поражение. «Не русский народ, а русское самодержавие начало эту колониальную войну, — писал В. И. Ленин в статье «Падение Порт-Артура». «Не русский народ, а самодержавие пришло к позорному поражению... Война далеко еще не кончена, но всякий шаг в ее продолжении расширяет необъятно брожение и возмущение в русском народе, приближает момент новой великой войны, войны народа против самодержавия, войны пролетариата за свободу»¹.

Действительно, русско-японская война лишь ускорила назревание в России революции. Призыв в армию сотен тысяч кормильцев семей,

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 9, стр. 158.

вздорожание продовольствия и предметов первой необходимости, вести о гибели родных и близких в боях на Дальнем Востоке — все это усиливало революционное движение. 1905 год начался стачкой рабочих Путиловского завода в Петербурге. Стачка скоро стала общегородской. Она грозила перекинуться в другие города, отозваться нарастающим эхом крестьянских восстаний.

Царское правительство решило подавить революцию в зародыше путем жесточайшего террора — очередной «кровавой баней» неслыханных прежде масштабов. Оно еще в 1901—1903 годах тщетно пыталось расколоть рабочее движение, отвлечь рабочих от политической борьбы, подменив ее чисто экономическими требованиями под строгим контролем полиции. Однако попытка начальника Московского охранного отделения полковника Зубатова искусственно создавать такого рода «полицейские рабочие организации» захлебнулась в нараставшем подъеме революционного движения. Тогда священник Г. Гапон, состоявший агентом охраны и сумевший основать в Петербурге рабочие организации, аналогичные зубатовским в Москве, выступил с планом мирного шествия к Зимнему дворцу для подачи петиции о нуждах рабочих.

Провокация была настолько очевидна, что группа литераторов и ученых обратилась к Витте, прося его предотвратить готовящееся кровопролитие. Но Витте, занимавший в то время пост председателя Комитета министров, ответил, что такие дела — вне сферы его компетенции. А министр внутренних дел попросту отказал депутации в приеме¹.

Утром в воскресенье 9 января 1905 года от всех рабочих окраин Петербурга к Зимнему дворцу потянулись колонны рабочих с хоругвями, иконами и царскими портретами. Войска встретили их залпами. В это «Кровавое воскресенье» в морги и больницы Петербурга доставили свыше тысячи убитых и около пяти тысяч раненых². Вера отсталых слоев народа в «царя-батюшку» была расстреляна. Призывы большевиков — «К оружию!» — встретил широкий отклик. На улицах Петербурга возникли первые баррикады. В ответ на жестокую расправу царизма рабочие Москвы, Риги, Варшавы, Петербурга объявили забастовки, вышли на демонстрации. Только в январе по официальным (явно преуменьшенным) данным бастовало 440 тысяч рабочих — больше, чем за все предыдущее

10-летие³. Начались столкновения с полицией и войсками.

Положение царизма катастрофически ухудшалось. В феврале бездарные царские генералы проиграли сражение под Мукденом. В мае русский Балтийский флот, обогнувший Африку и пытавшийся прорваться к Владивостоку, был почти полностью уничтожен в Цусимском сражении. По всему миру прокатилась волна демонстраций и митингов протеста против злодеяний царского правительства. А в самой России продолжало нарастать боевое стачечное движение рабочих, начались крестьянские восстания, усилилось революционное движение среди солдат и матросов. Восстание на броненосце «Потемкин» в июне 1905 года наглядно продемонстрировало, до какой степени шаткой сделалась одна из основных опор самодержавия — вооруженные силы.

При такой обстановке царское правительство вынуждено было прибегнуть к ряду политических маневров. Была произведена замена наиболее скомпрометировавших себя министров, в августе 1905 года спешно заключен мир с Японией, издан Манифест о созыве Государственной думы с совещательными правами. Но революция развивалась.

В апреле 1905 года на III съезде РСДРП (от участия в котором меньшевики отказались), в соответствии с разработанной В. И. Лениным стратегией и тактикой пролетариата в буржуазно-демократической революции, большевики взяли курс на всеобщее вооруженное восстание с целью установления революционно-демократической диктатуры пролетариата и крестьянства. Они призвали народ к бойкоту Булыгинской думы⁴, которая так и умерла, не успев родиться. В сентябре началась стачка рабочих Москвы. В начале октября она охватила и Петербург. Затем политическая стачка стала всероссийской, полностью парализовав страну. Она сопровождалась новой волной крестьянских выступлений, восстаниями в армии и на флоте (в Кронштадте, во Владивостоке, в Севастополе под руководством П. П. Шмидта и др.), подъемом национально-освободительной борьбы. Получили широкое распространение Советы рабочих депутатов — первые зародыши советской власти, государственной формы диктатуры пролетариата. Претворяя в жизнь решения III съезда партии, большевики развернули практическую подго-

³ Там же, стр. 80.

⁴ Так ее называли по имени А. Г. Булыгина — министра внутренних дел, который руководил разработкой закона о созыве этого совещательного органа.

¹ См.: «Краткая история СССР», ч. 1, стр. 425.

² См.: «История КПСС», т. 1, стр. 79.

товку вооруженного восстания: создавали боевые рабочие дружины, устраивали оружейные мастерские, склады оружия, обучали рабочих уличным боям и стрельбе.

17 октября 1905 года появился новый царский Манифест, обещающий созыв Государственной думы уже не с совещательными, а с законодательными функциями, провозглашавший свободу слова, собраний, организации обществ и союзов, неприкосновенность личности и т. д. Но одновременно консолидировались контрреволюционные силы: формировались буржуазно-помещичьи партии, служившие политической опорой самодержавия; «черные сотни» убивали революционеров, чинили погромы, разжигали национальную вражду. Карательные отряды расстреливали «бунтующих» крестьян и бастующих рабочих.

7 декабря в Москве была объявлена новая всеобщая забастовка. 9 декабря царские войска атаковали забастовщиков, а 10 декабря Москва покрылась баррикадами, разгорелись упорные уличные бои. Рабочие районы города — Замоскворечье, Рогожско-Симоновский и особенно Пресня стали основными очагами вооруженного восстания. Тысячи дружинников при поддержке десятков тысяч москвичей героически обороняли эти районы. Прибывший на помощь карателям гвардейский полк помог одержать верх над восставшими. Вооруженное восстание в Москве было подавлено. Начались массовые расстрелы повстанцев без суда и следствия...

Одновременно такие же восстания вспыхнули в Ростове-на-Дону, Нижнем Новгороде, Чите, Красноярске, Уфе, Перми, Екатеринославе, Киеве, Харькове, Новороссийске и других городах России. Огромного размаха достигла вооруженная борьба рабочих, батраков и крестьян Польши и Прибалтики, Грузии и Финляндии. Баррикадные бои в городах, захваты помещичьих земель и разгромы помещичьих усадеб в деревне приняли массовый характер.

Однако революционные вспышки в разных концах России не слились в единое всероссийское восстание. Недостаточная организованность и сознательность крестьянства, сохранение контроля над армией в руках царского правительства, разрозненность рабочих и особенно крестьянских и солдатских выступлений, дезорганизаторская деятельность меньшевиков, разлагающее влияние эсеров и кадетов, контрреволюционная активность буржуазии, поддерживавшей царское правительство, политическая и финансовая помощь со стороны иностранных империалистов — все это помогло царизму по-

давить отдельные очаги вооруженного восстания и развернуть наступление на революцию.

Революция отступала медленно, с ожесточенными боями. В 1906 году все еще насчитывалось свыше миллиона стачечников. Это было в два с лишним раза меньше, чем в 1905 году, но в пять раз больше, чем в 1900—1904 годах, вместе взятых¹. Крестьянское движение летом 1906 года охватило половину уездов страны. Вспыхивали восстания солдат и матросов. Продолжались волнения на окраинах России.

Царизм, наряду со свирепыми репрессиями, продолжал маневрировать. В придворных кругах склонялись даже к мысли поручить формирование правительства кадетам, чтобы те помогли ослабить натиск революционных масс. Но затем успехи контрреволюции придали самодержавию смелость и позволили царским министрам без обиняков выставить за дверь кадетских лидеров. Правительство во главе со Столыпиным, сменившим Витте на посту председателя Совета министров, решило ограничиться созывом законодательной Думы, выборы в которую были организованы так, чтобы максимально ограничить представительство пролетариата. На крестьянство в целом царизм еще полагался.

Большевики, формально объединившиеся с меньшевиками на IV съезде РСДРП в апреле 1906 года, призвали к бойкоту и этой Думы. Но в условиях спада революции, когда кадеты и эсеры развернули широкую предвыборную агитационно-массовую кампанию, а меньшевики держали курс на свертывание революционной борьбы, — тактика бойкота Думы оказалась малоэффективной. В конце апреля 1906 года I Государственная дума, большинство которой составляли кадеты и примыкавшие к ним группировки, была созвана.

Расчеты царского правительства в отношении кадетов полностью оправдались: те охотно шли на сделку с самодержавием. Но крестьянские депутаты, объединившиеся в группу «трудовиков» и поддержанные рабочими депутатами, потребовали ликвидации помещичьего землевладения, национализации всей земли и наделения ею крестьян «по трудовой норме». Разумеется, правительство не могло допустить даже обсуждения этого вопроса. В Петербург начали спешно стягиваться войска, и уже в июле 1906 года I Дума была разогнана.

После этого правительство взяло курс на образование в деревне сильной кулацкой прослойки: небольшие «поместья» кулаков должны бы-

¹ См.: «История СССР», т. II. 1959, стр. 382, 467.

ли создать надежную ограду для латифундий помещиков, спасая их под знаменем «священной частной собственности» от гнева обездоленных масс беднейшего крестьянства. 9 ноября 1906 года был издан указ, разрешавший выход крестьян из общины и закрепление за ними в частную собственность наделенной земли. В феврале 1907 года собралась II Государственная дума. Призывы кадетов «беречь Думу», не допускать нового разгона ее «чрезмерными требованиями» должны были, по расчетам правящих кругов, оказать «умеряющее» воздействие на крестьянских и рабочих депутатов.

Но царизм вновь просчитался. Большевики не бойкотировали Думу, а в отличие от меньшевиков, которые выступали за блок с кадетами, пошли на союз с трудовиками, эсерами, энесами¹ и, объединив таким образом значительную часть сил революционно-демократического лагеря, добились больших успехов на выборах. В мае 1907 года состоялся V съезд РСДРП, прошедший, в основном, под знаменем большевистских требований. Несмотря ни на какие репрессии и ухищрения правительства, около половины мест получили партии и группировки «левого блока». Аграрный вопрос вновь встал на повестку дня.

Тогда правительство пошло на государственный переворот. 3 июня 1907 года, вопреки всем существовавшим законам, II Дума тоже была разогнана. Новый избирательный закон составили таким образом, чтобы заранее обеспечить подавляющее большинство депутатских мест буржуазно-помещичьим партиям.

Наступили мрачные годы столыпинской реакции, когда самодержавие террором и демагогией пыталось окончательно потушить пламя революционного движения.

Революция 1905—1907 годов стала событием общемирового значения. Она дала мировому пролетариату ценнейшие элементы революционного опыта. Она всколыхнула народы колониальных и зависимых стран от Турции и Персии до Китая и Индии. Она стала прологом Великой Октябрьской социалистической революции.

«Без такой „генеральной репетиции“, как в 1905 году, — указывал Ленин, — революция в 1917 как буржуазная, февральская, так и пролетарская, Октябрьская, были бы невозможны»².

¹ Сокращенное название трудовой народно-социалистической партии, образовавшейся в 1906 г. из правого крыла эсеров.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 306.

Революция 1905—1907 годов завершила целую эпоху в истории России. После нее начинается новый этап, охватывающий годы столыпинской реакции, нового революционного подъема, первой мировой войны и революционной ситуации 1916—1917 годов — этап, вошедший в историю под названием «период третьей юньской монархии».

5

«Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа», — отмечал К. Маркс³. Положение трудящихся масс царской России, классовая борьба в стране, напряженная политическая обстановка и, наконец, разразившаяся революция — все это не могло не оказывать серьезнейшего влияния на жизнь и творчество деятелей культуры вообще, деятелей литературы и искусства в частности.

Мы говорили о том, насколько обездолены были трудящиеся массы России, каким тяжелым было их материальное положение. Но они были обездолены также и в отношении культуры. На рубеже XIX—XX веков почти 80% — четыре пятых населения страны оставалось неграмотным⁴. В 1897 году не имело возможности посещать школу около 7,5 млн. детей школьного возраста. Один учащийся средней школы приходился на 564 человека населения страны. Это было почти вдвое меньше, чем во Франции, втрое меньше, чем в Англии, впятеро меньше, чем в Пруссии, всемерно меньше, чем в Соединенных Штатах Америки⁵. «Такой дикой страны, — писал В. И. Ленин, — в которой бы массы народа настолько были ограблены в смысле образования, света и знания, — такой страны в Европе не осталось ни одной, кроме России»⁶.

Тем более ответственной и вместе с тем тяжелой была просветительская и революционная миссия русской интеллигенции.

Количественно эта социальная прослойка была ничтожной. По переписи 1897 года, в России на 125,6 млн. человек насчитывалось всего лишь 171 тыс. учителей, 17 тыс. врачей, 18 тыс. артистов и художников, 3 тыс. литераторов и ученых. В то же время численность духовенства достигла 250 тыс. чел.⁷

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXVI, стр. 88.

⁴ См.: «Очерки истории СССР», стр. 396.

⁵ Там же, стр. 397.

⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 127.

⁷ См.: «История СССР», т. II, стр. 322.

Но влияние учителей и литераторов, артистов и художников на народные массы приобрело тем большие масштабы, чем активнее участвовал тот или иной деятель культуры в общественно-политической жизни страны.

Мы говорили о том, что русская интеллигенция, разночинная по своему социальному происхождению, поставляла кадры идейных руководителей всем классовым лагерям, борющимся между собой на политической арене России, что процесс идейного размежевания интеллигенции, сообразно развитию классовой борьбы, был чрезвычайно сложным. Значительная часть русской интеллигенции в конкретных условиях российской действительности конца XIX — начала XX века отличалась либеральными взглядами. Часть ее, правда, сравнительно небольшая и постоянно уменьшавшаяся, связанная с крепостниками и сановной бюрократией, служила идейным оплотом самодержавия, мракобесия и реакции. Зато непрерывно возрастала та ее часть, что шла в революционно-демократический лагерь, становилась выразителем интересов пролетариата и крестьянства.

И поскольку этот лагерь был исторически единственно прогрессивен — нет ничего удивительного в том, что многие выдающиеся демократы оказывались одновременно крупнейшими деятелями литературы и искусства России конца XIX — начала XX века.

Даже в самом кратком очерке русской истории этого периода среди двух-трех десятков наиболее значительных исторических деятелей нельзя не упомянуть, например, имен Льва Толстого и Максима Горького — нельзя не только потому, что это были крупнейшие умы своего времени, но и потому, что колоссальной была их роль в общественно-политической жизни страны. А в более подробном очерке, по тем же причинам, нельзя было бы, видимо, обойтись без десятков фамилий писателей и артистов, художников и музыкантов.

Поэтому здесь нам важно отметить только одно: без художественного и общественно-политического творчества Л. Толстого, например, немислимо понять историю России конца XIX — начала XX века. «Зеркалом русской революции» назвал Льва Толстого В. И. Ленин.

А что касается Максима Горького, то он был не только великолепным наблюдателем российской действительности. На рубеже XIX—XX веков он неразрывно связал свое творчество и свою жизнь с революционным движением, с большевиками. Один из ближайших личных друзей Ленина, узник каземата Петропавлов-

ской крепости за протест против «Кровавого воскресенья», непосредственный очевидец вооруженного восстания в Москве, участник V съезда РСДРП — разве все это не оказывало влияния на его творчество и разве все это не способствовало появлению таких горьковских произведений, на которых воспитывалось целое поколение русских революционеров?

Большое влияние оказали в те годы идеи марксизма и революционная борьба большевиков также на творчество А. С. Серафимовича, затем на Демьяна Бедного и других русских литераторов.

Духовно связанный с народническим течением общественной мысли, непосредственный участник революционного движения, В. Г. Короленко в 1902 году вместе с А. П. Чеховым совершают политическую демонстрацию, имевшую огромный общественный резонанс, — отказываются от звания академиков после того, как царь не утвердил избрание почетным академиком А. М. Горького. Напомним, что за год перед тем Лев Толстой был отлучен от православной церкви.

Н. Г. Гарин-Михайловский сочувствует и помогает социал-демократам. В. В. Вересаев посвящает свои произведения художественному анализу борьбы творческого революционного марксизма с либеральным народничеством, с проявлениями бернштейнианства на русской почве. Блестящие литературоведы и писатели Г. В. Плеханов, большевики В. В. Воровский, А. В. Луначарский, М. С. Ольминский шагают в первых рядах революционной армии пролетариата.

А разве можно понять вне связи с революционным движением конца XIX — начала XX века, вне связи с первой русской революцией творчество Куприна и Бунина, Станиславского и Шаляпина, Репина и С. Иванова, Серова и Касаткина, коллективов Художественного театра и театра Комиссаржевской, сотен и сотен русских писателей и художников, артистов и музыкантов?

Они гордились своей гражданской миссией, своим активным участием в общественном движении страны. Позднее, в предисловии к «Сборнику пролетарских писателей», выпущенному в свет в 1914 году, М. Горький писал: «Будущие поколения русских рабочих и весь пролетарский мир нашей планеты, несомненно, почерпнет в примере вашем великие силы для борьбы за новую, мировую культуру»¹.

¹ «Краткая история СССР», ч. 1, стр. 462.

Их поддерживало в этой самоотверженной борьбе сочувствие Анатоля Франса и Бернарда Шоу, Марка Твена и Джека Лондона, всей прогрессивной интеллигенции мира.

Их важную роль в освободительном движении, их великую заслугу перед народом признавали враги, жаловавшиеся устами одного из царских цензоров на то, что «в особенности сильно расходятся и производят вредное влияние небольшие рассказы и повести из народного быта, написанные в социально-демократическом духе»... ибо они «проникают в самую глубь народа, в деревни, на фабрики, доходя до таких читателей, которые вовсе не читают газет»¹.

Они были одним из важнейших факторов не только художественной, но и общественно-политической жизни страны — вот почему их жизнь и творчество представляют для нас такой непреходящий многосторонний интерес.

Три особенности отличали русскую культуру на рубеже XIX—XX веков: большое место, которое занимали в ней демократические и социалистические элементы; все более крепнувшая связь ее деятелей с нарастающим революционным движением; ее прорастающая отсюда многогранность, способность усваивать и органически включать в себя опыт культуры других народов, одаряя, в свою очередь, эти культуры неисчерпаемым богатством своих идей и образов.

Само собой разумеется, линия водораздела в борьбе различных течений литературы и искусства не так ясна и четка, как, допустим, в борьбе политических партий: но все же факты из

истории России конца XIX — начала XX века достаточно убедительно свидетельствуют о том, что в стране имелись налицо именно такие элементы демократической и социалистической культуры, которые противостояли господствующей культуре помещиков и буржуазии и подготавливали ее развитие в будущем, в новых общественных условиях.

Ленинское положение о борьбе двух тенденций в каждой национальной культуре эксплуататорского общества имеет принципиальное, методологическое значение. Оно помогает правильному, подлинно научному пониманию исторического процесса развития литературы и искусства.

* * *

Шедевры литературы и искусства составляют великую сокровищницу человечества. Они живут веками и тысячелетиями, доставляя эстетическое наслаждение все новым и новым поколениям людей.

Однако, знакомясь с произведениями художественной культуры даже сравнительно недавнего прошлого, мы часто забываем о том, что они когда-то имели для людей гораздо большее значение, чем сейчас, что в момент появления их на свет они несли с собой не только эстетический, но и, если можно так выразиться, взрывчатый общественно-политический заряд. Книга, картина, театральное зрелище — иногда даже независимо от воли автора — приобретали социальное звучание, становились идейным оружием в происходившей борьбе классов.

¹ «Очерки истории СССР», стр. 403.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

А. А. СИДОРОВ, Ю. С. КАЛАШНИКОВ

1

В настоящее время изучение русского искусства и всей художественной культуры конца XIX и начала XX века имеет особое значение. Именно это время, как теперь отчетливо осознается нами, гораздо больше дало для русского художественного творчества, чем мы раньше себе представляли. К историческому периоду, о котором должна здесь идти речь, относятся в области литературы и публицистики деятельность Л. Н. Толстого, А. М. Горького и А. П. Чехова, в области театра — Московского Художественного театра, театра В. Ф. Комиссаржевской, в области музыки и оперного искусства — С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина, Ф. И. Шаляпина и Л. В. Собинова. В области изобразительных искусств — М. В. Нестерова, И. И. Левитана, В. А. Серова, М. А. Врубеля, П. С. Трубецкого, А. С. Голубкиной, С. Т. Конаенкова. Это и объединение «Мир искусства», разнородное по составу и творческим убеждениям. В архитектуре — период начала работы таких в будущем общепризнанных по их значительности мастеров, как И. В. Жолтовский, А. В. Щусев. Поднялось тогда внимание к народному и декоративно-прикладному искусству.

Достижения русского искусства того времени во всех его областях имеют непреходящее значение, особенно в отношении обогащения реалистических традиций. Вклад русской

художественной культуры начала XX века в мировую огромен и по-настоящему еще не оценен.

По известной периодизации освободительной борьбы в России, данной В. И. Лениным¹, интересующий нас период является пролетарским периодом революционной борьбы, приведшим к Великой Октябрьской социалистической революции. Это время обозначается в исторической жизни всей нашей страны как ленинский этап, время создания Коммунистической партии, подготовки и поражения первой русской революции, годов жестокой реакции (1907—1909), нового революционного подъема 1910—1912 годов, время первой мировой войны и победы Великого Октября 1917 года, открывшего новую эру в развитии человечества.

Русская история не знает эпохи, отличающейся такими острейшими социальными противоречиями и классовыми битвами. Углубленное понимание и убедительность истолкования советскими искусствоведами известных периодов развития искусства в нашей стране обязывают нас разоблачить ложное освещение его опыта и различного рода фальсификации, какие наблюдаются в буржуазной критической, искусствоведческой литературе по отношению к наследию русского искусства.

Над русским искусством конца XIX и начала XX века долго тяготело осуждающее его по-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 93.

нимание как целиком упадочного, декадентского. Обвинение это высказывалось по отношению к определенным явлениям русского искусства, театра, музыки, литературы с «легкой руки» рапшовской критики, считавшей, что все в этом искусстве было в разной степени результатом буржуазного «разложения». В зарубежной специальной и общей литературе, наоборот, наблюдается стремление всячески реабилитировать и «поднять на щит» все русское искусство начала XX века, так или иначе связанное с декадентством, и противопоставить его как «грубому натурализму» XIX столетия, так и будущему развитию русской художественной культуры СССР.

Мировое значение русского театра общепризнано. Необходимо внимательнее, глубже и проницательнее изучить становление и первые достижения Московского Художественного театра, театра В. Ф. Комиссаржевской, некоторых постановок «императорских» сцен. В области музыкального театра, в частности, достижения оперных и балетных постановок «русских сезонов» в Париже общеизвестны, хотя многое подлежит еще серьезному принципиальному обсуждению. Внимательно и бережно должно быть оценено творчество Скрябина, Рахманинова и Метнера, которое долгое время истолковывалось превратно.

Область изобразительных искусств полна внутренних противоречий. Настало время честной, открытой и последовательной полемики со всеми односторонними и вульгарными представлениями о развитии изобразительного искусства. Все в этой области было особенно сложно. Не было среди живописцев «своего Горького» или «символистов», как В. Брюсов или А. Блок. Но в то же время изобразительное искусство, как и все искусство того времени, не стояло на месте и завоевывало новые ступени развития реалистического творчества.

2

Исключительно важное значение для изучения художественной культуры определенного периода имеют для нас методологические указания В. И. Ленина, данные в целом ряде мест его трудов.

Учение В. И. Ленина о культуре было не один раз предметом серьезных обобщающих работ советских исследователей, и здесь нет необходимости повторять те выводы, которые сделали на основании изучения трудов Ленина

М. А. Лифшиц¹, Б. С. Рюриков², Б. С. Мейлах³ и другие.

Изучение любого исторического периода должно быть конкретным. Ленин дает в своих исторических трудах блестящие примеры такого конкретного анализа. Давно уже для советской науки стало руководящим положение о «двух национальных культурах в каждой национальной культуре», и о том, что «в каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»⁴. Избирая предметом изучения художественную русскую культуру начала XX века, мы изучаем две культуры в русской национальной художественной культуре определенного периода, — а не только «элементы демократической и социалистической культуры» в ней, хотя они должны быть выделены в первую очередь как принадлежащие будущему.

Эта проблема связана и с проблемой периодизации русской истории, периодизацией освободительной борьбы русского народа в новое время, и с учением чисто философским — гениальной ленинской теорией отражения, и с учением о социалистической культуре — наследницей всего лучшего, что было достигнуто мировой культурой до нее.

Периодизацию русской истории Ленин дает в статье «Памяти Герцена»: «Чествуя Герцена, мы видим ясно три поколения, три класса, действовавшие в русской революции. Сначала — дворяне и помещики, декабристы и Герцен. Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало. Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию. Ее подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы... Но это не была еще сама буря, — продолжает дальше Ленин. — Буря, это — движение самих масс. Пролетариат, единственный до конца революционный класс, поднялся во главе

¹ Из более ранних работ укажем статью «Ленин и вопросы литературы» в кн.: М. Л и ф ш и ц. Вопросы искусства и философии. М., 1935 (статья написана в связи с книгой А. В. Луначарского «Ленин и литературоведение». М., 1934).

² «В. И. Ленин и вопросы литературы», вводная статья к сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1957.

³ «В. И. Ленин о культуре и искусстве», вводная статья к сб., вышедшему под тем же названием (М., 1958).

⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 120, 129.

их...»¹. Статья написана в 1912 году, несколько позднее, в 1914 году, опубликована была уже упоминавшаяся нами статья «Из прошлого рабочей печати в России». Здесь периодизация дана очень четко. Ленин пишет: «Освободительное движение в России прошло три главных этапа, соответственно трем главным классам русского общества, налагавшим свою печать на движение: 1) период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год; 2) разночинский или буржуазно-демократический, приблизительно с 1861 по 1895 год; 3) пролетарский с 1895 по настоящее время»². Перед исследователем определенного участка истории русской культуры встают, естественно, вопросы: в какой мере эта периодизация «освободительного движения» (или русской революции, как говорил Ленин в статье «Памяти Герцена») точно может быть перенесена на периодизацию истории русской культуры и еще точнее — на периодизацию истории русской художественной культуры; и затем — как определить социально-общественное содержание того периода, который мы избираем предметом нашего изучения, если мы — как это было уже сказано в начале данной статьи — поймем его как совпадающий в общем с третьим из намеченных Лениным периодом — пролетарским.

Практика предреволюционного двадцатилетия обязательно подлежит исследованию в свете учения о двух культурах. В основе развития искусства лежало общественно-социальное содержание жизни России в эпоху, когда, после 1895 года, гегемоном освободительного движения в России стал пролетариат.

В статье В. И. Ленина «Как епископ Никон защищает украинцев?» есть указание: «125 лет тому назад, когда не было еще раскола нации на буржуазию и пролетариат, лозунг национальной культуры мог быть единым и цельным призывом к борьбе против феодализма и клерикализма»³. 125 лет до 1913 года — это указание на конец XVIII века, на эпоху Новикова и Радищева. Защита Новиковым русской национальной культуры против засилья в верхушке тогдашней дворянско-помещичьей России «французомании» была бесспорно прогрессивной, как, конечно, и страстная защита Радищевым крепостного народа против помещиков.

В начале XX века «раскол нации на буржуазию и пролетариат» — уже совершившийся факт. В русской культуре две культуры. Это — историческая истина. Перед нами встает вопрос — было ли в то время, в начале XX века, также наличие двух художественных культур, и если да, то какими были их взаимоотношения. Упрощенное, нарочито огрубленное, прямолинейное «решение» пытались дать этому вопросу уже после Октябрьской революции «пролеткультовцы».

Представляется вполне правомерным отметить, что завоевание пролетариатом ведущей роли в русском революционном движении отразилось тем самым своеобразно и в культуре художественной. Но этот процесс был осуществлен не сразу, а в тяжелой борьбе, в обстановке исключительного героического самопожертвования и последовательной идейно-организационной работы⁴.

При этом нельзя также забывать важнейшее ленинское положение о двух социальных войнах, развертывавшихся одновременно: о войне против самодержавия и пережитков феодализма, в которую включаются и некоторые круги буржуазии, и о войне пролетариата, трудового народа против господства капитала, против капиталистической эксплуатации в городе и деревне. Ход и характер развертывания этих двух социальных войн оказывал непосредственное воздействие на развитие художественной культуры.

Развитие в России искусства, как и всей духовной жизни, на рубеже XX века определялось новым общественным подъемом, начавшимся в середине 90-х годов. Россия знала и раньше революционные ситуации, однако новая была невиданной по своим масштабам. На общественную арену в качестве ведущей силы вышел русский рабочий класс, которым руководила созданная В. И. Лениным подлинно марксистская партия. Она поставила перед собой задачи всемирно-исторического значения:

«Русскому пролетариату предстоит испытания еще неизмеримо более тяжкие, — писал В. И. Ленин, — предстоит борьба с чудовищем, по сравнению с которым исключительный закон в конституционной стране кажется настоящим

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 261.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 93.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 9.

⁴ «Нигде в мире пролетарское движение не рождалось и не могло родиться „сразу“, в чистом классовом виде, — пишет В. И. Ленин. — ...Лишь долгой борьбой и тяжелым трудом самих передовых рабочих, всех сознательных рабочих давалось выделение и укрепление пролетарского классового движения». См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 100, 101.

пигмеем. История поставила теперь перед нами ближайшую задачу, которая является *наиболее революционной из всех ближайших* задач пролетариата какой бы то ни было другой страны. Осуществление этой задачи, разрушение самого могучего оплота не только европейской, но также (можем мы сказать теперь) и азиатской реакции сделало бы русский пролетариат авангардом международного революционного пролетариата. И мы вправе рассчитывать, что добьемся этого почетного звания, заслуженного уже нашими предшественниками, революционерами 70-х годов, если мы сумеем воодушевить наше в тысячу раз более широкое и глубокое движение такой же беззаветной решимостью и энергией»¹.

Для разрешения этой беспримерной задачи спланировались все прогрессивные силы России. Свержение самодержавного строя являлось первым необходимым шагом к развязыванию социалистической революции, которая должна была положить конец господству всех собственнических классов, что и произошло в Октябре 1917 года.

Эта основная закономерность исторического развития России в начале нового века оказывала решающее воздействие на все сферы жизни общества, в том числе и на искусство. Происходила поляризация творческих сил. Почти одновременно можно наблюдать победное движение реализма в искусстве и литературе, связанное с такими именами, как Чехов и Горький, с такими эпохальными явлениями, как Художественный театр, а также и формирование и активизацию упадочных, религиозно-мистических и других реакционных направлений. Между этими принципиально противоположными течениями искусства и литературы велась ожесточенная, непримиримая борьба. Для развития русского искусства той поры характерным являлось наличие большого числа промежуточных групп и направлений, разнородных по своему составу и крайне противоречивых по эстетическим пристрастиям. Они часто меняли свое обличье, распадались и возникали вновь.

Конечно, указанная расстановка сил в области искусства не исчерпывает реального многообразия художественной жизни в России на рубеже XIX—XX веков. Но основное развитие все же шло по этим руслам. Итогом этого развития было не только сохранение реалистических традиций в условиях распада буржуазно-

аристократической культуры, полного кричащих противоречий развития культуры, отражавшей чаяния мелкобуржуазных слоев, но и обогащение их, приведшее вплотную к новой ступени реалистического творчества — к искусству социалистического реализма, что могло произойти лишь потому, что назревали демократическая и социалистическая революции.

В условиях империализма, загнивания всей капиталистической системы предреволюционная Россия сказала новое слово в искусстве, обогатила величайшими достижениями всю мировую художественную культуру. Созидательный смысл социалистической революции проявился в этом с покоряющей силой.

При всей противоречивости русского искусства начала нового века для большинства часто даже противоборствующих художественных направлений характерно стремление к обобщениям, к философскому осмыслению жизни, к широким аспектам ее отражения. В конечном счете названные тенденции определялись тем, что назревали коренные социальные перемены в жизни, которые художники стремились осознать, и в эстетическом отношении для искусства того времени была характерна поэтическая настроенность. Конечно, качество поэтичности произведений Серова иное, чем у Врубеля, а у Трубецкого не то, что у Голубкиной. Поэтичность Скрябина резко отличается от поэтичности Рахманинова, а поэтичность Станиславского от поэтичности, присущей Мейерхольду. Однако названная эстетическая проблема была выдвинута эпохой, о чем нельзя забывать при анализе произведений искусства и творчества отдельных мастеров.

Думается, что конкретное изучение исключительно важного исторического периода обязывает нас к исследованию:

общего состояния господствовавшей, ставшей реакционной, утратившей свою ведущую роль в освободительном движении буржуазной культуры, слившейся с остатками культуры помещичье-дворянской и чиновничьей;

больших пластов культуры, связанных с устремлениями мелкобуржуазных общественных кругов;

элементов демократической и социалистической культуры;

первых явлений, развивающихся во всем этом сложном общественном конгломерате *новой* социалистической культуры.

При этом надо учитывать одно крайне важное обстоятельство. Размах революционной борьбы, приведший к активной социальной дея-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 23.

тельности широкие массы народа, оказал решающее воздействие даже на школы художественного творчества, принадлежащие объективно в идейно-эстетическом отношении к реакционному лагерю.

Процесс происходил в необычайно короткие сроки.

Вот характерный пример. Русский символизм, тесно связанный с декадентством в широком смысле слова как упадочным явлением или модернизмом, в течение не более чем 20 лет сложился как определенное направление в литературе и искусстве и потом довольно быстро распался. В этом процессе опять сказались решающая закономерность эпохи, вызванная буржуазно-демократической и социалистической революциями. Деятели символизма, такие, как В. Я. Брюсов и А. А. Блок, пришли в символизм, движимые стремлением изменить существующие общественные отношения. Убедившись в том, что идейно-эстетическая концепция символизма уводит от решения реальных жизненных задач, они порвали с символизмом. Кризис и распад символизма не случайно произошел в 10-х годах нынешнего века. Вместе с тем мастера, не порвавшие с символистской эстетикой, испытывали серьезные противоречия в своем творчестве, например такой крупнейший композитор, как Скрябин. Совершались и более неожиданные судьбы. Вспомним творческую судьбу большого деятеля театра В. Э. Мейерхольда. Он ушел из Художественного театра, движимый самыми прогрессивными общественными настроениями. Он хотел изменить несправедливый общественный строй. Но, увлекшись мистико-символическими идеями и пытаясь насажать их в театре, В. Э. Мейерхольд, возможно неожиданно для себя, стал своеобразным «непротивленцем», который вовсе не собирался низвергнуть существующие общественные устои, а уходил в какие-то неопределенные мистические дали.

Другая судьба на русской революционной почве была у течения, получившего название «импрессионизма». Как таковое оно не «состоялось» в России. И дело не только в том, что в Западной Европе импрессионизм появился раньше (во Франции в 60—70-е годы), а в том, что творческие его достижения включились в мощный поток развития реализма нового типа и стали восполнителями, «катализаторами» его развития, добавляющими к нему какие-то важные эстетические стороны. Стоит назвать имена Левитана, Серова, Рахманинова, Скрябина, Московский Художественный театр, чтобы стало

ясным, как происходило это органическое сопряжение импрессионизма с реалистическим движением искусства на новом историческом этапе.

В. И. Ленин учил и учит нас бережно, внимательно и осторожно относиться и к наследию, и к творчеству народных масс, и к наиболее высоко стоящему профессиональному искусству. В понятие художественной культуры входят все эти области. Взаимоотношения между ними сложны. Действие свое на современность, на переживаемый обществом этап или момент оказывает и искусство, непосредственно отражающее — «не без противоречий», как говорил Ленин, — эту современность, — и искусство «низовое», «бытующее», живое на ином плане бытия, нежели официальное, признанное, профессиональное, — и искусство прежних лет, воспринимаемое новыми поколениями по-новому, — и искусство зарубежное, входящее так или иначе в контакт с живым искусством любого изучаемого периода.

3

Проблемы периодизации имеют огромное значение при исследовании локальных периодов истории, в частности при изучении русской художественной культуры начала XX века. Время это прорезано, разделено на две части первой русской революцией 1905—1907 годов. Если абсолютно не вызывает колебаний определение конечной даты изучаемого периода — октябрь 1917 года, — то уже начальные даты могут поднать перед исследователем ряд вопросов.

С какого времени следует начинать изучение русской художественной культуры ленинского этапа освободительной борьбы в России?

Конечно, следуя ленинской концепции освободительного движения, надо назвать 1895 год. Но явления художественной культуры никогда не совпадают с абсолютной точностью с отражаемой ими «зигзагообразно», «не без противоречий» действительностью. Для нас нет сомнений в том, что изучение таких явлений, как художественная культура, должно начаться только после уточнения отчетливой исторической базы, фона той картины, которую стремится воссоздать исследователь.

Взаимоотношения исторических фактов и художественной культуры, объединяющей в своей особой целостности отражения фактов этим искусством, могут быть бесконечно разнообразными. Произведения искусства могут непосредственно иллюстрировать факты, могут

дать о них более или менее точный «репортаж». Мы понимаем установленный Лениным признак «зигзагообразности» процесса отражения действительности в сознании, тем самым в восприятии фактов жизни художником, как смелую в этом сложном процессе моментов большего приближения и затем отдаления от того, что происходит в действительности. Художник может увидеть и понять определенный момент бытия, затем может отойти от него, потерять на время понимание явления действительности, затем приблизиться к ней на новом этапе.

Исследователь обязан дать точный ответ на то, каким было состояние искусства в России в 1895 году, какие, например, картины и на какие темы выставлялись художниками у передвижников и на академических экспозициях, каков был репертуар театров, концертов и т. п. Мы считаем примечательным, что именно в 1895 году Н. А. Касаткин, в будущем народный художник РСФСР, обратился к рабочей теме. На передвижной выставке 1894 года Н. А. Касаткин выставляет городские и мещанские жанры, вроде своей известной картины «Трамвай пришел», в 1895 году — «Сбор угля бедными на выработанной шахте», этюды шахтеров Донецкого бассейна¹. Случайное совпадение дат? Не является ли это скорее примером особой чуткости художника к новой атмосфере общественного бытия? А. М. Горький в 1894 году пишет один из своих самых мрачных рассказов — «Дед Архип и Ленька», в 1894—1895 годах — «Челкаш», в 1895 году — «Старуха Изергиль», куда вылетена бессмертная легенда о пылающем сердце Данко.

Подобные явления характерны не только для литературы. Новая тематика живописи Касаткина является примером движения реалистического искусства вперед. Несколько позднее в эту шеренгу встанет Московский Художественный театр (1898). Одновременно происходит попытка формирования сил модернистического, индивидуалистического художественного лагеря.

Русская художественная культура, таким образом, уже в конце прошлого века предстает в проявлении разных сил и тенденций: реалистического — передового по содержанию искусства, повернутого лицом к новому герою русского общественного строя, раздираемого противоречиями модернистического или прямо упадочного и

декадентского псевдоноваторства, стилизаторства и всяческой ориентации на Запад и на музейную старину.

В русской архитектуре конца XIX и начала XX века очень отчетливо выявлено «искание стиля». Вначале — рецепция модерна, сменившая «псевдорусский стиль», который оставил себе неприятнейшее воспоминание. Но «модерн» с его произвольностью и акцентом на декоративное использование всяческих загибов и извивов (в том числе — самой конструкции) был в сущности отрицанием понятия «стиль», как о последнем привыкла говорить серьезная научная мысль.

Все эти явления подлежат изучению и анализу. Исключительно ответственно и интересно проследить в таком свете судьбы и тенденции художественной критики и искусствоведческой литературы. Критик и искусствовед всегда находятся в том или ином эстетическом, идейном лагере.

Наиболее важным в плане всей нашей культурной истории является зарождение и развитие именно в данное время критики единственно научно-прогрессивной и правильной — критики марксистской. Г. В. Плеханов и А. В. Луначарский, М. С. Ольминский и В. В. Воровский оставили ряд очень существенных работ как по освещению литературы, так и по анализу театра, музыки, живописи. Исключительно важны высказывания В. И. Ленина в ряде его писем².

Самым ярким и последовательным, самым существенным выражением *нового* в идейно-эстетической области этого периода является относящаяся к подъему революционной волны 1905 года статья В. И. Ленина о партийности в литературе. Она ознаменовала и новый этап в развитии критики и теории искусства. В ней впервые с такой глубиной и широтой определена партийная сущность искусства.

Эта статья В. И. Ленина указывает на возможность и правомерность определения первого исторического рубежа рассматриваемого периода — первую русскую революцию 1905—1907 годов.

В плане данного труда, посвященного художественной культуре России начала XX века, годы 1905—1907 могли бы стать объектом специального изучения.

Самая тема — «революция 1905 года в искусстве» — неоднократно вставала уже перед

¹ См.: «Товарищество передвижных художественных выставок». Перечень произведений и библиография. сост. Г. Буровой, О. Гапоновой, В. Румянцевой, [вып.] I. М., 1952, стр. 166—167.

² Укажем на ряд статей советских исследователей, посвященных марксистской литературной критике во II томе «Истории русской критики». М., 1958.

советским искусствоведением. Следует указать, однако, что большинство трудов имеет характер или предваряющего подбора материалов, или ставит перед собой чисто информативные задачи.

Обобщающий характер носит работа ленинградского искусствоведа Э. П. Гомберг-Вержбинской, посвященная проблеме развития русского изобразительного искусства в период подготовки и свершения революции 1905 года¹. Работ по отражению 1905 года в других искусствах почти нет.

4

Только последовательное, коллективное, синтетическое изучение русской художественной культуры начала XX века сможет осветить и объяснить особенность искусства этой переходной эпохи, когда модернистские, индивидуалистические тенденции безуспешно пытались прервать живые нити реалистических традиций, связывающих реализм XIX века с социалистическим реализмом наших дней. Вместе с тем встают во весь рост вопросы исключительного методологического значения, касающиеся общих проблем изучения искусства, вопросы, которые не ставились по существу давно, быть может со времени интересных по замыслу, но неудавшихся книг И. И. Иоффе². Нет сомнения в том, что приемы и методы, мастерство качественного анализа, все, выработанное в течение столетий существования специальных наук об отдельных видах искусства, имеет основания существовать, углубляться и развиваться дальше. Не меньшее, однако, значение приобретает теперь и иная, вполне закономерная область искусствознания: изучение связей искусств между собой, выяснение многообразных взаимоотношений между ними, которые только в совокупности и могут дать искомую картину того единства, которое обозначается понятием «художественная культура».

В художественной культуре страны или эпохи может выявляться единство стиля, но может и не быть такой монолитности. В недавних оживленных дискуссиях, вызванных статьями о так называемом «современном» стиле, достаточно ясно определилось наличие в одно и то же время деградирующих, умирающих и расту-

щих, рождающихся и цветущих стилей, определяемых борьбой общественных сил, антагонизмом классов. Ведь история искусств — отнюдь не прямолинейна, не идилична и не последовательно «прогрессивна», как это пытались представить некоторые весьма благонамеренные ученые буржуазной Европы XIX века и в особенности в наше время. История искусства — борьба противоречий. Она особенно полно выявилась в русском искусстве начала XX века, коль скоро это время было временем больших социальных столкновений.

Вместе с тем только в комплексном изучении всех искусств определенного и конкретного исторического периода можно понять единство сложности того, что предлагается называть и изучать как художественную культуру. В художественной культуре в различных видах творчества выявляется лицо общества.

Для понимания и характеристики художественной культуры определенного времени страны или народа необходимо учитывать:

связь ее в целом с прошлым и будущим развитием искусства;

связи ее с другими культурами, других стран и народов, одновременно с нею существующих или предшествующих ей;

связи внутри ее конкретных различных искусств, связи между отдельными видами художественного творчества. Таким образом, проблематика художественной культуры является проблематикой комплексного изучения художественного творчества.

Следует, конечно, признать, что все эти формулировки предварительные и подлежат обсуждению и уточнению. Важность их остается вне сомнений. Наряду с видами специализированных областей искусствознания имеет все права на существование наука о художественной культуре, о видах и формах связей всего искусства и художественного творчества данной эпохи, данной страны.

Вся совокупность этих проблем отнюдь не нова, не является каким-либо нововведением. Изучаемая нами за последнее время с особой доскональностью история искусствознания в мировом масштабе позволяет сделать некоторые выводы немаловажного методологического значения.

Развитие восприятия искусства в целом и каждого искусства в отдельности вело в прошлом к спецификации, к отъединению, к индивидуализации методики, теории и практики. Были выдвинуты идеи об обособленности искусств от всех иных видов познания и восприятия мира,

¹ Э. Гомберг-Вержбинская. *Русское искусство и революция 1905 года*. Л., 1960.

² «Культура и стиль». Л., 1927; «Синтетическая история искусства. Введение в историю художественного мышления». Л., 1933.

между искусствами стала утверждаться непродоходимость профессиональных граней.

Во второй половине XIX века положение стало решительно меняться. И к этому привела художественная практика многих стран. Помимо развития особых сторон каждого искусства все отчетливее начинают проступать процессы взаимосвязи и взаимодействия искусств и всех видов художественного творчества, приводящие к обогащению каждой отдельной области искусства. Понятие «художественная культура» стало выразителем отражением реальных процессов развития искусства.

В русской художественной культуре начала XX века процесс взаимосвязи, взаимодействия и взаимообогащения различных искусств протекает еще активнее и шире.

Многообразны связи современной литературы с другими искусствами.

Укажем на один знаменательный и беспримерный в своем роде факт: новая эстетика сценического реализма оформилась в основных своих принципах только после встречи Художественного театра с А. П. Чеховым и А. М. Горьким. Именно работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над драматургией Чехова позволила окончательно определить путь молодого театра, его общественные и эстетические основы. Это было самым главным в развитии Художественного театра, что далеко не исчерпывает всех связей художественников с литературой и другими искусствами.

На сцене МХАТ с первой премьеры — «Царь Федор Иоаннович» — «хозяйном» сцены после режиссера становится настоящим художник-живописец, крепко связанный с реалистическими традициями русского искусства — В. А. Симов. В дальнейшем в театр привлекаются М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих, В. Е. Егоров, Б. М. Кустодиев. Союз театра и современного русского изобразительного искусства был выражен в этом достаточно определенно.

В Художественном театре почти к каждому новому спектаклю стала создаваться специальная музыка, для чего в театр привлекались современные композиторы, ставшие равноправными участниками подготовки спектакля.

Известно, что успех Частной оперы С. И. Мамонтова в значительной степени зависел, конечно, от новой современной оперы (прежде всего от произведений Н. А. Римского-Корсакова), но также он был связан с работой таких больших художников, как М. А. Врубель, К. А. Коровин, В. Д. Поленов, В. М. Васнецов и другие, которые часто определяли характер решения оперного спектакля.

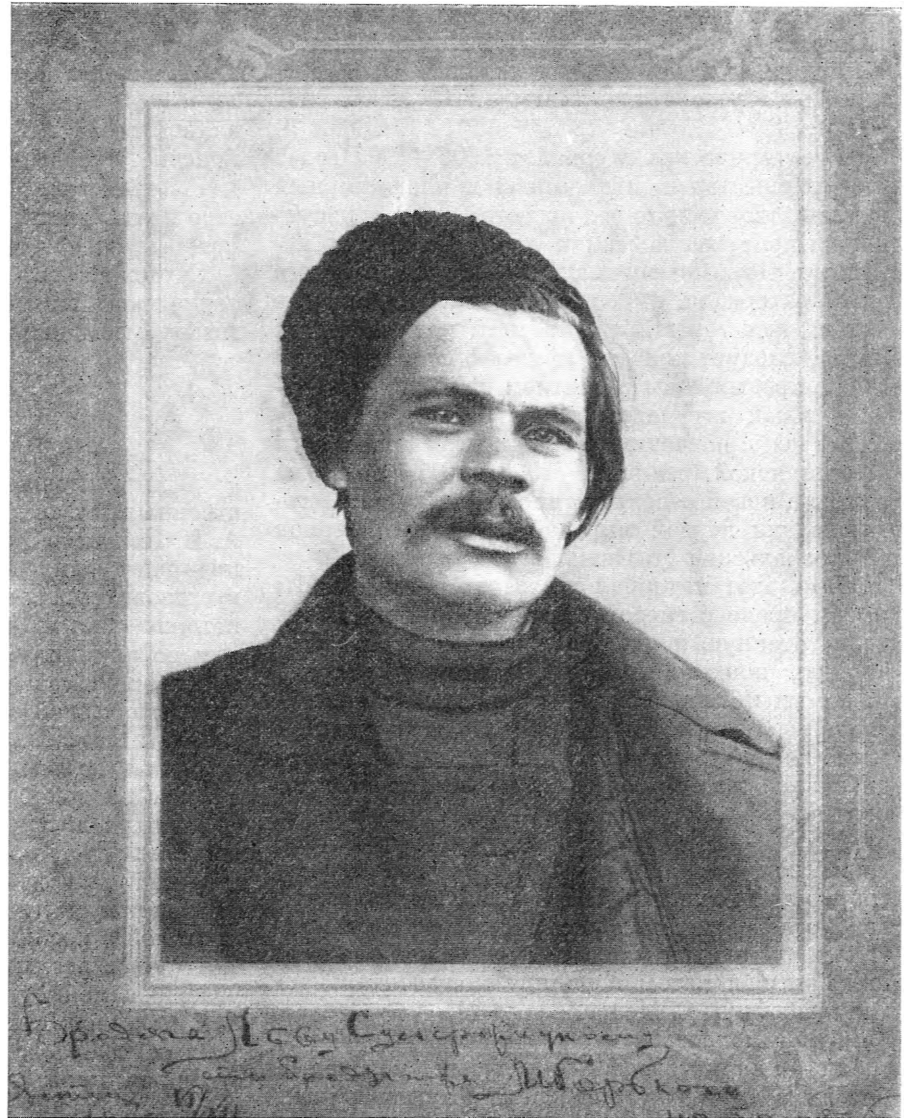
Гений молодого Шаляпина развивался под непосредственным воздействием крупнейших живописцев и скульпторов его современников. Знаменитый шаляпинский Демон на оперной сцене несомненно имел своим творческим первоисточником «Демона» М. А. Врубеля, с которым Ф. И. Шаляпин был в близкой творческой дружбе. Характерно и другое. У Шаляпина с молодости, благодаря его единомыслию с большими русскими художниками, стало правилом при работе над новым образом видеть его сначала пластически. Он делал многочисленные наброски к Демону, Борису Годунову, Варлааму, Дон Кихоту, Еремке и другим ролям. Его эскизы были очень выразительны и часто одной деталью, одним штрихом раскрывали внутреннюю сущность будущего образа.

Деятельность К. А. Коровина и А. Я. Головина в Мариинском оперном театре в 900-е годы, как и переезд в Петербург Ф. И. Шаляпина, определили новый этап в жизни прославленного русского оперного театра.

То обстоятельство, что процесс взаимодействия и сближения литературы с искусством и различных искусств между собой был процессом всеобщим, подтверждает и то, что искусства, на рубеже веков противопоставившие себя реализму, так или иначе связанные с модернизмом и символизмом, утверждались на своих идейных, эстетических позициях, опираясь на литературу, на опыт соседствующих искусств. Особенно наглядно это проявилось в области сценического творчества.

Пролагателем пути условно-символистского театра в России был В. Э. Мейерхольд. Он извлекал эстетику условно-символистского театра и практические творческие решения из теории так называемого «неподвижного театра» М. Метерлинка и его маленьких трагедий, из статей В. Брюсова, обосновывающих принципы условно-символистского театра, из символистской русской и зарубежной драмы. В Студии на Поварской (1904—1905), где В. Э. Мейерхольд впервые получил возможность широко экспериментировать, огромное, чуть ли не решающее значение приобрела работа художников, которые определяли не только декоративный, пластический образ спектаклей, но и весь их стиль, даже характер режиссерской трактовки. В Студии на Поварской впервые пробовал свои силы в драматическом театре талантливый молодой композитор Илья Сац, музыка которого призвана была помочь выразить нечто затаенное и непознаваемое в человеческих душах, нечто находящееся по ту сторону жизни.

А. М. Горький. 1900 год



Подобные же явления содружества, синтеза искусств можно наблюдать и в музыкальном творчестве тех лет.

Известно, как Скрябин искал адекватные цветовые гаммы для своих симфонических сочинений.

Более широкие связи наблюдаются в музыке той поры с литературой. Утверждение прекрасного гуманистического идеала в противовес буржуазной дешевой красоты и помпезности сближает Горького и Блока с Рахманиновым, Скрябиным, Танеевым и Глазуновым.

Еще более тесно и непосредственно связано

развитие революционной народной песни в преддверии первой русской революции с революционной поэзией, с революционной литературой. Она вбирала в себя творческий опыт революционной литературы. Герои песен русского революционного пролетариата близки героям произведений А. М. Горького «Мать», «Послание в пространство», «Товарищ», героям произведений А. С. Серафимовича. В песнях воплощен образ бойца-революционера, героя с большой буквы, идущего на «последний и решительный бой». Характерно и выдвижение образа коллективного героя в революционном песнетворчестве. Эти песни

утверждают идею революционного долга, проникнуты духом героического оптимизма, который впервые так полно был выражен А. М. Горьким в образе Нила («Мещане», 1900—1902 годы).

В сатирических журналах 1905—1907 годов был осуществлен интересный и плодотворный вариант творческого содружества слова и рисунка, литературы, поэзии и изобразительных искусств. Помимо специального изучения всего этого материала, имеющего важное значение не только для темы предлагаемого коллективного труда, следует связать раздел о графике 1905 года с предыдущим развитием карикатуры и сатирической журналистики в России с конца XIX века, с последующими его судьбами в годы столыпинской реакции (1908—1912), в годы подъема новой революционной волны (с 1912 года), в дни первой мировой войны и в период от Февральской до Октябрьской революции.

Весь этот материал достаточно сложен. Мы имеем право с гневом и презрением отбросить черносотенную и мракобесную, а также бульварную, пошло-мещанскую, спекулировавшую на самых низкопробных ощущениях печать, поскольку она никак не может претендовать на место не только в художественной, но и в какой-либо иной литературе. Но в «юмористических» журналах до революции — в «Будильнике», в «Шуте» — сотрудничали видные художники, такие, как передвижник А. Афанасьев, как бесспорно талантливый Н. Щербов. В «Будильнике» после поражения революции 1905 года началась журнально-графическая, сатирическая, приобретаемая потом подлинно монументальную силу работа Д. С. Моора.

Самое молодое искусство интересующей нас эпохи — кинематограф — с первых показов в России в 1897 году еще очень несовершенных французских короткометражек привлекло, например, внимание таких передовых деятелей театра, как К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Они стремились использовать опыт совершающего свои первые шаги нового искусства в театре, и не раз это делали.

В свою очередь русский кинематограф в очень короткие сроки догнал и в чем-то перегнал своих старших зарубежных собратьев, потому что жадно вбирал опыт отечественной классической и современной литературы (правда, не всегда с нужным отбором). Леонид Андреев, когда к нему обратились с предложением написать сценарий, не без едкости ответил, что это очень трудно сделать, потому что всю литературу «пожрало» кино. Использовал кинемато-

граф и опыт передового реалистического русского театра. Многие актеры Художественного, Александринского и Малого театров участвовали в создании русских кинслент и порой добились серьезных творческих успехов, отдавая, конечно, одновременно дань и пошлым, развлекательным сюжетам, поскольку кинопроизводство почти целиком было в руках коммерсантов, которых интересовала только прибыль.

Художественная культура определенной исторической эпохи отражает взаимоотношения между отдельными искусствами.

5

В предисловии к сборнику историко-художественных статей, изданных в 1920-х годах, А. И. Некрасов сформулировал чрезвычайно лапидарно ту дилемму, перед которой стояла искусствоведческая мысль тех лет: искусства всех исторических эпох развивались и развиваются или по принципам «теории влияний», или по противоположному им началу «художественной» или «творческой воли»¹. Последнее понятие было, как известно, выдвинуто западноевропейским искусствоведением 90—900-х годов в противовес не «теории влияний», а натуралистическим и реалистическим тенденциям искусства и науки XIX века, эпохи, когда буржуазная эстетика как будто ничего не имела против того, чтобы искусство обсуждалось и оценивалось критикой с позиций его правдивости, соответствия действительности — понятно желаемой и утверждаемой буржуазией как ее благополучное царство. Для рассмотрения проблем, связанных со сложением и развитием художественных культур, нам представляется очень важным подвергнуть пересмотру «теорию влияний».

«Теория влияний» или «заимствований» выработана, как известно, академиком Александром Веселовским и его братом Алексеем² и стала основой сравнительно-исторического метода изучения культуры. Ставя на обсуждение преимущественно вопросы иноземных влияний на русскую литературу, братья Веселовские, в

¹ См.: сб. «Барокко в России». М., 1926 (предисловие).

² Не имея надобности давать здесь какие-либо подробные ссылки, укажем лишь на апологетические монографии, посвященные А-ру Веселовскому, — Б. Энгельгардта (1924), статьи П. Н. Сакулина, Л. Г. Яковсона, В. М. Жирмунского; упомянем известный труд А-я Н. Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе» (1916).

первую очередь старший, Александр, бывший, без сомнения, крупнейшим ученым, сумел пересмотреть собственные прямолинейные взгляды на «заимствования», которыми якобы определялось содержание средневековой русской эпической литературы. Историко-сравнительный метод может в определенной мере использоваться советской комплексной наукой об искусстве. Вместе с тем, основной тезис, который положен в основу предпринимаемой институтом коллективной работы по изучению русской художественной культуры начала XX века, заключается в необходимости замены преимущественного внимания к «влияниям» и «заимствованиям» серьезным и углубленным изучением исторических периодов, конкретных этапов истории искусства, определяемых общественным, социальным развитием.

Значение «влияний» или фактов «заимствований» нельзя не видеть, но одностороннее признание их главным фактором культурного развития противоречит основам марксистской общественной науки. Вместе с тем к теории влияний, долгое время господствовавшей в искусствознании и литературоведении, не следует подходить упрощенно. Взаимоотношения культур в мировой истории были сложны. В некоторых случаях можно и должно говорить о прямом и благотворном влиянии прогрессивной культуры одного народа, одной страны на другие, развивавшиеся в менее благоприятных условиях. Существует много самых разнородных форм связей, культурных взаимообменов, творческого соревнования народов между собой. История может и должна нам показывать все многообразие этих взаимоотношений.

Представляется чрезвычайно важным развить и расширить эти предваряющие соображения. Укажем, прежде всего, что в «Немецкой идеологии» К. Маркса прямо говорится об определенных явлениях культурных влияний, причем примеры Маркс берет из области истории изобразительных искусств.

«Если бы он (Штирнер.— А. С.) сравнил Рафаэля с Леонардо да Винчи и Тицианом, то увидел бы, насколько художественные произведения первого зависели от тогдашнего расцвета Рима, происшедшего под флорентинским влиянием»¹, — пишет Маркс, изучавший итальянское Возрождение по известным «Итальянским исследованиям» К. Румора, оказавшим

влияние на последующее развитие науки истории искусства в XIX веке.

Следовательно, когда речь идет о влияниях одной культуры на другую, необходимо учитывать их классовый характер. Нельзя забывать и того, что влияние может ставить одну сторону (будь это страна, народ, общественная группа или художник) в неравноправное, подчиненное положение. Протест против «теории Веселовского» определялся тем, что он генерализировал эту форму «влияний». Но история знает и блестящие примеры обратного — подчинения более сильной стороны влиянию культуры страны побежденной и поработанной: классический пример — преклонение Рима перед покоренной им Грецией. Давно было замечено, что для восприятия влияния сторона «влияемая» должна быть к нему подготовлена, тогда влияние будет плодотворным.

Вместе с тем ясно и то, что наличие «влияний» может быть не только между неравноправными сторонами. Мы обязаны учитывать взаимовлияния равноправных сторон, термин, которым в последнее время советская наука пользуется все чаще. Взаимовлияния бывают столь же разнородны и многообразны, как и случаи «неравносторонних» влияний. Заимствование может быть частичным и более полным; может быть сознательным и почти случайным; и, что самое главное, может быть творчески переработанным, полностью освоенным, включенным в органический состав национальной культуры, произведшей заимствование, и может остаться в ней до конца чужеродным телом.

Наука о культурных связях должна ответить на вопросы о том, почему и как происходит влияние. Осветить — что заимствуется, зачем заимствуется, кем и как заимствуется, — и, что самое главное, — какова была дальнейшая судьба заимствования.

Крайне важно подчеркнуть, что все виды взаимоотношений между культурами в целом, то, что предлагается изучать как *культурные связи* во всей сложности их форм, могут быть почти полностью применены к комплексному изучению всех видов искусств и *внутри* каждой отдельной художественной культуры.

Правильное их решение, четкое вскрытие наличия связей, дружбы и вражды, борьбы за специфику каждого отдельного вида искусства и за его контакты со всеми другими, представляются исключительно важными и актуальными проблемами науки наших дней.

Высокая правда реалистического искусства, которое не раз предлагали в изучаемую эпоху

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. *Сочинения*, т. 3, стр. 392. Ср. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М., 1938, стр. 141.

признать «конченным», выдержала все испытания. Именно оно, пройдя основным стержнем сквозь все противоречия эпохи, в советские годы торжествовало над модернизмом, над формализмом всех видов. Но русская художественная культура начала XX века была и осталась предысторией советской, и в этом — первое и главное методологическое оправдание выдвинутой нами большой и ответственной историко-художественной темы.

Все ценное, что было накоплено в русской художественной культуре в предреволюционные десятилетия, питало молодую революционную советскую художественную культуру, все упадочное, связанное с декадентством и формализ-

мом всех мастей, мешало ее развитию и требовало своего преодоления, что и было характерно для 20-х годов. Только этим обстоятельством можно объяснить тот удивительный исторический факт, что уже в середине 20-х годов советская художественная культура заявила о себе произведениями, прославившими ее на весь мир. Так было во всех областях литературы и искусства.

Преодолевая явления распада, характерные для предреволюционной художественной культуры, вбирая все творчески живое из нее, советская художественная культура открыла исторически новый этап в развитии искусства и литературы.

ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА



К. А. СТАНИСЛАВСКИЙ И ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РЕАЛИЗМА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Ю. С. КАЛАШНИКОВ



1

Если мы обратимся к творчеству К. С. Станиславского, то направленность его художественных, эстетических устремлений представляется совершенно ясной: он был последовательным и убежденным реалистом и целью его жизни было дальнейшее развитие и углубление принципов реализма в искусстве.

Но при всем громадном авторитете, завоеванном Станиславским еще при жизни, который со временем не только не растрачивается, а крепнет и растет, все же значение его деятельности как художника-реалиста и теоретика недостаточно оценено. Станиславский был удивительно многогранным, высоко одаренным человеком, подлинным гением в искусстве своего времени. В силу своих демократических убеждений К. С. Станиславский смог осуществить грандиозную историческую задачу: переосмыслить реалистические традиции искусства XIX века, определить и творчески утвердить принципы прогрессивного реалистического искусства XX века.

Выделяя К. С. Станиславского на всем широком и богатом фоне русской художественной культуры начала XX века, не следует думать, что он был чуть ли не единственным художником, кто сумел проложить новые пути реалистического творчества. Нет. Он был одним из тех, кто с наибольшей полнотой и определенностью выразил в творчестве и в теории это развитие реалистического искусства.

Хотя деятельность Станиславского была связана преимущественно с театром, она приобрела общее значение для всей современной ему художественной культуры, потому что его театральные опыты, его театральная теория были настолько всеобъемлющими, что далеко выходили за рамки искусства сцены.

Надо иметь в виду также и некоторые особые обстоятельства.

Театральное искусство в прошлом веке отставало в своем развитии от литературы и других искусств, несмотря на то что у его колыбели стоял великий Щепкин, а театр мог использовать гениальную драматургию Пушкина, Грибоедова и Гоголя, а потом Островского.

Станиславский поставил своей целью продолжить и приумножить эти великие традиции русской сцены, идущие от Щепкина и большой русской литературы.

Вспоминая об этой стороне своей деятельности в театре, начатой еще в молодые годы, Станиславский писал: «Старая школа переживания — Самарин, Щепкин — это наши одномысленники — это новое направление. Их ремесленные последователи — это школа представления, перемешанная с ремеслом. Это самое распространенное и самое разработанное направление. Оно имеет целый ассортимент штампов. Этому направлению легко учить»¹.

Осуществить задачу возрождения подлинных традиций было очень сложно и в принци-

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. [К. С. Станиславского]. Записная книжка 1912 г., № 3319, л. 4.

пиальном, и в практическом отношении. Потому что тех, кто шел в русском театре конца прошлого века по пути Щепкина, было меньшинство.

Русский театр всегда украшали могучие актерские таланты, но в нем господствовала рутина.

Большое произведение драматического писателя при таком состоянии театрального дела не могло быть сколько-нибудь полно донесено до зрителя. Если вспомнить также, что в репертуаре театров преобладали мелкотравчатые драматургические поделки, пошловатые фарсы и водевили, то можно себе представить, насколько ослабленным, а порою и вредным было воздействие театра на души зрителей.

Станиславский, хорошо понимая, что рутина и ремесло все более и более определяли линию русской сцены, заметил однажды: «Традиции Щепкина (берите образцы из жизни) — забываются, остаются ложные традиции. Талант их создает... Бездарный, не поняв традиций, проповедует самую маловажную их часть»¹.

Всю свою жизнь Станиславский посвятил театру ради того, чтобы сделать сцену местом служения высоким гражданским, нравственным идеалам. А для этого театр нужно было поднять до уровня современной передовой литературы и искусства.

С первых шагов своей театральной деятельности, еще в пору участия в любительских кружках, а потом в организованном им Обществе искусства и литературы, Станиславский искал пути к возрождению театра. В его юношеских дневниках, в переписке, в записных книжках 90-х годов, в его набросках «Настольной книги драматического артиста», относящихся к началу 900-х годов, мы можем найти определение им главных, руководящих целей искусства театра.

В одном документе, относящемся к 1895 году, Станиславский дал краткую, но совершенно точную формулировку своей творческой программы. Он задумал организовать акционерное общество «Национальных общедоступных театров», чтобы, как написано в составленном Станиславским уставе: «...содействовать развитию изящных вкусов в области сценических, музыкальных, художественных и пластических искусств и способствовать распространению научных и литературных познаний преимущест-

венно среди небогатого класса русской публики»².

Эту демократическую направленность театра может обеспечить, как сказано в Уставе, репертуар, составленный *исключительно* из таких произведений (как классических, так и современных отечественных и иностранных), которые, обладая литературными и художественными достоинствами, могут воспитывать в зрителе или слушателе эстетический вкус». При этом не забывалась и собственно сценическая сторона деятельности новых общедоступных театров. Устав наказывал: «заботиться о художественном выполнении (в смысле ансамбля, сценической, обдуманности и тщательности постановки) своих сценических представлений». Нетрудно заметить, что эти положения в более развитом и обогащенном виде легли вскоре в основу создаваемого Станиславским и Немировичем-Данченко Художественного театра.

С этих позиций К. С. Станиславский в своем актерском и режиссерском творчестве, в замыслении о судьбах театра оценивает наследие русской сцены XIX века и намечает контуры нового искусства, воспринявшего великие традиции прошлого, ставшего более зрелой ступенью в развитии сценического реализма.

Пафос исканий К. С. Станиславского был сродни передовым деятелям театра конца прошлого века. Среди них прежде всего следует назвать Вл. И. Немировича-Данченко, известного драматурга и критика, который в многочисленных статьях призывал к обновлению русской сцены, к очищению традиций, к созданию новой театральной эстетики³.

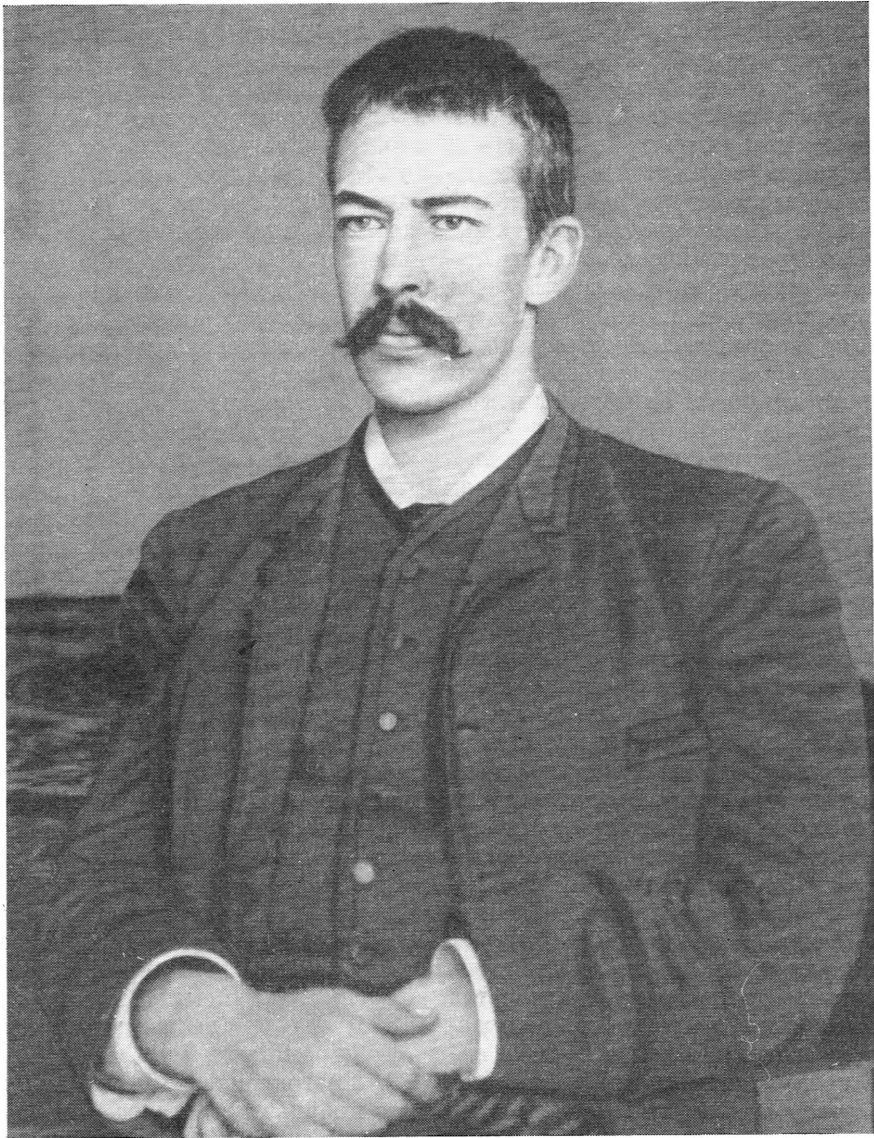
В качестве педагога Московского филармонического училища Вл. И. Немирович-Данченко воспитал группу актеров, влившуюся потом в Художественный театр.

Большой художник театра А. П. Ленский, работавший в условиях императорской сцены, был также очень озабочен судьбами русского театра. Вслед за А. Н. Островским он добивался, чтобы театр занял подобающее ему место в обществе: «Театр — слуга общества, а потому тогда только желателен и полезен ему, когда представляет собой именно театр, в серьезном значении этого слова, а не скудно содержимое на

² Музей МХАТ. Архив К. С., № 3565, 2-я редакция Устава 1895 года.

³ См.: Вл. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1938; «Театральное наследие», т. I—II. М., 1952; В. Виленин. Немирович-Данченко. М., 1956; Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. Ив. Немировича-Данченко. М., 1962.

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. Записная книжка, 1907—1908 гг., № 773, л. 48.



К. С. Станиславский. 1889 год

общественный счет благотворительное учреждение»¹.

Разносторонней была десятилетняя театральная деятельность К. С. Станиславского до открытия Художественного театра. Создав Общество искусства и литературы (1888), он выступает в нем не только как актер, но и как режиссер, много работает с художниками, дает советы своим коллегам-актерам, вырабатывая в себе навыки педагога, воспитателя многих поколений актеров. Одновременно Станиславского все больше и больше заботит необходимость выработки принципов реалистического театрального творчества. К концу этого же десятилетия относятся первые попытки написания книг в помощь актерам, где Станиславский формулирует некоторые положения реалистического творчества в театре, которые потом он назовет искусством переживания.

Черты нового реалистического искусства сцены отчетливо проступают в лучших спектаклях Общества искусства и литературы. Как нечто целое, как ясно выраженное новое направление реалистического искусства в русском театре на рубеже двух веков оно выявит себя уже в Художественном театре.

Осмысливая потом свою работу в Обществе искусства и литературы, Станиславский заметил: «Век опередил актеров à la Кши. Пора заменить тип талантливых кутил и пьяниц, актеров, забавлявшихся искусством, новым типом актеров — более культурных»². Этот новый тип актера вырисовывался перед Станиславским еще в годы его любительства. Один из соратников Станиславского по Обществу режиссер Н. А. Попов вспоминал: «Объявив негласно войну театральной богеме, Константин Сергеевич, будучи еще любителем, медленно, но верно шел по пути поднятия культурного уровня в среде актерства и приучал нас, молодежь, почти слепо веровавшую во все его начинания, к мысли, что в настоящем театре не все благополучно не только на фронте искусства, но главным образом в театральном быту»³.

В соответствии с требованиями, предъявляемыми Станиславским к актеру нового типа, решались и другие стороны сценического творчества. Принципы режиссуры, понятие ансамбля

приобретали иной смысл, чем в старом театре. Все эти поиски, начатые в Обществе искусства и литературы, дали свои первые плоды в его лучших спектаклях.

Станиславский уже тогда стремился создать серьезный репертуар, отвечающий требованиям жизни, выражающий демократические идеалы. Он ставит «Горькую судьбину» А. Ф. Писемского, звучавшую вполне современно, добивается у Л. Н. Толстого разрешения включить в репертуар Общества его новую пьесу «Плоды просвещения» и первым осуществляет ее на русской сцене в 1891 году⁴. Узнав, что Ф. М. Достоевский предполагал вначале написать пьесу «Село Степанчиково», а не повесть, Станиславский инсценирует ее и получает одобрение вдовы писателя. Он ведет деятельную переписку с писателем Григоровичем о постановке в Обществе его пьесы «Замшевые люди»⁵. Он показывает пьесы современного зарубежного драматурга Гауптмана. Заметное место в репертуаре Общества занимала классическая драматургия — Островский, Шекспир, Шиллер. Водевиль, легкие комедии, одноактные пьесы отодвинуты были на второй план. Репертуар Общества искусства и литературы решительно отличался от репертуара императорских театров Москвы и Петербурга, не говоря уже о частных театрах.

Задумав столь широкую театральную реформу, Станиславский проводил ее настойчиво и последовательно, несмотря на очень трудные условия для работы в Обществе. Он прокладывал новые пути в искусстве театра, и это все более отчетливо начинали понимать окружающие. Некоторые из корифеев Малого театра помогали Станиславскому воспитывать молодых любителей в Обществе. И наблюдая, как работал Станиславский, предсказывали ему большое будущее. В одном из писем к жене (начало мая 1896 года) Станиславский сообщил ей об этом: «Все время почему-то она (Н. М. Медведева. — Ю. К.) говорила на тему, что я обязан сделать что-нибудь для театра, что мое имя должно быть в истории. Она давно это твердит в Малом театре, и после „Ганнеле“ Ленский стал ее поддерживать»⁶.

Нельзя отказать Н. М. Медведевой и А. П. Ленскому в проницательности.

Решительным сдвигом на пути к реализму нового типа явилось актерское творчество Ста-

¹ А. Ленский. Статьи. Письма. Записки. М., 1950, стр. 187.

² Музей МХАТ. Архив К. С., № 910, л. 32. Из записей 1912—1913 гг.

³ «О Станиславском». Сборник воспоминаний. М., 1918, стр. 199.

⁴ См.: К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7. М., 1960, стр. 79.

⁵ Там же, стр. 80.

⁶ Там же, стр. 98—99.

Страница из режиссерского экземпляра К. С. Станиславского инсценировки повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»



нславского в Обществе искусства и литературы. Он выступал почти в каждой новой постановке. Некоторые из них оказались для Станиславского-актера заметными вехами в его творчестве, о них много говорили и писали. Из больших ролей надо вспомнить Аняния («Горькая судьбина»), Звездинцева («Плоды просвещения»), Дядюшку («Село Степанчиково»), Бенедикта («Много шума из ничего»), Отелло («Отелло») и Генриха («Потопнувший колокол»). Они весьма различны по своему характеру, что говорит о широком творческом диапазоне Станиславского даже в ту пору.

Современники единодушно подтверждали, что исполнение Станиславским его лучших ро-

лей в Обществе отличалось жизненной достоверностью и редко встречавшейся тогда в театре цельностью и логикой развития характера.

Но говорить об окончательной выработке новой техники и новых принципов актерского творчества рано — они еще формируются. В драматических и, особенно, в трагедийных ролях у Станиславского проявлялся нарочитый темперамент, известная ходульность и выпренность. Стремление же к жизненности и достоверности в характерных ролях приводило порой к перегрузке бытовыми деталями, от чего он долго не мог потом избавиться.

В Обществе искусства и литературы началось формирование режиссуры Станиславского,

который поставил своей целью создание спектакля как единого художественного целого, подчиненного общей идее произведения, отражающего реальную действительность. Синтез этот еще не был достигнут в Обществе, но в нескольких спектаклях, поставленных Станиславским, отчетливо прочерчивались контуры такого возможного сценического целого. Принципиальность режиссерских поисков Станиславского в Обществе заключалась в том, что они намечали реалистический путь сценического творчества при ясно выраженной социальной установке¹.

Итак, в Обществе искусства и литературы реалистическое искусство Станиславского развивалось, обогащалось все новыми и новыми качествами. Он вплотную подошел к созданию подлинного ансамбля на сцене, что отчетливо сказывалось в народных сценах его лучших постановок.

Долгое время отставала в Обществе и постановочная часть. Почти до самых последних лет существования декораторами в Обществе являлись представители так называемой вальцевской школы (И. И. Геннерт, Ф. Н. Наврозов, А. Ф. Гельцер и др.). Между Станиславским и этими художниками часто возникали серьезные противоречия. Они работали в так называемой иллюзорной, условно-театральной манере, не считаясь всерьез с духом произведения, с режиссерским замыслом. Станиславский тянулся к другому направлению. Лишь в 1898 году в Обществе искусства и литературы появился В. А. Симов — деятельный участник Товарищества передвижных выставок, убежденный реалист, знаток русской народной жизни и русской природы. Ему суждено было стать основным художником Художественного театра, зачинателем подлинно революционных реформ в области художественно-постановочной и декорационной работы.

В. А. Симов был не только автором декораций, но, начиная с «Потонувшего колокола», стал организатором сценического пространства, создателем новых сценических композиций, всех гримов и костюмов. В своих решениях художник всегда шел от автора пьесы, от реальной жизни. Вот почему впоследствии К. С. Станиславский назовет В. А. Симова сорежиссером спектакля.

Тем самым гармонический ансамбль, передающий особенности драматургического произ-

ведения, опирающийся на постижение реальной жизни, к концу деятельности Общества искусства и литературы становился делом вполне осуществимым.

2

Выполняя свою творческую программу, К. С. Станиславский должен был пересмотреть сценические традиции прошлой русской и мировой сцены. Когда он формулировал положения системы, он неоднократно подчеркивал, что опирается на опыт корифеев русского и мирового театра. В его переписке, книгах, статьях и высказываниях мы встречаем часто имя М. С. Щепкина, которого Станиславский считал основателем русского сценического реализма. Он называл и имена Федотовой, Медведевой, Шумского, Мочалова, Садовских, Ермоловой, Сальвини и других больших художников театрального искусства, художников-реалистов XIX—XX веков. Он полагал, что без опоры на традиции невозможно плодотворное развитие искусства театра. Если живая творческая связь с традициями утрачивается, искусство скудеет и вянет.

В этой связи крайне важно подчеркнуть огромное значение для формирования Станиславского традиций Малого театра и опыта его прославленных мастеров. Это обстоятельство недооценивается до сих пор во многих театроведческих работах. Когда речь заходит об организации и первых шагах Художественного театра, то преимущественно говорится об отрицании молодым театром традиций Дома Щепкина. Действительно, многое было неприемлемо для основателей Художественного театра в том, что укоренилось на московской императорской сцене. И вместе с тем в отношении Станиславского и Художественного театра к Малому театру на всех этапах его жизни было больше моментов притяжения, чем отталкивания.

Хорошо известна долголетняя творческая дружба К. С. Станиславского с замечательной актрисой русской сцены Г. Н. Федотовой. С молодых лет и до последних дней жизни Станиславский считал Федотову своим наставником и учителем. В интересующую нас пору Федотова принимала самое близкое участие в деятельности Общества искусства и литературы. И когда Станиславский узнал, что Федотова по состоянию здоровья должна на несколько лет покинуть сцену Малого театра, он написал ей, что будет с нетерпением ждать ее возвращения в Москву: «...чтобы мы и наши дети могли еще много лет переживать вместе с Вами те эстети-

¹ См.: К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1. М., 1954, стр. 101—179.

ческие и художественные минуты, которые воспитывали нас и еще больше нужны подрастающему поколению»¹.

Еще более показательно для понимания значения традиций Малого театра отношение Станиславского к А. П. Ленскому. Он видел в Ленском своего творческого соратника в продолжении, утверждении и развитии сценического реализма. В год начала деятельности Художественного театра под руководством А. П. Ленского в Москве открылся Новый театр. Члены труппы этого театра послали приветствие художественникам. В ответ на него, в письме к А. П. Ленскому Станиславский подчеркнул: «Наш театр находится в близком родстве с Вашим: тот же возраст, та же цель, многие из наших артистов — товарищи Ваши по школьной скамье, мы, подобно Вам, выросли на традициях славного Малого театра»². Приведенные слова не оставляют никаких сомнений в том, что в основе искусства Станиславского лежали великие традиции русской реалистической сцены, сохраненные и обогащенные Малым театром. Но он пошел еще дальше — этого требовало время.

У Станиславского очень рано созрело убеждение, что только те деятели театра способны действительно воспользоваться традициями, которые обладают чувством гражданственности и патриотизма, ясным взглядом на искусство, глубоким пониманием его принципов, что дает им возможность отделить в них живое от мертвого. Приобретая большой творческий опыт, Станиславский в следующих словах сформулировал это свое убеждение: «Настоящие заветы Щепкина, Гоголя, Шекспира еще слишком трудны для большинства и доступны только исключительным талантам. До них надо дорасти»³.

Станиславский понимал, что простой механический перенос традиций в современность невозможен. Быть рабом традиций означало для Станиславского идти в искусстве назад. Он долгие годы выработывал в себе активное, творческое, революционное отношение к традициям, отменяя в них то, что устарело.

Именно эти две задачи — постижение вечных традиций и прежде всего заветов основоположника русского сценического реализма М. С. Щепкина, их развитие и пересмотр традиций обветшалых и ложных — стремился осуще-

ствить в первую очередь Станиславский, когда работал в Обществе искусства и литературы и готовился к открытию Художественного театра. Не следует думать, что эту гигантскую, по масштабам поистине историческую, работу Станиславский смог выполнить в течение одного десятилетия. В 90-е годы и в начале 900-х годов он сумел определить основные цели и принципы нового реалистического искусства русской сцены. Главное направление было намечено им совершенно точно, оно никогда не менялось в своих основах.

От тех, кто создавал вместе с ним новый театр, Станиславский требовал прежде всего понимания задач искусства и глубокой убежденности и принципиальности в их достижении. Задачи эти, как мы помним, достаточно ясно и точно были определены в Уставе предполагаемого «Акционерного общества театров». Это — театр демократический, обращающийся к широкой публике, театр правды жизни и театр — учитель, проповедник, наставник благородных гуманистических идеалов и эстетических вкусов.

Начиная с 1899 года Станиславский делал наброски к трем рукописям: «Записки режиссера» (1899—1902), «Настольная книга драматического артиста» (1903—1908) и «Начало сезона» (1902—1908), работа над которыми велась вплоть до 1908 года, но он их не завершил.

На рубеже века Константин Сергеевич определил общественную роль театра: «В театр приходят развлекаться, а выходят обогащенные или знаниями, или с разъясненными вопросами, или с заданными вопросами, которые каждый будет пытаться объяснить, или ему раскроют глаза в том, что происходит ежедневно и что заметно лишь гениям»⁴.

Станиславский был твердо убежден в том, что только следуя по пути реализма, способного ответить на насущные интересы современности, воплотить характеры передовых людей времени и передать общие тенденции эпохи, театр сможет занять подобающее ему место в жизни.

Уже в те далекие от нас годы Станиславский учил артистов и режиссеров любить жизнь и заботиться в своем искусстве о том, чтобы на сцену проникало в высокохудожественных образах, лишь то, что было увидено и достигнуто в реальной действительности. Все звенья театра, все его элементы также должны быть подчинены этой верховной задаче. В «Записках режиссера» Станиславский подчеркнул: «Итак, я предлагаю

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 93.

² Там же, стр. 152.

³ Музей МХАТ. Архив К. С. Из записей 1912—1913 гг., № 907, л. 85.

⁴ Музей МХАТ. Архив К. С. Материалы к «Запискам режиссера», № 627, п. 37, л. 4.

режиссерам и артистам как можно шире и полнее пользоваться теми рамками, которые открывает для них сцена. Пусть они действуют на публику всем оружием, предоставленным сценическим искусством в их распоряжение, а не малой их частью; пусть, наконец, сценическое искусство станет тем, чем оно должно быть — искусством собирательным. Чтобы достигнуть этого, режиссеры и актеры должны прежде всего позаботиться о своем образовании, так как только просвещенные, тонко чувствующие люди способны понимать и чувствовать, и ценить жизнь не только сердцем и умом, но и всеми пятью чувствами»¹.

Новые задачи искусства, поставленные Станиславским, обязывали его заняться переоценкой не только театрального наследства, преемником и продолжателем которого он хотел быть, но и того, что мешало двигаться дальше. Нельзя было совершенствовать сценическое творчество, не поняв его пороков. Станиславский осуществил эту трудную миссию со всей тщательностью и всесторонностью, на какие был только способен.

Провинциальные театры находились чаще всего в руках мелких коммерсантов и тон в них задавали местные купцы и помещики, которых так зло запечатлел А. Н. Островский, рассказывая о судьбе русской артистки Кручининой в пьесе «Без вины виноватые». Отдельные культурные антрепренеры не могли изменить общее положение, потому что тогда не было постоянных театральных школ и научно-обоснованной теории сценической игры. Императорские театры (Александринский, Малый), имея в своем составе отдельных замечательных актеров, ввиду бездушного чиновного руководства не могли осуществить широкой театральной реформы. Примером тому может служить драматическая судьба А. П. Ленского, все усилия которого разбивались о косность и бюрократизм конторы императорских театров.

Анализируя искусство, сложившееся в результате распада настоящих традиций русской сцены, Станиславский стремится понять сущность той специфической театральной системы, которая создалась в тех условиях. Ему нужно было точно установить, какие новые принципы сценического творчества необходимы были взамен негодных старых, чтобы иметь возможность выразить исторические веяния времени. Рутинный, ремесленный театр был для Станиславско-

го не просто плохим искусством, а принципиальным противником, которого, чтобы создать новый театр, нужно было побороть.

Станиславский, как известно, различает простое ремесло и ту ветвь сценического искусства, которую он назвал искусством представления. Ремесло Станиславский считает стоящим вне искусства. В искусстве представления он видит некоторые начала подлинного искусства, поскольку в процессе подготовки ролей у актеров этого направления возникали переживания и они ставили перед собой программные, идейные цели. Станиславский всегда отдавал должное большому мастерам искусства представления. Стремясь определить общие типологические черты рутинного искусства и ремесла, он утверждался в собственных взглядах на театр.

Говоря об искусстве, возникшем в антрепренерском, коммерческом театре, Станиславский дал ему определение — «старое направление».

Основным отличием «старого направления» в театре Станиславский считает пассивное, незаинтересованное отношение к произведению, которое исполняется на сцене. Старое направление, записывает он, «...совсем не старается помогать поэту, напротив, оно все берет от поэта. И если минутами он скучен, или тема, которую он проводит, недостаточно ясна, или ясно выражена, актер подает ее такой, как она есть, насколько не постаравшись личным творчеством оживить или пояснить ее»². Такое искусство театра является исполнительским искусством в узком смысле этого слова. Оно ни в чем не проявляет творческой самостоятельности.

Главной целью театра старого направления, по убеждению К. С. Станиславского, является не отражение жизни в правдивых сценических образах, а создание некоего условного, чисто театрального, по сути своей иллюзорного мира, хотя он внешне может в каких-то своих гранях быть подобен реальному миру. В нем действуют свои законы, которые невозможно объяснить и понять, исходя из принципов реалистического творчества. В течение долгих лет, по мнению Станиславского, широкую публику приучали к восприятию такого условного, иллюзорного сценического зрелища. И это зрелище стало для многих синонимом искусства театра: «...в театре долгими годами приучали зрителя к всевозможным небывицам. Там считае[тся] все возможным и потому зритель привык к тому, что в театре не живут, а только играют в жизнь. В этой ре-

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. Материалы к «Запискам режиссера», № 696, л. 4.

² Музей МХАТ. Архив К. С. Из записей 1912—1913 гг., № 910, л. 1.

путации, установившейся за театром, виноват сам театр»¹.

Сложился в театре старого направления и определенный тип актера. Станиславский называл его актером-докладчиком. Коль скоро в театре старого направления относятся к тексту автора пассивно, то у актера вырабатывается в определенной степени безответственное отношение к произносимому им тексту со сцены. Он не прилагает никаких усилий к тому, чтобы вскрыть его содержание, присущие тексту стилистические особенности.

Разные авторы в исполнении подобных актеров становятся похожими один на другого. Нетрудно понять, как обеднялось благодаря этому сценическое искусство и как портились вкусы зрителя.

Однако актеру театра старого направления надо было чем-то привлекать к себе внимание зрителя, возбуждать его интерес к происходящему на сцене. Это достигалось привычными средствами в области подачи текста, мимики, пластики, движения. Общим качеством всех этих приемов и средств было преувеличение, внешняя подчеркнутость, то, что Станиславский очень метко называл «экзажерацией». Другой характерной чертой актерского исполнения старого направления является игра «вообще», чувства «вообще», без опоры на определенный индивидуальный характер.

Естественно, что создать живой, богатый чувствами и мыслями характер в театре старого направления невозможно. Ведь такой театр ставит своей целью не воспитание зрителя в духе больших идеалов, а во что бы то ни стало поразить, развлечь зрителя. Вот почему в театре старого направления так живучи штампы.

Все это порождало среди актеров театра старого направления узкую специализацию (амплуа). Так как некоторым актерам лучше удавались определенные приемы игры, то они и становились «мастерами», специалистами по тем или иным ролям. «Такая узость амплуа, — говорил Станиславский, — зависит от малой интеллигентности актера. Благодаря узости чувства и мысли — эти актеры лишены чуткости и наблюдательности»².

Одной из разновидностей актеров ремесленников и рутинеров, которых приходилось наблюдать Станиславскому, были так называемые

актеры-неврастеники. Современная критика нередко превозносила их игру, считая их чуть ли не знаменем времени, порождением эпохи социальных потрясений. Станиславский никогда не разделял подобных иллюзий. Истинный художник и большой мастер, он сразу распознал в актерам-неврастениках дилетантов от искусства с повышенной чувствительностью и расшатанными нервами.

Станиславский разглядел в них характерных представителей театра старого направления, пытающихся обновить старые штампы актерской игры. Для него не было никаких сомнений в том, что актеры-неврастеники неспособны приблизиться к подлинному искусству — «никогда еще больные нервы не достигали художественных результатов в нашем искусстве»³.

И здесь необходимо сделать оговорку относительно одного недоразумения, укоренившегося в нашем театроведении. С легкой руки дореволюционных рецензентов в книгах по театру упорно приписывают такому большому художнику сцены, каким был П. Н. Орленев, амплуа неврастеника. На самом же деле П. Н. Орленев являлся убежденным сторонником сценического реализма, очень близкого по своему творческому методу к Художественному театру. Презрительные слова К. С. Станиславского в адрес актеров-неврастеников никак не могут быть отнесены к П. Н. Орленеву.

Поскольку театру старого направления не нужно было искать самостоятельной трактовки показываемой пьесы, вскрывать ее жизненные истоки, то, естественно, режиссер-художник не мог найти себе в таком театре применения. И поэтому работа режиссера с актерами ограничивалась только тем, чтобы развести их на сцене, чтоб они не мешали друг другу и хорошо были видны зрителю. Все остальное было делом самих актеров, владеющих арсеналом ремесленных штампов сценической игры. О костюмах заботились тоже сами актеры. Внешней стороне спектакля, декорациям вообще не придавалось серьезного значения. Один и тот же «дежурный» павильон, один и тот же горизонт, одна и та же мебель переключивали из пьесы в пьесу, часто относящимся к разным эпохам.

Попытки частичных реформ в театре делались неоднократно и современниками Станиславского, но они не давали полноценного результата. Естественным выводом из этого было для него создание нового театра, построенного на совершенно иных принципиальных основах.

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. Записная книжка 1908—1913 гг., № 545, л. 5.

² Музей МХАТ. Архив К. С. «Настольная книга драматического артиста», 1907, № 1251, л. 31.

³ Там же, № 1259, л. 10.

Для этого необходимо было сломать условную, обветшалую театральную систему, ставшую серьезной преградой для развития реализма в театре.

Выше говорилось о целях и принципах того искусства театра, за которые боролся Станиславский в 90—900-е годы. В преддверии первой русской революции в них громко звучали демократические, гражданские ноты. В его замыслах, как и у всех передовых русских художников того времени, сильны были идеи отрицания ненавистной современной буржуазно-мещанской действительности и стремление сделать искусство театра средством облагораживания человека, избавления его от всех мерзостей «рассейской» жизни. В одной из записей, относящихся к рубежу нового века, Станиславский замечает, что верховной задачей театра является «...отвлечь его (зрителя.— Ю. К.) от современной пошлости. Чем больше пошлости, тем больше стремления к свету»¹. Это должно было достигаться средствами высокохудожественного репертуара, несущего гуманистические идеалы, и правдивой, проникновенной игрой актеров, которых режиссер объединяет в гармонически цельный спектакль.

Подвиг К. С. Станиславского заключается не только в том, что он верно определил общие цели нового театра, но и в том, что он разработал его эстетику и технологию, создал такой театр, воспитал актеров, способных осуществить его программу.

Реалистический театр, призванный выполнять высокие цели искусства, Станиславский позднее определил как «искусство (или школу) переживания». Сложный процесс творчества артиста и создание им сценического образа получают впоследствии свое обоснование в знаменитой системе Станиславского, которая сама пройдет несколько стадий развития. Однако и в 90-е годы прошлого столетия сущность искусства переживания была Станиславскому вполне ясна. Он уже тогда искал практические пути к достижению искусства переживания на сцене. Сейчас нам важно выяснить его эстетический смысл.

Размышляя над свойствами творческого таланта артиста, а этому были посвящены многие страницы его труда «Настольная книга драматического артиста», Станиславский дает, например, такую характеристику таланту: «Талант в совместной работе с творческой волею — обладает

свойством угадывать и переживать самые разнообразные человеческие чувства, как свои, так и чужие, а также воплощать их в такие сценические образы, которые способны заражать своими чувствами смотрящих на творчество зрителей и заставлять верить в действительность существования несуществующих образов»². В других записях тех же лет мы можем не раз встретить категорическое утверждение, что искусство театра перестает быть искусством, когда в нем исчезает переживание — основа сценического образа.

Искусство переживания в театре обращено к жизни, и только к жизни. Оно черпает весь материал для художественных обобщений из самой действительности. Другого источника для него не существует. В этом его глубочайший реализм.

Не менее важная его особенность — неограниченность сферы действия. Каждый человек, каждое прекрасное, обыденное или безобразное явление жизни может стать предметом творчества, если служит большой, благородной идее. Определяя границы и характер действия таланта артиста, Станиславский записал: «Талант должен быть эстетичен, т. е. чуток к художественной красоте. Художественно то, что облагораживает и возвышает самого артиста и присутствующих при его творчестве зрителей. Напротив: все, что потакает мелким чувствам человека или его похоти — нехудожественно.

И в этом случае не следует бояться реализма и правды, чтоб не впасть в обратную крайность. Мещанская щепетильность не вяжется со смелостью таланта, а узкий и прямолинейный кодекс приличия и нравственности не отвечает свободному и широкому размаху таланта»³. В этих словах ясно ощущается, как Станиславский, становясь на путь искусства переживания, необычайно расширяет возможности сценического творчества, так суженные и обедненные в старом театре. Здесь следует говорить и о настоящем, последовательном демократизме этого искусства. Если предметом искусства переживания становится весь многообразный мир действительности, то и его аудитория должна резко измениться, она должна вобрать широкие демократические слои публики, которой был не только недоступен театр, обслуживающий аристократию, купечество и мещанство, но и глубоко чужд ей по существу.

² Музей МХАТ. Архив К. С., № 1234, л. 1.

³ Музей МХАТ. Архив К. С. «Настольная книга драматического артиста», № 1239, л. 7.

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. Материалы к «Запискам режиссера», № 627, л. 32 об.

и по сути самими артистами, еще не
сознавшими своей миссии.

Позднее общественные потребности артистов -
породило компромиссы и амбиции.

Время и привлекательность, - уходящая и на
будущее общественные потребности по отношению к
к артистам, - означают нормализацию
и выживание.

Артисты: ~~побег~~ ^{или} самоотлучение ~~от~~ ^{от}
~~и~~ поступили в ~~услугам~~ и ~~только~~

Эта неформальность [~~услугам~~] является
источником для ~~целого ряда~~ артистических
компромиссов, которые
нашли [~~услугам~~] в театре ~~удачно~~ по ~~пути~~
для своего ~~развития~~

Всякий компромисс, сам по себе, - субъективен,
так как ~~он~~ ~~постоянно~~ ~~изменяется~~
стремится, ~~предлагая~~ ~~или~~ ~~в~~ ~~течение~~ ~~его~~

В атмосфере истины, ~~тщеславия~~ ^{тщеславия} и поклонения,
которыми ~~и~~ ~~окружены~~ артисты, - сила ~~саббота~~.
[~~тщеславия~~] - абстрактность ~~Кто-то~~ - ~~ре~~ - матери-
альное ~~бидло~~ ~~саботаж~~ ~~артиста~~, - ~~находясь~~ ~~в~~
зависимости ~~или~~ ~~успеха~~, а ~~сам~~ ~~успех~~, - ~~в~~ ~~зави-~~
симости ~~или~~ ~~приходи~~ ~~только~~, ~~созда-~~
вая ~~себя~~ ~~мировую~~ ~~и~~ ~~культуру~~ ~~или~~

~~Вот почему~~
~~так часто~~
фактически артисты ~~целиком~~ ~~своими~~ ~~художественными~~
идеями!

~~Вот почему~~
~~Кто-то~~ ~~он~~, ~~сам~~ ~~того~~ ~~не~~ ~~создавал~~, - ~~сущность~~ ~~на~~
искусство, а ~~успех~~, ~~который~~ ~~завоевывает~~ ~~режиссером~~,
контрабандными ~~ресурсами~~ и ~~чтобы~~ ~~своими~~ ~~художественными~~
идеями ~~идти~~ ~~только~~!

тщеславие, ~~доверие~~ и ~~дружба~~ ~~с~~ ~~компромиссом~~, - ~~но~~ ~~мы~~ ~~уже~~
создаем ~~атмосферу~~, ~~бидло~~ ~~саботаж~~ ~~для~~ ~~такого~~

Забываясь о богатстве и многообразии утверждаемого им сценического реализма, Станиславский призывал и актеров в самом исполнении в противовес актерам-ремесленникам добиваться разнообразия выразительных средств: «Искусство нередко умышленно прибегает к очень сильным контрастам для усиления красочности впечатления. Ни поэт, ни артист не должны бояться черных красок на своей палитре ради выделения светлых пятен своих сценических созданий. Они нередко прибегают к резким и не всегда красивым впечатлениям, чтобы ярче выделить светлое пятно художественного создания. Это светлое пятно — составляет главную прелесть их творения»¹.

Речь шла о новом этапе развития сценического реализма, коль скоро он может обладать беспредельным жизненным содержанием и неисчерпаемыми возможностями выразительных средств.

Таким образом, Станиславский раздвигает, расширяет рамки реалистического искусства. Тем самым он активно включается в крайне важный процесс, который наблюдался на рубеже XX века во всех областях русского искусства и литературы: переосмысливались достижения реалистического творчества прошлого века, формировался новый реализм, который должен был выразить назревающие грандиозные исторические социальные перемены.

Чрезвычайно ценно в размышлении Станиславского о театре искусства переживания, особенно для того времени, было то, что говорило о возвышающей, облагораживающей роли искусства сцены.

Следовательно, речь шла об искусстве, которое зовет к лучшему и поэтому не позволяет примириться с пошлостью, никчемностью, несправедливостью окружающей жизни. К этому призывала, в частности, передовая русская литература конца XIX — начала XX века.

Такое же воздействие оказывали спектакли молодого Художественного театра, когда удавалось последовательно осуществлять новую эстетическую программу: они именно возвышали зрителя, вселяли в него веру в лучшее будущее, хотя и разворачивали перед ним горькие драматические судьбы героев. Интересно в этом смысле свидетельство тонкого и проницательного наблюдателя Художественного театра в первые годы его деятельности: «Целую неделю не выходили у меня из головы образы трех сестер, и це-

лую неделю подступали к горлу слезы, и целую неделю я твердил: как хорошо жить, как хочется жить! Результат, чрезвычайно неожиданный как для добрых людей, предупреждавших меня о необходимости убрать соблазнительные крюки, так и для меня самого. „Три сестры“, слезы, уныние — и вдруг: жить хочется! Однако — это верно — и не для меня одного, а и для многих лиц, с которыми мне пришлось говорить о драме»².

Правда, нельзя не подчеркнуть также, что гуманизм Станиславского, его возвышающий человека идеал был довольно расплывчатым, напоминая устремления героев пьес Чехова, которые мечтают о человеческом счастье в каком-то далеком будущем.

Благородное стремление Станиславского сделать театр мощным средством очищения человека от пошлости и грязи окружающей жизни имело утопический оттенок. В этом Станиславский не был одинок. Многие честные русские художники того времени из самых искренних и чистых побуждений (даже Л. Н. Толстой) готовы были видеть в своем искусстве столь могучее духовное явление, не отдавая себе отчета в том, что подлинное счастье народ сможет обрести лишь тогда, когда будут сломаны устои буржуазно-помещичьей России.

Искусство переживания неукоснительно требует от актеров наиболее полного внутреннего и внешнего раскрытия человеческого характера. Если при каждом выступлении на сцене актер воспроизводит не только внешние характерные черты и основные страсти и побуждения персонажа, но и тончайшие душевные движения, затаенные его мысли, часто не высказываемые прямо, то можно понять, каким богатым становится сценический образ.

Конечно, в таком театре коренным образом должны были измениться функции режиссера спектакля. Режиссер становится творцом спектакля. Спектакль рождался в долгих поисках его образного решения. Решающее и основополагающее значение ансамбля для театра искусства переживания было ясно Станиславскому еще в период работы в Обществе искусства и литературы: «Таким образом „ансамбль“, в самом широком смысле слова, — является основной задачей для всех творцов и деятелей сценического искусства.

К сожалению, эта простая истина — усвоена немногими, большинство же, вопреки здравому

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. «Настольная книга драматического артиста», № 1247/8, л. 31.

² Д. Линч [Л. Андреев], С. Глаголь [С. Голоушев]. Под впечатлением Художественного театра. М., 1903, стр. 82—83.

смыслу, пользуются нашим коллективным искусством для личного творчества, низводя самый театр и всех его деятелей до служебной роли единичным лицам»¹. Эта лаконичная запись Станиславского всесторонне характеризует значение ансамбля для рождающегося нового русского театра на рубеже двух веков, который стремится идти в ногу с передовой литературой и искусством.

Ансамбль нужен, конечно, прежде всего для того, чтобы с наибольшей полнотой и точностью передать сценическим языком произведение писателя. И не только передать, но и обогатить его, используя жизненный и творческий опыт создателей спектакля. Тут и выступает на первый план важнейшая роль режиссера как истолкователя драматургии и того начала нового театра, которое объединяет в органическое целое все усилия артистов и все компоненты театра для решения одной общей задачи. Это — самое главное в проблеме ансамбля. Но далеко не все.

Артист в театре искусства переживания, создавая полнокровный живой характер, выражающий идею пьесы, не может быть правдивым на сцене без установления правильных взаимоотношений с другими артистами, исполняющими другие роли в спектакле. Собственно, это и составляет фундамент ансамбля. Важнейшей заботой режиссера в театре искусства переживания становится помощь актерам в лепке сценических характеров и установлении внутренней идейной и психологической связи между ними.

Если создание ансамбля увенчивается успехом, то перед зрителем предстает на сцене широкая, правдивая картина жизни. Тогда воздействие театра на зрителя необычайно возрастает. Становится понятным замечание Станиславского о том, что «самое сильное искусство — театральное: а) потому что в нем переживают чувства одни и те же не один человек, а тысячу сразу (общение), а общение — потребность даже первобытного человека»². Ведь сила театра целиком зависит от того, как мобилизованы и организованы все сценические средства и, в первую очередь, творческие силы актеров, т. е. от ансамбля.

Какие же новые творческие и профессиональные требования предъявляет искусство переживания к актерам? Станиславский не считал профессиональные навыки, даже образован-

ность и общую культуру актера достаточными для выполнения им высокой гражданской миссии. Он подчинял творческие и профессиональные задачи этическим требованиям. Эстетические устремления Станиславского с первых шагов его деятельности опирались на этику и она оставалась для него всегда важнейшим критерием при решении всех творческих вопросов. Конечно, с приобретаемым опытом, с разработкой системы, Станиславский установит более сложные и глубокие связи между мастерством, технологией, эстетикой и этикой в театре. Однако уже в пору организации Художественного театра этические основы искусства нового театра являлись для него основополагающими. Вспомним хотя бы, какое большое и решающее место заняли этические мерилла во время исторической беседы К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в «Славянском базаре» перед организацией Художественного театра³. В этом отношении Станиславский следовал передовой русской литературе и искусству XIX века и шел в ногу с общественно-прогрессивными деятелями культуры его времени. В первую очередь здесь нужно напомнить имя Л. Н. Толстого.

Самым существенным в этических взглядах Станиславского является положение о неразрывности, о единстве в актере, в любом художнике человека и творца. «Частная жизнь артиста, — замечал Станиславский, — должна гармонизировать с его искусством, в противном случае он будет создавать одной рукой, другой же разрушать иллюзию своих творений. Кроме того, общественная миссия артиста требует доверия людей не только к артистической, но и к частной его личности, и он должен дорожить этим доверием не менее, чем своею независимостью»⁴. В те годы, когда его реформы в театре только начинались, Станиславский стремился прежде всего использовать этику в театре в качестве наиболее надежного оружия для защиты актеров от всяческих вредных воздействий в жизни, за кулисами, в театральном быту, где господствовали богема и каботинство. По этому поводу он заметил: «Влиять на талант этикой — это значит упорядочить и облагородить окружающую его обстановку, его стремления и привычки для того, чтобы оградить талант от растлевающего его влияния»⁵.

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. «Настольная книга драматического артиста», № 1246, л. 1.

² Музей МХАТ. Архив К. С. Материалы к «Запискам режиссера», № 627, л. 32 об.

³ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 180—186.

⁴ Там же, т. 5, стр. 322.

⁵ Музей МХАТ. Архив К. С. «Настольная книга драматического артиста», № 1245, л. 2.

В дальнейшем требования Станиславского к артисту и человеку в свете общественных, гражданских целей его творчества все более и более возрастают. Идеиное, нравственное развитие артиста и человека становится необходимым условием его творческого роста.

Таким образом, театр искусства переживания исходит из понимания своей ответственности перед обществом за воспитание народа. Поэтому были предъявлены повышенные требования к репертуару, к организации театрального дела, к актеру и режиссеру.

И тем не менее характеристика программы нового театра в ее главных моментах была бы неполной, если не напомним об одном очень существенном положении Станиславского — о зрителе, как о третьем творце театра. Нацеливая театр на воспитание широкой публики, Станиславский не отделял театр, как творческий организм, от зрителя. Установление правильных взаимоотношений театра со зрителем являлось для него чуть ли не решающим условием успешной творческой работы театра.

Во всех практических творческих делах и в теоретических исканиях он всегда имел в виду третьего творца театра, в чем отчетливо выразилась народность Станиславского-художника.

Широкие слои народа, зритель, являлись для Станиславского теми, ради которых и для которых он трудился на поприще театрального творчества. Поэтому он постоянно напоминал деятелям сцены о конечной цели их творческих усилий, что обязывало их неустанно заботиться о создании таких произведений искусства сцены, которые были бы способны заражать зрительный зал. Эту мысль Станиславского хорошо передает следующая запись: «Художники красок, звука, резца и слова избрали искусство для того, чтоб общаться со всеми людьми через посредство своих художественных созданий. И так — конечная, главная цель искусства — духовное общение с людьми. Поэтому творчество, как средство общения артиста с толпой, должно обладать свойством: передаваться публике. Другими словами творчество должно быть сценично»¹.

В обосновании своей творческой программы Станиславский в первую очередь руководствовался стремлениями и склонностями народа. «Говорят, что народу нужен плохой театр, — какое заблуждение, — говорил Станиславский. — Ему нужен наиболее художественный, наи-

более искренний, простой, но глубокий по своим впечатлениям театр.

Это не блазировавшийся зритель, изощренный рафинированными зрелищами; он готов, как никто, поверить всему происходящему на сцене.

Этим надо пользоваться, чтобы сразу давать ему благородные, но простые чувства»².

Однако эстетические склонности народа далеко не всегда совпадают со вкусами зрителей, заполняющих театральные залы. Здесь порой возникают кричащие противоречия, которые очень хорошо видел и понимал Станиславский и, призывая деятелей сцены служить народу, он одновременно предостерегал их от опасности идти на поводу зрительного зала.

По убеждению Станиславского, уровень эстетического восприятия зрителя зависит в первую очередь от самих деятелей театров: куда они его зовут, на что ориентируют зрителя со сцены — такими и будут его вкусы и художественные пристрастия. С большой наглядностью это сказывалось в русском дореволюционном театре. Рутинизм, штампы, ремесло, представительство, господствовавшие на русской провинциальной сцене, да и не только провинциальной, воспитали соответствующего зрителя.

Станиславский точно определил виновников подобного уровня зрительских вкусов. «Я утверждаю, — записывал он, — на основании своей практики, что нашего искусства публика не знает и не понимает.

В этом виноваты не публика, а мы — деятели сцены, и вот некоторые доказательства такого самообвинения... В нашем деле, к сожалению, я знаю большое количество совершенно безграмотных людей, которые гордятся именно тем, что они никогда и ничему не учились в нашем искусстве. Они хвастаются тем, что не учат ролей и не знают терминов искусства. Считая себя самородком, они гордятся успехом в жалком балаганах, перед непонимающей публикой, которую они развращают. Для оправдания своей вредной общественной деятельности эти люди придумали бессмысленную фразу: — я играю нутром — т. е., по их понятию, вдохновением.

Таких врагов искусства так много в нашем деле, что они популяризировали эту фразу, которая стала употребляться в общежитии»³.

Естественно было бы думать, что Станиславский и его сподвижники отвернутся от подобной публики и театров. Но они поступили иначе —

² У К. С. Станиславского. — «Театр», 1908, № 294, стр. 12.

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. «Настольная книга драматического артиста», № 1254, л. 39.

³ Музей МХАТ. Архив К. С. «Настольная книга драматического артиста», № 1247/4, лл. 3—4.

решили приблизить широкую публику к подлинному искусству. Станиславский пришел вот к какому окончательному и, казалось бы, совсем неожиданному выводу, что видно из одной его более поздней записки: «Публика. Это большое зеркало, отражающее творчество актера. Надо научиться смотреть в это зеркало и видеть в нем свое творчество»¹.

Такова проблема, которую выдвинул перед собой, перед искусством театра Станиславский: театр должен, поскольку он слуга народа, нравственно и эстетически воспитывать зрителя. Театр не имеет права идти на поводу у зрителя, быть у него в подчинении, тем более, что вкусы зрителя далеко не всегда безупречны. И вместе с тем подлинное искусство сцены невозможно без творческого контакта со зрителем, без участия третьего творца.

Как же научиться смотреть в зеркало, имеемое публикой?

Самое существенное заключается в том, что зритель становится творцом только тогда, когда на сцене господствует искусство жизненной правды, искусство, основывающееся на высоких художественных критериях, искусство, раскрывающее в живом действии внутренний мир человека. И возникает возможность сопереживания зрительного зала и сцены, зритель становится третьим творцом, что умножает силу воздействия театра. Когда же сцена не ставит перед собой серьезных целей, то не создается условий для глубокого общения сцены и зрительного зала — театр теряет свои самые сильные качества искусства.

Как же добиться правильного процесса сопереживания зрителя с актером, правильного взаимодействия между сценой и зрительным залом? Ведь всякое «подыгрывание» актера зрителю ликвидирует возможность такого воздействия. Это чисто внешнее общение, оставляющее зрителя, в лучшем случае, в роли заинтересованного наблюдателя.

Сейчас нам хорошо известны приемы, с помощью которых Станиславский стремился установить правильное взаимоотношение актера со зрительным залом (в условиях которого творческий процесс переживания протекает нормально, растет и усиливается).

Характер и смысл их вытекают из особенностей театрального искусства. Ведь творческий процесс на сцене происходит на глазах у тех, кто его воспринимает.

Состояние артиста, когда он сосредоточен на действии, на жизни спектакля, Станиславский назвал в свое время «публичным одиночеством», подчеркнув этим, что актер живет творческими задачами, а не подыгрывает зрительному залу. Но это «одиночество» актера нельзя понимать буквально. Актер находится в постоянном взаимодействии с партнером, и если в результате этого на сцене возникнет подлинно творческая атмосфера, то начинается сопереживание актера со зрительным залом, в творческий процесс включается третий творец.

Приемы, помогающие создать творческое самочувствие актера на сцене («публичное одиночество»), одновременно помогают зрителю, независимо для него самого, стать третьим творцом в театре. Вот тогда, по убеждению Станиславского, театр и осуществляет свое назначение. Лишь в такой атмосфере происходит действительно глубокое идейное, нравственное и эстетическое воздействие на зрителя. Он уходит из театра обогащенным, внутренне преобразенным.

Нам понятно теперь, почему с такой настойчивостью в течение всей жизни Станиславский доказывал вред представительства, ремесла, рутины, развлекательности. Отстаивая интересы зрителя, он отстаивал и интересы театра.

Учение Станиславского о зрителе — третьем творце театра — имеет общезстетическое, общественное значение. В театре происходит непосредственное взаимодействие творца и зрителя.

Однако всякий художник, который действительно связывает свое творчество с народом, не может создавать произведения, не вступая в глубокое внутреннее взаимодействие с теми, кому он их адресует. Так творили Пушкин и Островский, Глинка и Мусоргский, Репин и Суриков, Чехов и Горький и многие другие передовые художники своего времени.

Итак, новая эстетика сценического реализма, вырабатываемая К. С. Станиславским на рубеже двух веков, вбирает в себя все ценное, что дал русский театр со времени Щепкина, очищает эти традиции от всего наносного, отвергает ложные традиции. Театр ставится на службу высоким гражданским, демократическим целям, что раздвигает рамки сценического реализма и намечает новый исторический этап его развития.

3

С момента организации Художественного театра Станиславский смог гораздо полнее осуществлять свои замыслы. 14 октября 1898 года

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. Из записей 1912—1913 гг. № 934, л. 16.

театр открылся пьесой А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». И то, что подготавливалось подспудно творчески и теоретически Станиславским добрых полтора десятилетия, сразу выявилось с такой полнотой и принципиальностью, что взбудоражило весь культурный мир России. Вспоминая о рождении Художественного театра, Станиславский говорил: «Художественный театр начинал свое дело в то время, когда театры дошли до мертвой точки в своей рутине и закоренелых ошибках»¹.

Художественный театр с первых своих шагов начал последовательно и настойчиво проводить идейную, социальную, эстетическую программу, прогрессивную по своим устремлениям.

В трактовке театра главным героем спектакля «Царь Федор» стал страдающий и мудрый, в чем-то бессильный и бесконечно могучий русский народ. Первые зрители и критики спектакля обратили внимание на мастерство и реализм народных сцен, где каждый, даже бессловесный персонаж являлся живой и неповторимой фигурой. Но такой художественный результат был следствием того, что создатели спектакля посмотрели на русского человека, на русский народ глазами подлинных демократов, что в пору начинающегося общественного подъема в России было фактом огромного социального значения.

Но этим, конечно, смысл завоевания спектакля «Царь Федор» не исчерпывается. На сцене утверждался реализм в традициях большой русской литературы. Это сказывалось в трактовке центральных образов, в новом качестве режиссуры, рассматривающей спектакль как самостоятельное художественное произведение и осуществлявшей идею ансамбля, в глубоком историзме постановки в целом и в каждой ее детали. Эти черты первого спектакля Художественного театра были развиты и углублены в других его постановках в годы, предшествующие первой русской революции.

В первые годы существования театра были поставлены все основные пьесы Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», «Иванов»). Театр по праву стали называть театром Чехова. В чеховских спектаклях была дана широкая, правдивая и порой жестокая картина русской жизни. В них звучал ясный протест против социальной несправедливости, уничтожающе показывалось мещанство и ничтожность русского барства и одновременно со-

держалась глубокая вера в торжество гуманистических идеалов, правда, идеалов еще расплывчатых и довольно отвлеченных, не имеющих ясной социальной направленности.

Взлетом общественно-протестующего начала театра Станиславский считал постановки «Мещанин» и «На дне» М. Горького.

В пьесах Гауптмана («Геншель», «Михаил Крамер») и Ибсена («Доктор Штокман») театр находил материалы для беспощадной характеристики буржуазного общества, основанного на стяжательстве, обмане и предательстве. Художественный театр становился знаменем передовой русской общественности.

Не менее разительны были его успехи в разработке принципов сценического реализма. Чисто творческие успехи Художественного театра в те годы особенно отчетливо выразились в росте его актерского и режиссерского мастерства. Даже те, кто в начале не признавали наличия подлинных талантов на его сцене, через несколько лет после открытия театра стали восхищаться мастерством его молодой труппы. Да иначе не могло быть. Стоит вспомнить хотя бы шедевры Станиславского, созданные им в те годы: образы Астрова, Вершинина, Гаева, Сатина, Штокмана!

Вместе с тем, путь Художественного театра не был гладким. Были и репертуарные срывы, неудачные спектакли, натуралистические увлечения. Но они не смогли помешать осуществлению идейной и эстетической программы Художественного театра. Станиславский вел кипучую, напряженную и очень плодотворную творческую и теоретическую работу. В это же время он подошел вплотную к определению основных положений своей системы.

И вокруг Художественного театра, вокруг имени Станиславского развернулась борьба, поучительная по своему характеру и содержанию.

Реализм нового типа далеко не просто одерживал победы в театре. Приходилось преодолевать многие препятствия, из которых главными были вековая инерция старого театра и неприимая ненависть представителей реакционных кругов, которые, конечно, никак не могли принять демократическую по своей сути программу молодого театра. Но с каждым сезоном Художественный театр получал все более активную и решительную поддержку от демократической общественности России, со временем определились друзья и враги Станиславского и созданного им театра.

Один из известных театральных критиков России Сергей Васильев являлся страстным

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. Из неопубликованных фрагментов «Моя жизнь в искусстве», тетрадь № 27, л. 39.

проводником программы Художественного театра. Уже во второй сезон работы театра он выступил со статьей «В чем дело?», в которой очень точно определил вклад молодого театра в развитие искусства сцены: «...впервые созданся в России театр в смысле вполне сознательного и систематического художественного института, который ясно понимает свои цели и способы, какие ведут к их достижению... Идея Художественного театра останется и всегда найдет себе последователей»¹.

Прогрессивная критика очень хорошо понимала, что Художественный театр есть часть общего широкого движения за новый реализм, близкий интересам передовой русской обществу. Весьма точно выразила эти позиции большой друг Художественного театра Л. Я. Гуревич, много сделавшая для пропаганды идей К. С. Станиславского. В статье «Возрождение театра» она писала: «... свои чисто художественные задачи новый театр связал с современными запросами драматического и всякого другого искусства. В то время, как во всех других областях своих искусство скидывало с себя путы всяческих условностей, шире и шире раздвигало границы дозволенных тем, пристальнее вглядывалось в тайники жизни, глубже проникало внутрь души, улавливая в ней движения и шепоты, почти не передаваемые словами, драма в ее постановке на сцене почти не развивалась»².

Таким образом, молодому театру помогали укрепиться в качестве важного общественного института, в отстаивании принципов реализма в искусстве сцены, в преодолении обветшалых традиций старого ремесленного театра, которые продолжали еще господствовать как в столице, так и в провинции.

Но эта смелая, подлинно революционная программа Художественного театра подверглась яростным атакам со стороны реакционного лагеря. Возглавила систематическую борьбу против Художественного театра реакционная газета России «Новое время». Редактор известного журнала «Театр и искусство» А. Р. Кугель тоже не принял исканий Художественного театра и ожесточенно его критиковал.

Борьба велась под флагом защиты «святых» и «незыблемых» принципов театрального искусства, где должен господствовать сверхталантливый актер-одиночка, которому все дозволено. Нетрудно заметить, что это было не чем иным,

как защитой основ старого рутинного театра, который Станиславский еще в 80—90-е годы критиковал.

Через год после открытия Художественного театра театральным критик «Нового времени» Юрий Беляев писал: «...главный недостаток театра г. Станиславского — отсутствие хороших актеров. Все бояре оказываются самыми заурядными статистами, полагающими боярскую величавость в утробном голосе и в каких-то небывало-размашистых движениях. При такой труппе только и можно рассчитывать на успех, если хороша обстановка, и где можно чудить и оригинальничать»³. На все лады варьировалась эта небогатая мысль в выступлениях газеты о Художественном театре. Позднее в одной из своих рецензий издатель газеты А. Суворин выразил ее следующим образом: «Тщательный ансамбль плохих или посредственных актеров — это потемки: солнца нет, оно за тучами. Солнце проглянуло — это талантливый актер заговорил, это замечательная артистка блеснула, — и оживилось все»⁴. И делались выводы, что в Художественном театре нет талантов, что ансамбль, режиссерская воля душат творчество, индивидуальность. Отсюда всегда следовало и общее заключение, уныло повторявшееся много раз: Художественный театр не представляет эстетической ценности и преступно растрчивает то, что было достигнуто раньше.

В каждой статье о спектаклях Художественного театра А. Р. Кугель писал почти то же самое: «Художественно-Общедоступный театр ясно поставил во главе дела режиссера, как человека, берущего на себя весь план постановки... Другой вопрос — как поставить наилучше эту центральную власть режиссера для того, чтобы она не задушила индивидуальности отдельных талантов и не водворяла вместо художественного ансамбля казарменной дисциплины»⁵. И далее А. Р. Кугель положительно отвечал на свои предположения и доказывал, что актер как творческая индивидуальность в Художественном театре уничтожен и что ансамбль сводится к внешним натуралистическим деталям.

Шли годы. Общественный и творческий авторитет Художественного театра возрастал, а его противники продолжали настойчиво твердить в его адрес одно и то же.

В чем же причина такого упорства? Ведь трудно было так долго отстаивать ореол акте-

¹ «Московские ведомости», 12 июня 1900 г.

² Л. Гуревич. Возрождение театра. — «Образование». 1904, № 4, отд. III, стр. 76.

³ «Новое время», 5 октября 1899 г.

⁴ Там же, 23 февраля 1901 г.

⁵ «Театр и искусство», 1901, № 9, стр. 134.

ра-гастролера. Здесь были более глубокие причины. Неприятие эстетических принципов, провозглашенных Станиславским и руководимым им театром, объяснялось характером идейных и социальных позиций противников МХТ.

Критики «Нового времени» «защищали» самостоятельность актера и отвергали ансамбль Художественного театра, потому что они не могли принять реализма нового театра, который помогал вскрыть противоречия российской действительности и буржуазного общества и поставил в центр внимания жизнь рядового человека, что предопределяло коренное изменение всей театральной эстетики. Идеологи «Нового времени» стояли за утверждение существующего общественного порядка самодержавной России.

«Новое время» высказывалось в этом смысле не раз прямо и откровенно. Не принимались чеховские постановки Художественного театра, потому что: «Послушать Чехова, так русскому человеку не стоит и жить, ибо в русской жизни нет ни одной светлой точки, которая могла бы руководить и указывать путь русскому обществу: осталась одна только протухлость, одна только безнадежность положения»¹. Спустя два года по этому поводу на страницах газеты с нескрываемым раздражением высказался В. Бурунин: «...начали показывать аляповатые пьесы с топорным реализмом, мещанским пессимизмом и трактирно-ночлежным доморощенным нищезанятием»². Здесь уже имелась в виду постановка в Художественном театре не только пьес Чехова, но и Л. Толстого и М. Горького.

Именно социально-критическое начало, которое было определяющим в большинстве спектаклей Художественного театра тех лет, так встревожило и обозлило представителей реакционных кругов. Ведь они пытались на страницах того же «Нового времени», критикуя Чехова и Горького выразить, в противовес им, так называемую позитивную программу жизни. Она была незамысловата: призывалось любить окружающую жизнь, а не критиковать ее, не искать каких-либо идеалов. Реакционеры и тут защищали устой самодержавной России.

А. Р. Кугель отвергал реализм Художественного театра, конечно, с других позиций. Его не устраивало то, что МХТ приближал театр к действительности и помогал доносить со сцены настоящую правду. Не принимая устоев самодержавно-буржуазной России, А. Р. Кугель во-

обще считал, что задачей искусства не является отражение жизни: «Искусство улучшает и просветляет жизнь, — писал он. — Так точно и театральное искусство — оно усугубляет те признаки и черты, которые содействуют идеализации предмета, и отбрасывает „безо всякой пощады“ то, что ослабляет впечатление художественности»³. Естественно, что идеи Станиславского о новом реализме как о зеркале жизни, как искусстве, служащем народу, выражающем его чаяния, были не сродни Кугелю, который считал, что театр это «единственная, сохранившаяся до нашего времени форма обоготворения героев»⁴. Поэтому он никак не мог принять спектакли МХТ, когда он видел в них русских интеллигентов, размышлявших о смысле жизни, или же горьковских босяков, которых театр ни в коей мере не собирался «обоготворять».

Таковы были подлинные причины отрицания реализма Художественного театра, эстетики реализма, разрабатываемой Станиславским.

Примерно в то же время формируется эстетика условного, символистского театра. На пути развития эстетики нового реализма в сценическом творчестве возник в лице условного, символистского театра новый опасный противник, поскольку он выступал под флагом создания нового искусства, отвечающего якобы самым насущным запросам современности. Дело еще осложнилось и тем, что первые противники Художественного театра никак не принимали условности и символизма на сцене, и между ними и вдохновителями условного направления завязалась не менее жестокая борьба, какую они продолжали вести со Станиславским и Художественным театром.

В дореволюционном искусстве направления, противостоящие реалистическим театрам, получили общее наименование условных. Конечно, это определение не совсем точно. Ведь условность есть во всяком искусстве, поскольку оно в образной форме обобщает жизненные явления. А в любом обобщении всегда есть элемент условности и отвлеченности. И никому в голову не придет ставить знак равенства между тем, что происходит в театре на сцене, и тем, что мы наблюдаем в жизни. Но, когда условность превращается в верховный принцип творчества, уводящий от жизни, и сценический образ отрывается от своей реальной основы, то тогда и возникают направления в театре, связанные с формализмом и эстетством.

¹ «Новое время», 27 марта 1901 г.

² Там же, 5 декабря 1903 г.

³ «Театр и искусство», 1901, № 9, стр. 185.

⁴ Там же, стр. 186.

Условный театр был представлен такими режиссерскими величинами, как Мейерхольд и Таиров, как Федор Комиссаржевский и Евреинов, отдали дань этим исканиям Марджанов, Сахновский и другие.

В. Э. Мейерхольд ушел в 1902 году из Художественного театра, создал «Товарищество новой драмы», уехал в провинцию и там начал эксперименты в области условного театра, главным образом на постановке пьес Ибсена. Они и были первыми сценическими опытами представителей нового направления.

Подлинным же теоретическим манифестом этого направления явилась статья видного символиста В. Я. Брюсова «Неужная правда», опубликованная в 1902 году в журнале «Мир искусства». Брюсов отвергал искания Художественного театра. Он доказывал бессмысленность и бесплодность всех стремлений передавать правду жизни на театральной сцене. По мнению Брюсова, это сделать невозможно, потому что правда всегда неполна, а главное — неужна, поскольку цели искусства иные — открывать тайны мира, лежащие за пределами того, что привыкли называть реальной действительностью. Искусство способно этого достигать только своими особыми средствами. Брюсов призывал утвердить в театре условность, символику, стилизацию. Он предлагал навсегда покончить с реализмом в сценическом творчестве, и очень характерно, что в своей критике Художественного театра он обращал внимание на те стороны его постановок, которые всегда подвергались атакам и со стороны нововременцев и Кугеля.

Станиславский не мог не отнестись к подобным выступлениям со всей серьезностью. Он убежден был в необходимости внимательно разобраться в существе всех этих новых направлений, коль скоро они претендовали на новаторство, которое должно было открыть необыкновенные перспективы для театра будущего.

И первое, на что обратил внимание Станиславский, — это на формальные искания представителей условных направлений. Они всячески подчеркивали, что театр в его стремлении к реализму утерял театральность, перестал быть театром. Это было коньком всех новаторов. «Ведь, слова „реализм“ и „натурализм“ — жупел, — иронически замечал Станиславский, — которого благородно пугаются те, кто хотят прослыть за очень утонченных ценителей искусства»¹. Чужаясь реализма, правдивого отраже-

ния жизни, сторонники условных направлений в предреволюционном театре крайне ограничивали свое влияние, что делало мелкой их революционность в искусстве, при всей внешней броскости и неожиданности найденных ими приемов. Вот эту их внутреннюю опустошенность подметил, прежде всего, Станиславский. Искусство же, которому он посвятил свою жизнь, во всем исходит из того, что он называл его главными целями.

Не найдя этого у представителей условных направлений, Станиславский безошибочно указал на мнимую новизну этих экспериментов и легко обнаруживал, где они подражают старым, давно изведенным театральным формам и стилям, а где просто-напросто — приемам соседствующих искусств.

Поэтому вывод Станиславского относительно судеб новаторства условного театра вполне закономерен: «Неудивительно, что все нов[ые] иска[ния] — мертвы. Если б они были рождены сущностью, они бы остались жить...»²

Приведенные слова и выражают главное в оценке великим режиссером-реалистом условных, а также эстетских направлений в театре.

Станиславский показал также, что условные направления в области актерской игры — родные братья старому ремесленному рутинному театру.

В самом деле, если сторонники новых исканий идут не от программных целей искусства, а зовут к формотворчеству, они неожиданно сближаются с ремесленниками и рутинерами, у которых никогда никакой принципиальной программы творчества не было. Этот вывод Станиславского очень неожидан для представителей условно-символистских направлений — ведь они тоже с презрением отзывались о ремесленниках, называя их не без основания мещанами в искусстве. Но такова логика их внутреннего развития.

Совсем не мог принять К. С. Станиславский того, как деятели условного театра относились к зрителю. Для Станиславского, как мы знаем, зритель — третий творец в театре. Он всегда заботился о том, чтобы создать условия для взаимопонимания и сопереживания сцены и зрительного зала. И ему часто удавалось этого добиваться. Приверженцы принципов условного театра, поскольку они исходили в своем творчестве из совсем других предпосылок, чем Станиславский, рассматривали зрителя в качестве пассивного объекта, который надлежало привести

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. Записная книжка 1915—1916 гг., № 823, л. 11.

² Там же, Записная книжка 1913 г., IX, № 784, л. 19.

к активности какими-то очень сильными внешними средствами. Изобретались разные способы активизации зрителей: выдвигание авансцены в зрительный зал, построение площадок для игры актеров среди зрителей, прямые обращения к зрителям, втягивание зрителей в действие и т. п. Но самым сильным средством пробуждения фантазии и воображения зрителя они считали «недосказанность» и «таинственность» игры актера, который должен лишь намекать на нечто большее, чем происходящее на сцене. Все это непосредственным образом связано с тем, что, порывая с реализмом, новаторы пришли к самовыражению, т. е. к передаче своих субъективных ощущений. Выражая кредо условного, символистского театра, один из его теоретиков Г. И. Чулков в статье «Принципы театра будущего» так определил его эстетический принцип: «Если же творящая личность ищет опоры для создания своего мира, *только в себе самой*, тогда мы имеем систему динамическую»¹. В этом коротком определении все характерно: и субъективизм художника, и взгляд на произведение искусства, как на некий особый мир, отрешенный от действительности, требующий так называемого «динамического начала». Раз нельзя что-то доказать, то надо заставить зрителя поверить в те идеи, какие исповедует художник-символист. Вот отчего в театре, строящемся на подобных принципах, возникала необходимость выискивать специальные средства активизации зрителя.

Внимательно отнесся К. С. Станиславский к принципам актерской игры — к главному для него моменту, где особенно ярко и наглядно обнаружилось бессилие и крах «новаторов» условного театра. Актер должен был следовать велениям режиссера или художника, которые превращали его в часть декорации, заставляли его строить образ по законам стилизации или барельефа. По существу актер как самостоятельное творческое начало ликвидируется, потому что у него отнимается то единственное, чем он силен — создание полноценных характеров.

Таково неразрешимое противоречие условного театра: актер лишается возможности органически мыслить, искренно чувствовать и последовательно действовать. Уничтожается душа актерского творчества. При помощи звуков и красок можно еще пытаться создавать на сцене какие-то отвлеченные образы. Будет ли это убедительным для созерцающих такие образы — вопрос другой. А вот психофизическим данным

человека-актера такие задачи противопоказаны. А это означало, что сценическое творчество развивалось крайне односторонне. И если у деятелей условного театра были частные находки и достижения, чего не отрицал и Станиславский, они не определяли магистральную линию развития театрального искусства нашего века. Ею мог являться только реализм, и прежде всего реализм актерского творчества. На пути его обогащения и углубления открывались новые перспективы театра в целом.

Пренебрежение живым человеческим характером на сцене условного театра приводит, в конечном счете, к ликвидации театра как искусства, превращает сцену в торжество художника, композитора, архитектора, постановщика. И тогда театр оказывается бессильным сказать что-либо большое и глубокое о жизни, хотя сторонники условно-символистского искусства на первый взгляд порой и движимы такими стремлениями. Условный театр был в то время антагонистом реализма в искусстве театра. Вот отчего всякие попытки, а они делались не раз в последние годы, сблизить хоть немного реализм Станиславского с исканиями деятелей условного, символистского театра являются вольной или невольной фальсификацией.

Однако нас могут спросить: в 1904—1905 годах К. С. Станиславский создал театральную студию под руководством В. Э. Мейерхольда — как это объяснить? Да, Станиславский, заинтересовавшись поисками Мейерхольда, предоставил ему возможность экспериментировать в специально организованной студии при Художественном театре, потому что Станиславскому хотелось использовать опыт символизма для обогащения искусства Художественного театра (вспомним постановку Станиславским маленьких трагедий Метерлинка в 1904 году). Но когда Станиславский вместе с актерами, составлявшими основу труппы Художественного театра, просмотрел спектакли, подготовленные Мейерхольдом в Театре-студии на Поварской (под таким наименованием она вошла в историю русского предреволюционного театра), то ему стало совершенно очевидно, что искусство Мейерхольда глубоко чуждо ему. И действительно, расхождения между Станиславским и Мейерхольдом были тогда принципиальными. Правда, Мейерхольд, рассказывая несколько лет спустя об истории создания Театра-студии на Поварской, утверждал, что важные революционные начинания в театре остались неосуществленными.

Необходимо восстановить некоторые факты короткой жизни этой студии, так и не открыв-

¹ «Театр», СПб., 1908, стр. 207.



К. С. Станиславский. 1903 год

все вместе не соединялось и, грубо говоря, напоминало басню „Лебедь, рак и щука“¹.

Все это нужно было напомнить, чтобы конкретнее представить себе, в какой обстановке, в условиях какой ожесточенной идейной и эстетической борьбы приходилось Станиславскому и Художественному театру пролагать пути новому реализму в искусстве театра. А он искал их дальнейшего углубления по линии более полного вскрытия духовной жизни человека и всестороннего раскрытия общих процессов общественной жизни, ее философского осмысления. Поэтому Станиславский и обращался к опытам условного, символистского театра, надеясь там найти пути и средства для осуществления своих творческих устремлений.

Особенностью творческого и эстетического развития К. С. Станиславского является его глубокая внутренняя связь буквально со всем прогрессивным в области литературы и искусства эпохи. На развитие его эстетических взглядов так или иначе повлияли крупнейшие писатели и художники. В свою очередь, всеобъемлющая деятельность Станиславского — реформатора сценического искусства — оказывала заметное воздействие на соседствующие с театром области искусства.

В формировании взглядов Станиславского на роль и назначение театра в обществе несомненно имел огромное влияние Л. Н. Толстой. Это обстоятельство до сих пор недооценивается исследователями творчества К. С. Станиславского.

Нельзя проходить мимо того факта, что молодой Станиславский был первым режиссером, кто осуществил постановку пьесы Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» (1891). Тогда и состоялось знакомство Станиславского с Л. Н. Толстым. К. С. Станиславский вспоминал, что Л. Н. Толстой отнесся с большим вниманием к его замечаниям по поводу одной постановки «Власти тьмы» и самой пьесы, попросил рассказать, как хотел бы Станиславский переделать четвертый акт, чтобы потом осуществить ее постановку². Но дело не в этих отдельных фактах общения Станиславского с Толстым. Гораздо существеннее понять то, чем был Л. Н. Толстой для Станиславского в творческом, шире — в духовном отношении. Об этом сам Станиславский сказал коротко, но исчерпывающе: «При жи-

ни его (Л. Н. Толстого. — Ю. К.) мы говорили: „Какое счастье жить в одно время с Толстым“. А когда становилось плохо на душе или в жизни и люди казались зверями, мы утешали себя мыслью, что там, в Ясной Поляне, живет он — Лев Толстой! И снова хотелось жить»³.

Если мы обратимся к эстетическим воззрениям К. С. Станиславского 90—900-х годов, то увидим, что они в чем-то близки взглядам Л. Н. Толстого на искусство.

Л. Н. Толстой самым резким образом оценивал современное ему искусство. Он писал: «Искусство стало не тем важным делом, которым оно и предназначено быть, а пустой забавой праздных людей»⁴.

Примерно так же беспощадно осуждал Станиславский рутинный антрепренерский театр. Л. Н. Толстой считал: «Посредством искусства могут быть переданы самые возвышенные и добрые и самые низменные и дурные чувства»⁵. Точно так же отчетливо представлял себе Станиславский, что театральную сцену можно использовать в самых противоположных целях.

Самое существенное, пожалуй, в чем обнаруживается внутренняя близость взглядов Л. Н. Толстого и К. С. Станиславского, это этические, воспитательные цели искусства. Станиславский, как и Л. Н. Толстой, признает только такое искусство, которое служит благородным целям воспитания народа, целям духовного обогащения широких трудовых масс. Искусство осуществляет эту свою высокую миссию через своеобразное духовное очищение человека, воспринимающего произведение искусства. Л. Н. Толстой так и говорил: «...происходит эволюция чувств посредством искусства, вытесняя чувства низшие, менее добрые и менее нужные для блага людей добрыми, более нужными для этого блага. В этом назначение искусства»⁶.

Нет никакого сомнения в том, что этические основы творчества, высшие цели искусства Станиславского-художника не могли не сложиться у него под непосредственным воздействием идей Л. Н. Толстого, хотя это было не единственным источником формирования его театральной эстетики.

Особенно важно подчеркнуть, что определенное Станиславским правдивого сценического творчества, как *искусства переживания*, кото-

³ Там же, стр. 140.

⁴ Л. Толстой. Что такое искусство.— Полное собрание сочинений, т. 30. М., 1951, стр. 80.

⁵ Л. Толстой. О том, что называют искусством.— Там же, стр. 254.

⁶ Л. Толстой. Что такое искусство, стр. 151.

¹ «В. Мейерхольд». Из записей А. К. Гладкова.— «Новый мир», 1961, № 8, стр. 227.

² К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 139—145.

рое вызывает соответствующее сопереживание у зрителя, имеет свою первооснову в творчестве великого художника слова, в его философии искусства.

У Л. Н. Толстого есть такое определение: *«Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются чувствами и переживают их»*¹.

Нетрудно заметить, что в этом высказывании названы принципы того реалистического искусства, которое Станиславский называет школой переживания. Еще более правомерной оказывается возможность сближения позиций Станиславского и Толстого, когда мы обратимся к определению Л. Н. Толстым сущности драматического искусства. Он писал об этом так: *«Достоинства же драмы состоят в том, чтобы события, вследствие которых действующие лица становятся в противоречие с миром, и поступки их были бы так свойственны их характерам, чтобы читатель или зритель переносился бы в положение действующего лица и переживал бы испытываемые им чувства»*².

То, что сказал Л. Н. Толстой о переживании и сопереживании по отношению к драме, чрезвычайно близко к задачам, какие ставил К. С. Станиславский перед собой и актерами в первые годы жизни Художественного театра.

Может показаться, что в приведенных высказываниях Л. Н. Толстого субъективное начало выступает в качестве основы искусства. Но, учитывая противоречивость воззрений Толстого на природу искусств, все же следует сказать, что в отношении проблемы переживания и сопереживания Л. Толстой стоял на вполне объективных реалистических позициях. Он считал, что подлинное искусство должно быть ясным и понятным широкому читателю и зрителю. Он признавал это условие непременным для большого искусства: *«Другое условие, — писал Толстой, — это ясность и простота — то самое, что достигается наивысшим трудом и что делает произведение наиболее доступным наибольшему числу людей»*³.

Таким образом, он полагал, что, поскольку искусство является достоянием широкого круга людей, оно должно отображать то, что состав-

ляет типическое начало общенародной жизни, потому что в ней заключены интересные и почитательные процессы. Исследователь эстетики Л. Н. Толстого совершенно справедливо подчеркивает: *«Неоскудевающим источником содержания, обновляющего приемы и средства выражения, Толстой признал жизнь народа во всей полноте и во всем разнообразии ее проявлений»*⁴.

Толстой в своих размышлениях об искусстве шел еще дальше. Он был уверен в том, что искусство, так органически связанное с жизнью народа, станет его потребностью: *«Искусство будущего будет производиться всеми людьми из народа, которые будут заниматься им тогда, когда они будут чувствовать потребность в такой деятельности»*⁵.

Искусство должно делать открытие в жизни, иначе оно не будет выполнять своего назначения. Художник тем велик и ценен для общества, что он обогащает его новыми знаниями и новыми впечатлениями действительности. Если этого не происходит, то созданное художником произведение не является подлинным произведением искусства: *«...произведение искусства только тогда есть произведение искусства, когда оно вносит новое чувство (как бы оно ни было незначительно) в обиход человеческой жизни»*⁶.

Поэтому можно считать, что в основе теории переживания художника у Л. Толстого лежат вполне объективные реальные предпосылки. Близость Станиславского к взглядам Толстого на природу реалистического творчества очевидна.

Итак, у истоков театральной эстетики К. С. Станиславского стоит Л. Н. Толстой не только с его громадным художественным творчеством, но и с его философией искусства.

Одновременно необходимо подчеркнуть, что на Станиславского не оказали сколько-нибудь заметного воздействия религиозные взгляды Л. Н. Толстого, поиски им бога в душе каждого человека, что В. И. Ленин характеризовал как реакционные стороны толстовства.

Поворотным моментом в теоретическом и творческом развитии К. С. Станиславского была, конечно, его творческая встреча с драматургией А. П. Чехова и знакомство с его взглядами на современную драму и театр. Именно под влиянием А. П. Чехова окончательно сложилась театральная эстетика К. С. Станиславского. Но-

¹ Там же, стр. 65.

² Л. Толстой. О Шекспире и о драме. — «Литературное наследство. Лев Толстой», т. 69, кн. 1. М., 1961, стр. 403.

³ Л. Толстой. О том, что называют искусством, стр. 270.

⁴ В. Асмус. Мироззрение Толстого. — «Литературное наследство», т. 69, кн. 1. М., 1961, стр. 89.

⁵ Л. Толстой. Что такое искусство, стр. 181.

⁶ Там же, стр. 85.

ваторство Чехова-прозаика высоко оценивал и Л. Н. Толстой, хотя и не принимал его драматургии: «...Чехов, видите ли, это был несравненный художник... Да..., да... Именно несравненный... Художник жизни... И достоинство его творчества то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще... И благодаря искренности его, он создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде!»¹

А. П. Чехов во многом определил развитие русской и мировой драмы и сцены начала нового века. Его драматургия и его эстетические принципы были глубочайшим образом современны и явились мощным толчком для развития сценического реализма. Говорить сокровенную правду о современной русской действительности оставалось всегда неколебимым законом для творчества Чехова-драматурга. Когда он закончил свою первую большую пьесу, он писал А. С. Суворину: «Говорю Вам по совести, искренно, эти люди родились в моей голове не из морской пены, не из предвзятых идей, не из «умственности», не случайно. Они результат наблюдения и изучения жизни. Они стоят в моем мозгу, и я чувствую, что я не солгал ни на один сантиметр и не перемудрил ни на одну ноту»².

Следует заметить, что А. П. Чехов, как и К. С. Станиславский, уничтожающе оценивал антрепренерский театр: «Современный театр — это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь мелкой, но любить ее — это нездорово. Вы станете спорить со мной и говорить старую фразу: театр — школа, он воспитывает и проч. А я Вам на это скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра; значит, он не школа, а что-то другое»³.

Эти слова были высказаны А. П. Чеховым еще в конце 80-х годов, но их значение, как мы знаем из наблюдений К. С. Станиславского, было подтверждено практикой русского театра и в дальнейшем.

А. П. Чехов хорошо отдавал себе отчет в том, что старый рутинный театр воспитал акте-



Страница из режиссерской разработки К. С. Станиславского инсценировки рассказа А. П. Чехова «Пассажир 1-го класса»

ров-ремесленников, привыкших действовать и хорошо себя чувствовать в иллюзорном театральном мире, лишенном подлинной правды. Начиная свою драматическую деятельность, писатель мечтал о новом типе актера, способного проникать взором художника в реальную жизнь, постигать ее и говорить со сцены о ее глубинных процессах. «Актеры никогда не наблюдают обыкновенных людей, — писал Чехов. — Они не знают ни помещиков, ни купцов, ни попов, ни чиновников. Зато они могут отлично изображать маркеров, содержанок, испитых шулеров, вообще всех тех индивидуумов, которых они слу-

¹ «Литературное наследство. Чехов», т. 68. М., 1960, стр. 375.

² Письмо А. П. Чехова — А. С. Суворину от 30 декабря 1888 г. — А. Чехов. Полное собрание сочинений, т. XIV. М., 1949, стр. 274.

³ Письмо А. П. Чехова — И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 7 ноября 1888 г. — А. Чехов. Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 223.

чайню наблюдают, шатаясь по трактирам и холостым компаниям. Невежество ужасное»¹.

И когда встретились на одном поприще А. П. Чехов и Художественный театр, то их внутреннее родство стало очевидным. Здесь мы наблюдаем редкое творческое взаимодействие. Чехов призывает театр научиться отображать духовную жизнь трудового русского человека, русского интеллигента. Рождался новый тип драматизма, о чем очень точно сказал Станиславский, вспоминая о том, как Художественный театр работал над спектаклем «Чайка»: «Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдосценического, можно строить и основывать драматические произведения в театре»².

Глубочайшие процессы развития жизни, передаваемые через обыденные события, умение воспроизводить психологический мир рядового человека — это является завоеванием Художественного театра, завоеванием его основателей Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского под непосредственным воздействием А. П. Чехова.

Драматургия А. П. Чехова, обращаясь к современной русской действительности, проникает в тончайшие явления духовной жизни, раскрывает перед читателем и зрителем широкую картину действительности. Это очень хорошо ощутил Немирович-Данченко, когда познакомился с пьесой Чехова «Три сестры»: «Фабула развертывается как в эпическом произведении, без тех толчков, какими должны были пользоваться драматурги старого фазона, — среди простого, верно схваченного течения жизни»³.

Вместе с тем чеховские драмы дают не статическую, застывшую картину жизни. Жизнь изображается в движении, в развитии. И дело не только в том, что герои Чехова мечтают об обновлении жизни, о лучшем ее устройстве, о совершенствовании людей, о счастье, которое обязательно придет. Чехов отчетливо представлял себе, что в русской действительности обязательно произойдут существенные перемены, а подспудные процессы, ведущие к ним, уже происходят. Осмысливая творчество Чехова, Станиславский однажды отметил: «В художествен-

ной литературе конца прошлого и начала нынешнего века он один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она была лишь в зародыше и общество продолжало купаться в излишествах. Он один из первых дал тревожный звонок»⁴.

Театр шел навстречу писателю и открывал в этом драматургическом мире такие поэтические глубины, которые надолго обогатили театральное искусство. Театр помог писателю осознать собственный драматургический идеал. И поэтому А. П. Чехов был вполне искренен, когда сказал, что «Художественный театр это лучшие страницы той книги, какая будет когда-либо написана о современном русском театре»⁵.

Таким образом, К. С. Станиславский в своих театральных исканиях в значительной мере основывался на творчестве А. П. Чехова. А понять эстетику А. П. Чехова ему очень помог, как известно, Вл. И. Немирович-Данченко.

Творческий авторитет Константина Сергеевича, его актерские и режиссерские искания, популярность Художественного театра все больше и больше привлекали внимание писателей и художников из других областей искусств.

И здесь необходимо назвать имя А. М. Горького. Он пришел в драматургию при посредстве А. П. Чехова, пришел в Художественный театр, которым страстно увлекся.

Сблизившись с Художественным театром и К. С. Станиславским, А. М. Горький понял, что это — самое передовое для того времени реалистическое театральное искусство, и в свою очередь оказал в высшей степени сильное воздействие на Художественный театр, которое было значительным в идейном и в эстетическом отношении.

Как свидетельствовал Станиславский, появление произведений Горького в репертуаре театра в преддверии первой русской революции было не случайным фактом: «Брожение и нарождающаяся революция принесли на сцену театра ряд пьес, отражавших общественно-политическое настроение, недовольство, протест, мечтания о герое, смело говорящем правду»⁶. Станиславский назвал Горького зачинателем общественно-политической линии в Художественном театре. Конечно, и в приведенном высказывании

¹ Письмо А. П. Чехова — А. С. Суворину от 25 ноября 1899 г. — А. Чехов. Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 441—442.

² К. Станиславский. Собрание сочинений, т. I, стр. 221.

³ Письмо Вл. Немировича-Данченко — А. П. Чехову от 22 января 1901 г. — В сб. «Чехов и театр». М., 1961, стр. 323.

⁴ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. I, стр. 275.

⁵ Письмо А. П. Чехова — Вл. И. Немировичу-Данченко от 24 ноября 1899 г. — А. Чехов. Полное собрание сочинений, т. XVIII. М., 1949, стр. 266.

⁶ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. I, стр. 251.

2^е действие

Человек (Бен) входит. Он возбужден и полон женом
 истомой. Приходит в себя, став оидиозным. Сидит
 вает руками поже от ужаса. Оправившись
 встал, наклоняет голову и ^{он} бросается на
 верный шаг. Шумо разбитого стекла падает
 мертвую тишину. Пауза) Живое - откликать!
 (Молчаливо бросает вперед голову). Мороз в
 просветляет! (Молчаливо. Он счастливее на улице
 тунд, или камеш). Я о чем чувствую на ночь
 светит, что прокричать Вам прокричать ^я ^я
 Земли, или небо, Бог, или добрый, - пожелание
 и все же над Вами. Я прокричать Вам:
 откликаться сривая! просветляет - мертвое!
 (Молчаливо) Я пишу в Ваши сердца ^я
 и жалею, которые ^я ^я ^я
 от голода, тьмы и горь. - (Писает) Молчаливо
 тьме! (Молчаливо) Я ^я ^я ^я
 (Бен) и идет на крыльце и ^я ^я
 истрацало). Мне тьма, или слово ^я ^я
 молчи! Молчаливо. ^я ^я ^я
 наклоняет и прислушивается на ^я ^я
 Живое, кричит.... (Сидит от ^я ^я
 зритель ват в шепот, и ^я ^я
 шепот) Нет! ^я ^я ^я
 Лотис и Восток!... Нет, молчи!... Нет, ты ^я
 реальности, молчи со ^я ^я
 зритель, и еще ^я ^я
 что вы ^я ^я ^я
 Прими, жив ^я ^я ^я
 Мертв, мертв! ^я ^я ^я

Станиславского можно увидеть неопределенность его революционных представлений по сравнению с ясной, четкой идейной целеустремленностью автора «Мещан» и «На дне», открывшего ими новую ступень в развитии реализма, связавшего себя с социалистическим гуманизмом, с социалистическим революционным движением.

Пьесы Горького были впервые поставлены Московским Художественным театром («Мещане» в 1900 году, «На дне» в 1902 году) и явились огромным общественным событием.

Горький любил театр смолоду. Но театр антрепренерский, ремесленный отрицал с такой же силой страсти, как это делали Чехов и Станиславский. Горький писал о падении драмы как искусства, о порче вкусов публики, как он выражался, «драмо-строителями», которые «по недостатку в них искреннего чувства и активного настроения, по отсутствию вдохновения и чувства красоты, с холодной кровью, но не без мысли о разовых, — строят свои картины и драмы главным образом на факте»¹. Горький очень высоко ценил драматургию Чехова и прекрасно отдавал себе отчет в том, какую историческую роль сыграл Чехов в развитии драмы и сценического творчества. Но он не «ограничивал» себя Чеховым. Вступив на путь драматического писателя, Горький искал новые пути драмы.

Исследователь творчества писателя Б. А. Бялик отмечает: «...произошло неожиданное: как драматург он предстал перед всеми не таким, каким его привыкли видеть, а обновленным, с новыми героями, каких не изображал прежде, и с новым взглядом на прежних героев. Первая пьеса Горького одновременно и обрадовала своих „крестьян отцов“ и несколько озадачила их. В то время было трудно понять, что она означала шаг вперед даже по сравнению с тем переворотом в драматургическом и театральном искусстве, который незадолго до этого совершил А. П. Чехов.

Обращение к драматургии совпало у Горького с важным переломным моментом во всем его идейном и творческом развитии, вернее — явилось прямым выражением и следствием этого перелома. В 1901—1906 годах, когда драматургия была главной формой его творчества, он поднялся до социалистического мировоззрения и заложил основы искусства социалистического реализма»².

¹ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, стр. 376—377.

² Б. Бялик. М. Горький-драматург. М., 1962, стр. 11—12.

В коллективе Художественного театра, связанного духовно с демократическими слоями русского общества, наблюдались революционные настроения. Что это было в какой-то мере вполне органичным, показывает небывалый успех спектакля «На дне», ставшего огромным событием общественного и эстетического порядка. Артисты во главе с К. С. Станиславским и режиссура (Станиславский и Немирович-Данченко) великолепно постигли и во многом точно передали новаторскую природу пьесы Горького, что оказалось не по силам современной им критике.

В труппе Художественного театра в канун первой русской революции проявились прогрессивные, оппозиционные настроения. Среди артистов имелись такие, кто активно помогал социал-демократическим организациям (М. Ф. Андреева, В. И. Качалов и др.), некоторые артисты находились даже под особым наблюдением полиции³.

Выражением демократических, по-своему революционных тенденций коллектива Художественного театра явился и доклад К. С. Станиславского о цензуре, прочитанный им весной 1905 года⁴. В нем говорилось о сложной системе цензуры, крайне унижительной для театров, самым губительным образом отражающейся на развитии сценического искусства в России.

А. М. Горький оказался проводником бескомпромиссных революционных идей, что глубочайшим образом сказалось на развитии эстетических убеждений его основателей — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Однако творческие взаимоотношения А. М. Горького с Художественным театром и К. С. Станиславским далеко не были идиллическими.

После постановки в Художественном театре в 1904 году маленьких драм Метерлинка А. М. Горький, видевший в этом отступление театра от своих позиций, в письме к С. А. Найденову развивал идею создания нового театра, чтобы «...продолжить и расширить то, что сделал Московский Художественный в дни его бодрости...»⁵ Правда, вслед за тем Горький отдает свою пьесу — «Дети солнца» — снова в Художественный театр. Потом он будет радоваться

³ См.: С. Ширин. Общественно-политическая деятельность артистов МХТ в дореволюционные годы (1893—1907). — «Ежегодник МХАТ». М., 1961.

⁴ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, стр. 274—284.

⁵ Цит. по кн.: Б. Бялик. М. Горький-драматург. стр. 114.

работе Станиславского над системой, помогать ему советами и резко критиковать театр за постановку инсценировок романов Достоевского.

Решительную реформу произвел Художественный театр и в области декоративно-постановочной. А начало этому К. С. Станиславский в содружестве с В. А. Симовым положил еще в Обществе искусства и литературы. Вместо условно-живописного фона на сцену ворвалась сама жизнь. Во имя того, чтобы проникнуть в атмосферу произведения драматурга, лучше передать стиль автора, создать на сцене обстановку, помогающую понять характеры героев пьесы, полнее выразить смысл осуществляемой постановки, ломалась и композиция сценической площадки.

Пересмотр всех старых представлений о декоративно-постановочной культуре театра мог быть осуществлен потому, что реформаторы следовали реалистическим традициям русской живописи. В так поражавших современников народных сценах исторических спектаклей молодого Художественного театра чувствуется близость к полотнам Сурикова, картины природы чеховских спектаклей заставляют вспоминать пейзажи Левитана. Не опираясь на портретное творчество И. Е. Репина и В. А. Серова, театр не смог бы добиться столь замечательных результатов в гриме и костюме в современных спектаклях, в постановках пьес Чехова, Горького, Ибсена и Гауптмана.

К. С. Станиславский с ранней молодости впитывал в себя великое богатство русской реалистической живописи. Он принимал близкое участие в деятельности «мамонтовского» кружка и Частной оперы, руководимой С. И. Мамонтовым. Он разыгрывал сценические миниатюры вместе с И. Репиным и В. Серовым в прославленном абрамцевском доме. Он общался с М. Врубелем, В. Д. Поленовым, К. А. Коровиным и многими другими художниками-современниками.

Передовые художники не могли не оценить по достоинству исторического значения реформ, предпринятых в театре К. С. Станиславским. Интересное признание в свое время сделал Левитан. Он, побывав на «Чайке» в Художественном театре, написал письмо А. П. Чехову: «Скажу одно: я только ее («Чайку»). — Ю. К.) понял теперь. В чтении она была не особенно глубока для меня. Здесь же отлично, тщательно срепетованная, любовно поставленная, обработанная до мельчайших подробностей, она производит дивное впечатление. Как бы тебе сказать, я не совсем еще очухался, но сознаю одно: я пережил

высокохудожественные минуты, смотря на «Чайку»...»¹

Левитан, которому творчески был так близок Чехов, понял все богатство чеховской драмы, только попав на спектакль Художественного театра. Такое свидетельство говорит о многом.

Перестройку, произведенную К. С. Станиславским в Художественном театре в части декоративного оформления, очень хорошо охарактеризовал известный театральный художник А. Я. Головин, начавший свою творческую деятельность одновременно с К. С. Станиславским: «Позже идея осозналась, окрепла и вылилась в следующую теорию: для изображения жизни на сцене нужно подойти к действительности со стороны подлинно художественной правды, вскрыть глубоко внутреннее значение и смысл обыденных, простых фактов, выявить этот смысл в простых, но отточенно-художественных формах и тем отразить жизнь человеческого духа. Теории этой Московский Художественный театр остался верен на протяжении всей своей деятельности»².

Можно было бы также проследить, как К. С. Станиславский в рассматриваемый период широко впитывал опыт русской классической музыкальной школы, начиная с Глинки. Стоит сравнить, например, народные сцены первого спектакля Художественного театра «Царь Федор Иоаннович» и поставленной затем трагедии «Смерть Иоанна Грозного», чтобы воочию убедиться, как по самому характеру, по природе своей близки они к народным сценам опер Глинки или Мусоргского, или старшего современника К. С. Станиславского — Н. А. Римского-Корсакова.

В свою очередь практика Станиславского-режиссера, спектакли Художественного театра дали мощный толчок к пересмотру обветшалых традиций русского оперного театра, а через оперную сцену несомненно повлияли на оперное творчество и самих композиторов. В этом же направлении развивался тогда могучий талант Ф. И. Шаляпина, которого К. С. Станиславский считал образцом актера-певца, подлинным художником-реалистом. Любопытно отметить, что в творческом формировании Ф. И. Шаляпина немалую роль сыграла та же художественная среда, которая окружала молодого Станиславского в период его близости к мамонтовскому кружку и Частной опере.

¹ И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956, стр. 93—94.

² А. Головин. Встречи и впечатления. Л., 1960, стр. 73.

В этом едином широком творческом потоке русского реалистического искусства начала века объединялся опыт отдельных его мастеров, что творчески обогащало всех.

Почему же К. С. Станиславский оказался в центре развития русского искусства на рубеже двух веков?

Прежде всего потому, что театральное искусство по своей природе синтетично, а реформы К. С. Станиславского затрагивали не одну какую-либо сторону сценического творчества, а все театральное дело в целом. В свете своих эстетических воззрений, направленных на развитие реализма в сценическом искусстве, Станиславскому нужно было по-новому решать вопросы репертуара, а следовательно, видать в современную драматургию и литературу. Совершенствуя театральную-декоративную область, он обращал большое внимание на живопись, скульптуру и архитектуру. Идея ансамбля — важнейший принцип театрального учения Станиславского — обязывала к гармонии всех элементов спектакля, в том числе и музыки. Коренное обновление актерского творчества не могло осуществляться, не опираясь на литературу и другие виды искусства.

Поэтому К. С. Станиславский всегда был необычайно жаден и чуток ко всему новому в искусстве. Стоило, например, в конце 90-х годов появиться в России первым французским кинофильмам, как он начинал уже размышлять о возможности использования приемов кинематографа на театральной сцене, проявляя при этом редкое понимание природы нового искусства. Так, в 1904 году при постановке вечера «Пестрых рассказов» А. П. Чехова, Станиславский в

целях более органического монтажа их стремился применить опыт раннего «кинематографа». В дальнейшем, когда отечественная кинематография стала выходить на самостоятельный путь (после 1907 года), Станиславский внимательно наблюдает за ее развитием и делает глубокие и проницательные выводы о широких возможностях и будущем киноискусства.

К. С. Станиславский пристально следил за жизнью современного искусства, всегда старался выяснить существенные законы его развития, выявить возможные связи с театром. И поэтому как бы ни были порой лаконичны и сдержанны его суждения о тех или иных явлениях искусства и литературы, они всегда касались самого существенного в них.

Вот почему эстетические взгляды К. С. Станиславского, его искания даже в ранний период его творческой жизни оказывали такое огромное воздействие на современников и являлись значительным фактором становления реализма в условиях революционного подъема конца прошлого века и в начале века нового.

На примере развития реалистической эстетики К. С. Станиславского и его творчества хорошо видно, сколь велик и значителен вклад русской художественной культуры начала XX века в мировую художественную культуру. Происходило обновление искусства во многих его областях, прокладывались пути к завоеванию новых высот художественного творчества. В лице передовых деятелей русского искусства той поры намечалась еще большая его демократизация, сближение его с народными массами, что имело огромное историческое значение.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР (1898—1905 гг.)

М. Н. СТРОЕВА



Конец XIX века в истории русского театра положил начало сценическому реализму нового типа. На рубеже веков в среде передовой художественной интеллигенции России возникло мощное движение за решительное обновление всего театрального дела.

Необходимость коренной реформы всех принципов современного театрального искусства к концу XIX века стала особенно очевидной. Пожалуй, ни в каком ином виде искусства, как в театре, не выступал столь наглядно и безусловно общий кризис буржуазной культуры. Это не был лишь упадок исполнительского мастерства: старые театры не могли пожаловаться на отсутствие крупных талантов. Это не был только упадок репертуарный: театры продолжали ставить наряду с «безыдейными», развлекательными пьесами и весьма «проблемные» пьесы современных русских и зарубежных драматургов. По-прежнему шли и Островский и Шекспир. Внешне все как будто обстояло благополучно, и однако то, что старое театральное искусство зашло в тупик — было неоспоримо.

Что же произошло? Произошла смена эпох, изменилась идейная и эстетическая атмосфера времени. И стало ясно, что прежние проблемы, мотивы, настроения, характеры изжили себя, не отвечают душевным потребностям современников. Изменение произошло как будто парадоксальное и на первый взгляд нелогичное: страна вступала в новый — пролетарский — период освободительного движения, близилась революция — готовилась «здоровая, сильная буря», пришло время «нужды в героическом», и тем не ме-

нее открыто героические формы искусства, еще недавно потрясавшие зрительный зал в шиллеровской и шекспировской трагедиях, теперь явно перестали «звучать», а откровенно-сатирическая, ярко-социальная линия в русской драматургии, связанная с именами Островского, Щедрина и Сухово-Кобылина, заметно пошла на убыль.

Эпоха сделала своим «властителем дум» на театре не нового Шиллера, не нового Щедрина, а Чехова. Того мягкого, лиричного, но по-сути жестокого писателя, который открыл новые формы «скрытой» психологической драмы, во многом предопределившей развитие русской и мировой драматургии XX века на долгие годы вперед. Становится ясным, что и борьба Московского Художественного театра за новый сценический реализм была продиктована не личными вкусами его создателей, ни, тем более, иноземными заимствованиями: МХТ был явлением глубоко русским, исторически закономерным.

Встает вопрос: почему же именно чеховское начало — с его углублением во внутренний мир человека, с его затуханием внешнего действия, отсутствием ярко выраженного героя и повествовательностью сюжета, было выдвинуто как ведущее направление в годы подъема освободительного движения, когда актуальной становилась именно проблема «внешнего действия»? Разумеется, направление это не было в ту пору единственным, не исчерпывало всю эпоху: начало деятельности двух полярных сил — символистов и Горького — также падает на эти годы. Но центральным явлением, определившим эсте-

тическое лицо этого короткого, но богатого периода, был, конечно, Чехов.

Легче всего объяснить возникновение нового направления в русской литературе и искусстве его связью с предшествующей эпохой — с годами «безвременья». С той эпохой реакции 80-х годов, когда в широких кругах русской интеллигенции революционно-демократические идеи шестидесятников уже умерли, а идеи пролетарского освободительного движения еще не народились. Когда «внешнее действие» глушилось, сильные порывы уходили в «подводное течение» жизни и люди были обречены на пассивное прозябание. Такое объяснение своеобразия нового течения давалось часто — и прежде и теперь. Оно кажется на первый взгляд убедительным, и живуче ясной, схематичной логикой.

Однако эта прямолинейная логика бессильна объяснить, почему значение и влияние Чехова для последующих поколений не только не ослабевает, но, напротив, нарастает и ширится с каждым десятилетием. Почему у него учатся, его опыт по-своему претворяют крупнейшие современные писатели и в нашей стране и за рубежом. Почему несомненно прогрессивным и новаторским стал в начале XX века именно театр, вдохновленный драматургией Чехова, — художественный театр во главе со Станиславским, который смог открыть новые законы сценического реализма.

Сложность определения действительных исторических корней возникновения «безгероичной» драматургии в героическую эпоху зависит от многих — общих и частных — причин. Здесь сказались прежде всего своеобразие первой русской революции, преломленное в сознании прогрессивной демократической интеллигенции. Это своеобразие с особой силой проявилось в массовости освободительного движения, охватившего самые широкие слои русского общества. В связи с этим изменилось и само понятие героического.

На смену героизму одиночек шел героизм масс. Революционные идеи становились достоянием не только выдающейся личности, но каждого «порядочного человека», всего народа в целом. Резко выраженная индивидуальность, яркий характер, «выломившийся» из своей среды и противопоставленный ей, сменяется теперь типом человека обыкновенного, рядового, ничем не выдающегося. Но в сознании именно такого «не героя» и нарастала неудовлетворенность своим существованием, обострялось неутолимое желание подлинной свободы — предела мечтаний прежнего героя-одиночки. В сущно-

сти это был сложнейший массовый процесс «внутреннего освобождения» людей.

Вслед за Л. Н. Толстым Чехов последовательно и неоспоримо доказывал, что освобождение страны, народа, человечества во многом зависит от внутреннего освобождения каждого человека в отдельности, который может и должен стать способным на бескомпромиссное сопротивление. Чехов понимал, что процесс «выдавливания из себя раба» сложен и длителен. Это предвидение — в ряду других важнейших причин — определило долговечность «первооткрытой» им формы драмы.

В преддверии революционной бури, которая «идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку», Чехов стремился пробудить в каждом человеке неудовлетворенность своим существованием. Эту неудовлетворенность он почитал первым условием внутреннего освобождения. Ради этого ему и необходимо было подчинить внешнее действие — внутреннему, увести драматизм в глубь человеческой психологии.

И другое. Чехов решительно заменил конфликт близлежащий конфликтом «дальнего действия». Один из первых в мировой драматургии он показал зависимость судьбы каждого, пусть самого незаметного человека, от сложения всей жизни общества. Он увидел противника «хорошего» человека не столько в живущем с ним рядом «плохом» человеке, сколько в гнетущей всеобщей пошлости, несправедливости и насилии. «Никого не обвинив и никого не оправдав», он стал строить драму не на прямых столкновениях героев, а на внутреннем сопротивлении человека тем «миллионам мелочей», в каждом из которых, как в капле, отражается всеобщее зло мира.

Внеличный характер конфликта и вызвал к жизни ту необходимую «реалистическую обстоятельность», ту «повествовательность», которая придает чеховской драме особую эпическую форму. Драматизм чеховских пьес возникал из противоборства лирического и эпического начал. Динамика внутренней жизни героев на каждом шагу стремится разорвать статику быта. Изменившийся, разбуженный человек вступает в конфликт с неизменным общественным строем — по-прежнему несправедливым и бесчеловечным. Этот конфликт «дальнего действия» неразрешим, пока строй остается прежним. Так встает на очередь проблема «внешнего действия», необходимость которого подготовлена и доказана.

* * *

Идейно-эстетическая концепция чеховской драмы была настолько нова и непривычна, что она должна была породить и породила новаторский театр. Провал «Чайки» в Петербурге на императорской Александринской сцене стал сигналом завершения целого исторического этапа в жизни русского театра. Будущее было за молодым театром, который родился в 1898 году и положил начало театральному искусству XX века.

Почему же именно Художественному театру, основанному К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, удалось создать новую театральную эстетику? Ведь они не были одиноки в своих театральных воззрениях — ни в критике существовавшей театральной системы, ни в позитивной программе нового, общедоступного театра. Идеи, исповедовавшиеся ими, широко охватывали русскую художественную интеллигенцию той поры, открыто дебатировались на страницах печати. Более того: параллельно с Художественным театром многие актеры и режиссеры демократического лагеря предпринимали попытки решительного пересмотра современной театральной эстетики. Достаточно назвать имена В. Ф. Комиссаржевской, П. Н. Орленева и А. П. Ленского, чтобы стали ясны масштабы этой новаторской деятельности, во многом близкой начинанию Станиславского и Немировича-Данченко. Близкой, но не адекватной.

В самом деле: казалось бы, не было в русском театре актрисы, более родственной «чеховскому направлению», чем В. Ф. Комиссаржевская. Не только провал «Чайки» в Александринском театре доказывал «от противного» необходимость слома всей старой театральной системы. Та же мысль подтверждалась и поразительным одиноким успехом Комиссаржевской в роли Нины Заречной.

Актриса, навсегда ставшая для Чехова идеальной выразительницей нового стиля актерской игры, вступала в непримиримое противоречие с театром рутинным, не чувствующим свежих токов жизни. Трепетный лиризм, доступная демократичность образов, как бы вплотную придвинутых к душе современника, — все в Комиссаржевской восставало против старых приемов игры, все рождало иные представления о сценическом герое и сценической романтике.

Но как ни велико было дарование актрисы, она одна не в силах была изменить привычный стиль Александринской сцены. Несовместимость актрисы и театра были столь велики, что раз-

рыв казался неизбежным. И он наступил, положив начало трудным, мучительным поискам «своего» театра. Однако создать прочный театр, основать новое направление Комиссаржевской так и не удалось.

Столь же одинокой оказалась судьба и другого замечательного актера той поры — П. Н. Орленева. Так же резко оттолкнувшись от старого берега, он не смог за всю свою жизнь пристать к другому. Между тем именно он, подобно Комиссаржевской, казался как бы созданным самой природой для воплощения нового стиля актерской игры. Глубокий психологизм его исполнения обнажал перед зрителями тончайшие душевные движения человеческой личности, ввергнутой историей в самую гущу трагических противоречий современности. Сознание полной неразрешимости этих противоречий уводило Орленева от чеховской простоты к нервному надрыву Достоевского. Душевной дисгармонией был проникнут его образ царя Федора, сыграный на сцене петербургского Суворинского театра за два дня до открытия МХТ — 12 октября 1898 года. Этому Федору была несвойственна цельность и стойкость веры, отличавшая образ, созданный И. М. Москвиным: человек бессилен перед злом мира — так звучал трагический итог орленевского исполнения. Обостренный субъективизм, свойственный искусству Комиссаржевской, у Орленева достигал особенного напряжения. Быть может именно поэтому он тоже был и навсегда остался одиноким актером-кочевником, так и не создавшим своего театра, своей школы и направления.

Характерно, что Чехов советовал создателям Художественного театра привлечь в новое дело именно этих двух крупнейших близких ему актеров. Но из этих проектов ничего не вышло, да и вряд ли могло что-нибудь выйти. Известно, что переговоры, которые вели Станиславский и Немирович-Данченко с Комиссаржевской в 1902—1903 годах после ее ухода из Александринского театра, закончились уклончивым отказом актрисы. И дело было здесь не столько в боязни режиссерского деспотизма или неприятии «натурализма» раннего МХТ, сколько в том субъективизме творчества Комиссаржевской, который вступал в противоречие с объективностью художественной концепции нового театра¹.

¹ Недаром, пригласив В. Ф. Комиссаржевскую в свой театр, К. С. Станиславский советовал ей «обратить внимание на так называемые характерные роли, развивать свое дарование и в направлении объективного художественного творчества, чтобы таким образом расши-

В отношении Орленева это противоречие сказывалось еще разительнее.

Очевидно, этот субъективизм и связывал искусство Комиссаржевской и Орленева с той эстетикой исключительности, которая приводила к известной двойственности их творчества, как бы стоявшего на грани веков. Последние «великие личности» театра XIX века, они хотели оставаться ими и в начале «без героического» XX века.

Попытка обновления театрального дела более широкого плана была предпринята одновременно с созданием Художественного театра и А. П. Ленским. Замечательный деятель русской сцены основывался при этом уже не на одном лишь собственном творческом подвиге: он замыслил подобно Станиславскому и Немировичу-Данченко реформу всеобъемлющего характера. Она должна была коснуться и репертуара московского Малого театра, и его актерской игры, и режиссуры. Столь же решительно начал Ленский борьбу со сценической рутинной, стремясь сблизить театр с современностью, творить спектакль как целостное художественное произведение.

Ради этого он привлекает артистическую молодежь Малого театра в Новый театр и открывает его на несколько месяцев раньше, чем Художественный.

Однако реформа Ленского была в значительной мере ограничена тем, что он пытался совершить ее в недрах старого «казенного» театрального организма. На каждом шагу встречал он препятствия, все более непреодолимые: в системе императорских театров, куда входил и Новый театр, режиссеру не полагалось слишком много: не принято было создавать для каждого спектакля свои декорации и костюмы, иметь более шести репетиций на сцене, видеть заранее макеты декораций и проч., проч. В результате Ленский вынужден был отказываться от своих далеко идущих замыслов и заменять постановки художественно сложные — более доступными и привычными (вместо «Венецианского купца», например, ставить пьесу А. И. Сумбатова «Старый закал» и т. п.).

Ко множеству «компромиссов, на которые вынужден был идти»¹ Ленский, добавлялось еще одно обстоятельство, тоже достаточно важ-



«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Петербургский Суворинский театр. 1898 год.
Федор — П. В. Орленев

ное, если не решающее. Новый театр строился и воспитывался в основном на старом классическом репертуаре: Островский, Гоголь, Шекспир, Мольер главенствовали в его репертуаре. Ленский, связанный ограничениями императорской сцены, вынужден был работать в глухой изоляции от прогрессивного направления современной драматической литературы — в отрыве от пьес Чехова, Горького, Л. Толстого.

Сила Художественного театра как раз и состояла в том, что свою всеобъемлющую реформу театрального дела он смог осуществить на новом, современном репертуаре. Решающую роль сыграла здесь драматургия Чехова. Рождение театра было отмечено триумфальным успехом чеховской «Чайки».

Как известно, Московский Художественно-Общедоступный театр открылся не комедией

реть свой репертуар и не сойти на одни только роли обаятельных женщин, «душек». См.: Л. Гуревич. На путях обновления театра. — «Аяксост», 1911, № 1, стр. 179 (разрядка моя. — М. С.).

¹ А. Ленский. Статьи. Письма. Записки. М., 1956, стр. 245.

Чехова, а трагедией А. К. Толстого. Первым его спектаклем был «Царь Федор Иоаннович». «Чайка» появилась лишь в середине первого сезона — шестым спектаклем. Однако уже в первой постановке театра заметно проступали некоторые его свойства, сделавшие закономерным успех «Чайки».

Создатели Художественного театра — К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, каждый своим путем, пришли к осознанию тех законов нового реалистического искусства, которые так полно предстали перед ними в драматургии Чехова. За двадцать лет жизни в искусстве до создания МХТ оба они — один в сфере актерской и режиссерской, другой в области драматургии и критики — выработали в себе уверенность, что нынешнее искусство должно воспринимать жизнь не только «через вздымающиеся вершины и падающие бездны, но и через окружающую нас обыденщину», как любил говорить Немирович-Данченко.

Снижение жизни «в ранге», общая демократизация, обращение к «небогатым слоям населения» — на сцене и в зрительном зале — стало первой заповедью молодого театра, который преследовал цель «общедоступности», видя в ней истоки народности театрального искусства. «Не забывайте, — говорил К. С. Станиславский группе в день основания театра, — что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь»¹.

Когда 14 октября 1898 года раздвинулся серо-зеленый занавес вновь переоборудованного театра Эрмитаж, зрители первого представления «Царя Федора Иоанновича» были поражены прежде всего достоверностью отражения жизни на сцене, точностью воспроизведения правды истории во всех ее мельчайших подробностях и сочли это за главную и конечную цель театра.

«Перед зрителями прошла картина, точно выхваченная из XVI века, — писал С. Глаголь. — ...Все — декорации, утварь, костюмы, каждое движение каждого отдельного лица, — все переносит вас в старую Москву... Костюмы точно сняты с плеч всех этих Шуйских и Мстиславских, хранились в сундуках и теперь снова пе-

ред вами... Утварь положительно точно из музея»².

Действительно, внимание к быту, к тем «мелочам, которые делают жизнь теплой», стремление воссоздать на сцене жизнь истинную, а не условную, — принципиально отличало уже первый спектакль вновь созданного театра. «Все усилия, все старания наши направлены к тому, чтобы быть как можно ближе к жизни»³, — говорил в ту пору Немирович-Данченко. В этом увлечении режиссеры не ограничивали себя, даже теряя подчас чувство меры. И не удивительно, что в первых же рецензиях на спектакль запестрели упреки в натурализме, в подражании мейнингенцам.

Таким образом, внимание рецензентов сразу же сосредоточилось на методе театра и поначалу уклонилось от анализа идейной концепции спектакля. Между тем именно эта концепция определила и принципиально новый метод спектакля и чрезмерность увлечения «мейнингенством». Рецензенты как-то мало задумывались о том, почему именно эта пьеса была выбрана для открытия Художественно-Общедоступного театра. Вспоминали только, что пролежала она под цензурным запретом ровно тридцать лет, и уже одно это воскрешение несправедливо забытой пьесы ставили в заслугу театру. Однако в выборе Станиславского и Немировича-Данченко таился более глубокий смысл.

В «Проекте постановки на сцену трагедии „Царь Федор Иоаннович“» А. К. Толстой писал о том, что по сравнению с первой частью трилогии, где «господствующим колоритом было давление власти на всю землю; в настоящей трагедии господствующий колорит есть пробуждение земли к жизни и сопряженное с ним движение...»⁴ Вот эта тема «пробуждения земли к жизни», тема высвобождения людей из-под «давления власти» не могла не отвечать движению времени, не могла не соответствовать идейной настроенности художественников в пору создания театра. Она-то и определила общую тональность, внутренний и внешний строй всего спектакля.

А. К. Толстой не посягал, как Чехов, на разрушение всех драматургических канонов, однако известная традиционность формы «Царя

² С. Глаголь [С. Голоушев]. Открытие Художественно-Общедоступного театра. — «Курьер», 15 октября 1898 г.

³ Задачи Художественного театра (интервью с Вл. И. Немировичем-Данченко). — «Россия», 1899, № 238.

⁴ «Вестник Европы», т. VI, 1898, стр. 509 (курсив мой. — М. С.).

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5. М., 1958, стр. 175.

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Московский Художественный театр. 1898 год. Ирина — О. Л. Книппер, Федор — И. М. Москвин



Федора» непроизвольно подрывалась изнутри оригинальностью концепции героя, а широкий исторический фон открывал режиссеру перспективы неожиданного построения драматического конфликта. Этими двумя возможностями и воспользовался Станиславский, чтобы расширить здесь сферу театрального искусства в лирическом и эпическом направлениях. Углубление психологической правды образа царя Федора и громадный размах «народных сцен» — вот основа новаторства первой постановки Художественно-Общедоступного театра. В самой лирической бездейственности образа «царя поневоле» театр обнаруживал живой драматизм, а в эпической созерцательности массовых сцен — почти «бунтарское» начало.

Так переосмысливалась трагедия А. К. Толстого. «В „Царе Федоре“ главное действующее лицо — народ, страдающий народ, — говорил Станиславский. — ...И страшно добрый, желающий ему добра царь. Но доброта не годится, —

вот ощущение от пьесы»¹. Такое понимание толстовского произведения нацеливало на необходимую демократизацию всего строя спектакля, переведенного в план народной трагедии². Не дворцовые распри, не борьба за власть между Годуновым и Шуйским волновали здесь театр. Весь интерес, вся новизна были сосредоточены на сценах, как будто не имеющих прямого отношения к сюжету: приход «выборных» к царю и сцена на Яузе. Разработка последней представляет особый интерес. Здесь сказалось стремление Станиславского ввести в обиход театра эпическое, народное, «суриковское» начало, увидеть в нем не фон основных событий, не этнографическую подробность, но главную пружину действия. Из эпической картины, «точ-

¹ В. Волькенштейн. Станиславский. М., 1922, стр. 54.

² См. кн.: Б. Росточкий, Н. Чушкин. «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХТ. М., 1940, стр. 110.

но выхваченной из XVI века», режиссер извлекал начало действительное, драматическое — «мятежное». Так уже в первой работе Художественного театра стихийно проявился принцип народности искусства.

В преддверии первой русской революции такая позиция приобретала понятную остроту. Театр решался говорить о главной политической проблеме времени — проблеме «страдающего народа», пытаясь найти ее решение в исторических аналогиях. И отвечал, «Царем Федором», а затем «Иоанном Грозным»: ни «добрая», ни деспотическая власть не только не пригодны, но прямо порождают страдания народа.

Отчего же «доброта не годится»? Почему «страшно добрый, желающий ему (народу. — М. С.) добра» царь бессилен «всех согласить, все сгладить»? Художественный театр обострял эту дилемму, сближая царя с народом, «опрошая» его облик. Художественное чутье Вл. И. Немировича-Данченко помогло не только «угадать» царя Федора в молодом И. М. Москвине, но и в работе с ним довести общий режиссерский замысел до совершенства. Московский «царек-мужичок» потряс зрительный зал исступленной, деятельной жаждой добра и справедливости, отвечавшей вековечным чаяниям народным. Театр утверждал «высшую правоту» стойкой сердечной веры царя Федора, который становился истинным и близким героем спектакля. Но, подняв так высоко его (и свою!) веру в гуманные начала жизни, театр останавливался в трагическом недоумении перед бессилием добра. «Доброта не годится, — как бы говорил он, — но да здравствует добро!»

Так трагически безответно возникала в первом спектакле МХТ проблема гуманизма — проблема народа и государственной власти. «Царь Федор» подготавливал будущее Художественного театра. Он недаром стал основополагающей постановкой МХТ. В нем многое указывало на возникающую эстетику театра: единство замысла, принцип ансамбля, живописное решение «народных сцен», из которых самую замечательную — сцену на Язуе — так ярко описал Станиславский в своих мемуарах, концепция «быта», поиски нового героя и т. д. Но не все.

Пьеса А. К. Толстого еще не давала театру возможность сформировать все особенности его мировоззрения и метода. Пожалуй, не хватало главного — нового стиля. По стилю «Царь Федор» в общем был во многом довольно традиционным спектаклем — с его обнажением страстей, открытыми, бурными столкновениями характеров, с речью — без особых пауз и подтекста. Но,

разумеется, все это было лишь следствием, причина была в ином. Новый стиль могла принести только новаторская драма, проникнутая прогрессивными идеями современности.

После «Царя Федора» в том же 1898 году театр выпустил один за другим подряд четыре спектакля: «Потонувший колокол» Г. Гауптмана (19 октября), «Венецианский купец» В. Шекспира (21 октября), «Самоуправцы» А. Писемского (4 ноября) и спектакль, составленный из двух пьес: «Счастье Греты» Э. Мариотта и «Трактирщица» К. Гольдони (2 декабря). Ни одна из этих работ не принесла театру настоящей победы, хотя внешний успех сопутствовал им. Каждая из постановок обнаруживала все ту же дружную, согласованную игру, все ту же щедрую режиссерскую изобретательность, чудеса декорационных новаций и несомненный успех отдельных актеров. Тем не менее в этих постановках театр как-то растерянно топтался на месте.

Дело было не только в том, что некоторые из этих спектаклей, как «Потонувший колокол» и «Самоуправцы», были почти целиком перенесены из Общества искусства и литературы и не представляли новизны («Самоуправцы» шли параллельно в тот же сезон 1898 года в Малом театре), так же как и широко игранная «Трактирщица», а другие, как «Счастье Греты», вообще не имели никакой литературной ценности.

Если анализировать путь Художественного театра по его различным линиям (или, как выражается Станиславский, «выдергивать каждый шнур из общего жгута» и рассматривать в отдельности), то и эти спектакли, пусть не всегда удачные, все-таки вносили что-то важное в искусство театра.

Однако если рассматривать начальный — да и последующий — путь Художественного театра не по его отдельным линиям, а в целом, то следует признать, что период после «Царя Федора» до «Чайки» был достаточно опасен. Он грозил всеядностью, неопределенностью позиции. И прав был С. В. Васильев, когда утверждал, что «Общедоступный театр ставит „Счастье Греты“ именно потому, что не выяснено самое понятие общедоступности театра»¹.

Трудно предположить, каким бы стал МХТ, не обратись он к чеховской драматургии, но уже первые репертуарные шатания говорят о многом. Говорят они, прежде всего, о том, что именно Чехов дал жизнь Художественному театру.

¹ С. Васильев [С. Флеров]. «Счастье Греты». — «Московские ведомости», 7 декабря 1898 г.



Вл. И. Немирович-Данченко. 1903 год

Именно чеховская драматургия принесла ему необходимую целеустремленность, сформировала его мировоззрение, его метод и стиль.

До 1905 года МХТ поставил шесть чеховских спектаклей. По количеству постановок с Чеховым могли спорить только Ибсен (шесть) и Гауптман (четыре). В эти же годы состоялась и важнейшая для театра встреча с Горьким. Но характерно, что произведения этих драматургов, определявших репертуар театра, часто ставились в чеховском ключе. Чехов стал программой театра, его эмблемой и знаменем.

Но «чеховский стиль» Художественного театра сложился далеко не сразу.

«Чайка» была первой современной русской пьесой, которую ставил Художественный театр. Эту принципиальную ориентацию на современный репертуар дал театру Немирович-Данченко. Ему дорога была «Чайка» тем, что в ней «бился пульс русской современной жизни», его захватывали в ней «скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре»¹. Вот это понятие «скрытого драматизма» как основы новаторства Чехова, и стремился разъяснить Немирович-Данченко Станиславскому.

Однако последний, создавая режиссерскую партитуру пьесы, нашел свой подход, свой ключ к Чехову. «Чайка» стала для него тем начальным этапом, когда драматизм чеховской пьесы предстал перед ним как столкновение лирического и бытового плана. На противопоставлении этих двух планов режиссер и построил весь спектакль, всюду — даже самой мельчайшей деталью — подчеркивая конфликт мечты и действительности в жизни героев, все лучшие порывы которых на каждом шагу глушились пошлой обыденщиной.

Конфликт этот носил остросовременный характер, но был близок той части русской интеллигенции, которая переживала разлад с действительностью. Однако своеобразие авторского взгляда на это глубокое противоречие времени Станиславский в работе над «Чайкой» еще настоящему не почувствовал. Он стремился максимально обострить непосредственные столкновения и ссоры действующих лиц, обнажить внешние драматические конфликты пьесы. Тем самым он рассчитывал придать «Чайке» «недостающую» ей сценичность и сделать доходчивее, понятнее для публики.

Немирович-Данченко в ту пору более тонко ощущал стилевые особенности чеховской мане-

ры письма. Для него в самом «бездействии» героев таился внутренний драматизм. Он видел, что писатель не доводит драматических столкновений своих героев до решительных разрывов, да и не на них в сущности строит пьесу. Ему близко понимание «скрытой драмы» Чехова как формы выражения внешней скованности внутренних порывов человека. Той скованности, которая определялась неведением реальных путей переустройства действительности. В соответствии с этим Немирович-Данченко считал необходимым приглушить, увести в подтекст, в «подводное течение» драматизм пьесы.

В результате совместной режиссерской работы создателей театра появился спектакль, которому было суждено повернуть судьбу русского сценического искусства. Произошло это вовсе не потому, что спектакль был поставлен и сыгран безуспешно. Многие в нем были несовершенны — и в исполнении отдельных ролей, даже центральной роли — Нины Заречной, и в общем решении (недаром на афишах «Чайка» была названа не «комедией», т. е. не так, как она именована автором, а «драмой»). И не случайно сам Чехов многое в спектакле не принял, хотя и был «захвачен» им.

Неоспоримо одно: в «Чайке» рождалось новое качество театрального искусства. Вскоре оно было определено словом «настроение». Слагалось оно из многих компонентов, объединенных в единое целое. Лирически-грустная, поэтическая атмосфера разлита была и в декорациях густо заросшего сада, где сквозят стволы блестящего озера и доносился крик коростелей. И люди, вышедшие в вечерний сад, чтобы послушать треплевскую пьесу, непроизвольно садились спиной к зрителям, словно зала вовсе и не было. И речь их звучала на полутонах, недосказанности и паузах, глаза говорили больше, чем слова, а слова неожиданно обретали противоположный смысл.

Так все мимолетные детали спектакля, начиная с колотушки сторожа, звуков банального вальса, доносившегося из глубины дома, кончая глухим рыданием, вдруг прорвавшимся и тут же подавленным, сливались в единую симфонию, пронизанную «тоской от жизни».

В сущности, здесь возникал новый реалистический театр, призванный выразить пробуждение глубокой неудовлетворенностью жизнью. Замкнутость его атмосферы, внешняя бездейственность, неразрешенность противоречий определялись внеличным, эпическим характером конфликта — конфликта людей не между собой, не с частными, случайными событиями их жиз-

¹ Вл. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1938, стр. 115.

* * *

ни, а со всем строем современной действительности.

Позже, с каждым новым чеховским спектаклем, театр будет углублять и обогащать понятие «лирико-эпического театра», но основа его была заложена в «Чайке». С тех пор в работе МХТ появилась необходимая целеустремленность, идейное и стилевое единство. Чеховское направление не было лишь одной из многообразных линий, по которым шло развитие театра. Оно было в эти годы главным направлением, к которому так или иначе подключались все остальные, связываясь с ним прочными нитями.

В то же время, когда эти живые нити связи рвались, искусству театра грозила опасность натурализма и стилизаторства. Поначалу это было естественно: то, что было интуитивно найдено в «Чайке», не сразу стало сознательным методом. Одновременно пробовали себя в различных сферах, брались за все; от шекспировской трагедии переходили к гольдониевской комедии, от Чехова — к античной драме. И чаще всего терпели поражение.

Но уже первый сезон показал, что «...программа начинающегося дела была революционна. Мы, — писал Станиславский, — протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров»¹.

Резкая полемическая направленность молодого коллектива против всей системы «старых» театров вызвала широкий общественный резонанс и красноречивую полемику в прессе. Подводя итоги первого сезона МХТ, газета «Новости дня» писала: «Крупный и симпатичный факт истекшего сезона, свидетельствующий о жизненности и прогрессе русского театра, это — рождение „Художественно-Общедоступного“ театра. Вряд ли другое театральное предприятие вызывало столько толков, споров, имело такую массу злобных противников и еще более горячих приверженцев... К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко... завоевали публику сразу, создали свою публику, достигли беспримерного в истории русского театра факта — непрерывной цепи полных сборов в течение целого сезона»².

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1. М., 1954, стр. 189.

² О. К. [О. Нотович]. Итоги сезона. — «Новости дня», 1 марта 1899 г.

Борьба вокруг театра обострилась на второй год его существования, когда яснее обозначились его общественные и эстетические позиции. Сезон начался постановкой трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Театр стремился продолжить здесь завоевания «Царя Федора». Действительно, спектакль был снова погружен в атмосферу плотного быта, изученного и воспроизведенного с максимальной исторической точностью. Пьеса трактовалась тоже в плане народной трагедии, для чего широко, гораздо шире, чем у автора, разрабатывались массовые сцены. Центральный герой трагедии был подвергнут той же «дегероизации»: трагический образ Грозного (его исполняли Станиславский и Мейерхольд) был заметно снижен.

Спектакль вызвал резкие возражения критики. Писали о крайностях реалистических подробностей, о чрезмерном увлечении массовыми сценами и о том, что Станиславскому в образе Грозного «не хватало трагизма». При этом поначалу снова не дали себе труда охватить режиссерский замысел в целом и понять, что все особенности спектакля продиктованы именно им.

Возвращаясь к первой части трилогии А. К. Толстого, в которой «господствующим колоритом было давление власти на всю землю», Станиславский в своем режиссерском экземпляре переосмысливает ее звучание. Он дает почувствовать не только тему «давления власти», но и пробуждения народного гнева, развивая мотивы сцены на Язуе из «Федора». Весь спектакль строится им на контрасте неподвижности, скованности, приниженности бояр и подчеркнутой динамики народных сцен.

В тускло освещенной палате с низкими сводами бояре долго «лежат на брюхе» перед Грозным — Станиславским, и он «останавливается у этой кучи спин, задумывается, поднимает за воротник какую-то голову и смотрит ей в лицо»³. Авторские ремарки расширились в нужном режиссеру направлении и создавали «насыщенную ужасом атмосферу... картину полной приниженности бояр, картину потрясающего рабства, картину полного отсутствия хотя бы малейшей самостоятельности. Полувековое правление Грозного царя всякую индивидуальность убило в самом ее корне».

³ С. Васильев [С. Флеров]. Открытие Художественно-Общедоступного театра. — «Московские ведомости», 4 октября 1899 г.

«... Давно отвыкли
Собой мы думать, действовать собой...»

Резким контрастом с этой картиной «потрясающего рабства»¹ звучат все массовые народные сцены. Особенно интересна в этом плане остро динамическая сцена в Замоскворечье у хлебных лабазов. Режиссер, в соответствии с общим решением, трактует ее по-своему, в чем-то отступая от автора. Он уводит сцену с площади на задворки, одевает толпу победнее («отребье», — презрительно бросает один из рецензентов), подробно, кропотливо разрабатывает характер каждой фигуры и всей массы в целом с тем, чтобы сгустить образ безмерной народной нищеты: «...толпа понурая, полураздетая, замерзшая и голодная, одетая в тряпье. Почти все нищие», — помечает Станиславский в своем режиссерском экземпляре².

Если вспомнить, что спектакль ставился непосредственно после пережитого страной голодного года, то современная, гражданская направленность режиссерского замысла станет очевидной. «Очень сильное впечатление производит... сцена в Замоскворечье..., когда голодная толпа молит о хлебе. После жестокостей Иоанна, после споров о мести, после заговоров, подкупов и мелкого тщеславия сытых — вопль толпы о хлебе сильно действует на зрителя»³. «Это море напряженно вытянутых рук, эти волны стонов — в них есть истинно трагическое»⁴, — подтверждают отзывы критиков.

Трагическое напряжение голодной толпы разрешалось кровавым финалом, где режиссер, увлекаясь, заставлял расвиревешную толпу почти буквально «разносить на клочья» подстрекателя Кикина. («Публика видит, как Кикин, затравленный толпой, разрывается ею на части, в воздух летят клочья его одежды и, да простит меня бог, отдельные части его тела»⁵, — иронизировал один из критиков.) В партере в этот момент послышалось явное шиканье. Некоторые газеты выразили по сему поводу неудовольствие, после чего «дирекция нашла нужным сократить... сцену голодной толпы, уничтожив зрелище убийства Кикина, которое теперь происхо-

дит за сценой»⁶. Но и в таком виде бунт голодной толпы против лабазников не потерял своего громадного напряжения.

Станиславский не случайно настаивал на таком решении сцены. «Тут, в финале, не бояться крика — показать всю мощь русского народа»⁷, — указывал он в своем режиссерском экземпляре. Так грубый «кусочек жизни», вызывающе брошенный в зрительный зал, служил великой идее.

Посреди застывшей плотной толпы бояр и бурлящего народного моря возвышалась фигура Грозного. К ней тянулись все нити трагедии и ею они держались. При этом режиссер решительно стремился низвести образ с традиционных-театральных трагических высот. Едва успел полубольной Станиславский сыграть на премьере эту роль, как на его голову посыпались обвинения в том, что он «лишил Грозного царственного величия» и не поднялся до «сверхчеловеческого» трагизма роли. Делались поспешные выводы, что Станиславскому вообще противопоказан трагизм, и Грозный не может удасться ему «ни больному, ни здоровому». Даже Н. Е. Эфрос упрекал актера в том, что он «спускает героя трагедии до жанровой фигуры», и перед нами не предстает «мощная фигура носителя идеи государственности, искренний и могучий печальник интересов государства, или столь же искренне кающийся грешник»⁸.

Однако другие критики сумели отрешиться от традиционных представлений и более верно почувствовали замысел Станиславского. Они поняли, что актер хотел показать в Грозном прежде всего не царя, а человека, «...каким его нам описывает история... В таком низведении образа Грозного с высот героической трагедии на степень человеческой драмы сказалось тонкое чутье художника-режиссера»⁹. Эти критики, в частности, близкий Горькому критик Н. О. Ракшанин, отводили от актера упреки в том, что он «мало походил на величественного грозного царя — он несомненно этого не хотел, так как это не входило в его задачу». Ведь «Иоанн этой эпохи уже не грозный Иоанн прежнего времени, — это почти выживший из ума, лишенный прежнего обаяния величия, заживо разлагаю-

¹ Н. Рок [Н. Ракшанин]. Из Москвы. — «Новости и биржевая газета», 16 октября 1899 г.

² См. опубликованный в I томе «Театрального наследия» режиссерский экземпляр этой сцены: «К. С. Станиславский. Материалы, письма, исследования». М., 1955, стр. 15.

³ «Русские ведомости», 2 октября 1899 г.

⁴ Ф. [Н. Эфрос]. «Смерть Иоанна Грозного». — «Новости дня», 3 октября 1899 г.

⁵ — Ив. [Я. Фейгин]. «Смерть Иоанна Грозного». — «Курьер», 1 октября 1899 г.

⁶ Хроника. — «Курьер», 4 октября 1899 г.

⁷ «К. С. Станиславский. Материалы, письма, исследования», стр. 56.

⁸ Ф. [Н. Эфрос]. «Смерть Иоанна Грозного». — «Новости дня», 4 октября 1899 г.

⁹ Пр. Пр. Художественный реализм. По поводу постановок Художественно-Общедоступного театра. Опыт критики. М., 1899, стр. 17 (курсив мой. — М. С.).

щийся остов человека. Это уже не царь — это живой остов грозного царя, но привычка к трепету делает свое дело и рабская душа покорствует ему»¹.

В такой трактовке Станиславского был заключен не только спор с традицией. Приближение к истории одновременно дарило актеру и современность взгляда: некогда мощный символ «идеи государственности» — царь Иван IV — низводился с пьедестала.

Характерно, что именно остро современное понимание ведущей идеи образа продиктовало режиссеру и актеру новую, неожиданную форму. Понимая пьесу Толстого как трагедию страдающего народа, как широкую эпическую картину «судьбы человеческой, судьбы народной», Станиславский сознательно подчеркивал изжитость «идеи государственности», построенной на рабстве и насилии. Именно поэтому постановка «Смерти Иоанна Грозного» явилась важным шагом в жизни Художественного театра — и в плане поисков своей гражданской темы, и в смысле разработки новых сценических форм. Развивая найденное в «Царе Федоре», театр приближался здесь к новому пониманию трагического на сцене.

Спектакль имел шумный, почти скандальный общественный резонанс, однако подлинный успех ему не сопутствовал. Очевидно скорее всего дело было в том, что смелый, новаторский поиск театра вступал в идейный и эстетический конфликт со своим временем, со своей аудиторией, для большинства которой трагическое величие монаршей власти оставалось еще истиной непререкаемой.

Твердость позиции театра не могли поколебать ни предостережения, ни издевки критиков. Ведь одновременно с «Грозным» МХТ готовил другой спектакль, который не только укреплял его позиции, но вскоре принес и знаменательную победу. Эта победа вовсе не случайно была связана снова с постановкой чеховской пьесы. Спустя месяц после «Смерти Грозного», 26 октября 1899 года, был показан спектакль «Дядя Ваня», утвердивший новые принципы современного драматизма, новое понимание трагического и новую концепцию героя на русской сцене.

В эту пору «за кулисами театра, в самом его быту, все гуще и определеннее складывалась полоса... чеховского мироощущения. Плотнее всего это чеховское мироощущение охватывало участвовавших в его пьесах. Глубочайшая сила

духовного общения на сцене объединяла группу; автор внедрялся во все уголки актерской психики и оставался там властвовать, даже когда актер уходил со сцены. А группа спланивалась и еще более заражала друг друга чеховским чувством жизни: и над чем надо смеяться и что надо оплакивать...»²

Вместе с тем именно после «Дяди Вани» Чехов произнес свои исторические слова о вступившем только во второй сезон театре: «Художественный театр — это лучшие страницы той книги, какая будет когда-либо написана о современном русском театре»³. Прозорливое пророчество писателя было подсказано скорее всего ощущением того, что вместе с этим театром родилось принципиально новое качество сценического искусства. Художественный театр воспринимался уже тогда наиболее чуткими его зрителями не просто как еще одно очередное театральное дело, а как начинание, открывающее собой совсем иную эпоху.

Новый творческий метод, нацупанный в «Чайке», теперь в «Дяде Ване» предстал более зрелым и завершенным. Спектакль по-прежнему был проникнут единым общим настроением, по-прежнему привлекал удивительно слаженным актерским ансамблем и живым теплом атмосферы дома, где каждая бытовая деталь «работала» на идейный замысел. Но в этой знакомой атмосфере, в этом тонком поэтическом настроении выступало вперед нечто такое, что прежде едва намечалось.

В «Чайке» быть может одна только Маша Лилиной несла тему человеческой стойкости и терпения, столь драгоценную для Чехова. Все остальные герои были подчинены тоскливому, безнадежному настроению «разбитых иллюзий, нежных чувств, смятых прикосновением грубой действительности» (так определил ведущий мотив пьесы Немирович-Данченко). Теперь, в «Дяде Ване», театр — и раньше всего Станиславский-режиссер и Станиславский-Астров — услышал мужественную тональность чеховской драмы.

Люди не растворяются в страданиях, а пытаются преодолеть их. От внешних столкновений драматизм уходит внутрь человеческой души. Здесь таится тот подлинный внутренний драматизм, который дает ключ к глубинам «жизни человеческого духа». Астров, Соня и даже Елена Андреевна предстают как люди, способные

² Вл. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 164.

³ А. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XVIII. М., 1919, стр. 266.

¹ Н. Рок [Н. Ракишанин]. Из Москвы. — «Новости и биржевая газета», 16 октября 1899 г.



«Дядя Ваня» А. П. Чехова. Московский Художественный театр. 1899 год. Сцена из I действия

к «сопротивлению среде». За внешней оболочкой скептицизма или безнадежности угадывается в них стойкая любовь к жизни, умение подняться над мелочами, порыв к освобождению от «власти быта», терпеливая самоотверженность. Так воспринял чеховскую пьесу Станиславский.

Немирович-Данченко помог актерам на репетициях найти специфически чеховскую «скрытую» форму этой внутренней действенности, пробужденной режиссерской мыслью Станиславского. Именно в результате объединения усилий двух больших режиссеров спектакль обрел искомый чеховский стиль, достиг той сдержанной напряженной духовной экспрессии, которая так властно заражала зрительный зал.

Для современников такой человек, как Астров Станиславского, опрокидывая все традиционные представления о героическом, становился несомненным героем. Этот человек не вступал в противоборство с врагами, не сражался с ними в открытом бою. Он проходил стороной мимо людских стычек и дрязг, чувствуя и зная, что не в них дело, что ими нельзя ничего изме-

нить, — надо в корне менять весь строй жизни. А пока этого нет и он не знает «что делать», — бесполезно и бессмысленно стрелять в Серебрякова. Вот разве что только природа еще подвластна ему — и он упорно продолжает сажать лес, хотя знает, что его «молодой лес» будет шуметь лишь далеким потомкам, которым он сейчас «пробивает дорогу», но которые может быть и не «помянут его добрым словом».

Умная и трезвая самоотверженность, способность подняться над бытом и заглянуть в будущее и делали Астрова — Станиславского в глазах его современников человеком увлекательным, сильным, романтичным. В нем не было темперамента борца, открытого пафоса свободного человека, сила его была скованной, потенциальной, ее напряженный ритм лишь угадывался за внешней сдержанностью и прорывался редкими вспышками. Но внутренне этот человек был смел, независим и безусловно свободен. Именно этим он и увлекал зрительный зал. В этом и таилась разгадка того, почему, чеховские «не герои» становились в эти годы героя-

ми — типичными и близкими широкому кругу демократической интеллигенции.

Спектакль вызвал острую полемику в прессе. Пошел в наступление реакционный лагерь во главе с А. С. Сувориным. Глубокий общественный смысл и резкая критическая направленность спектакля против современного строя жизни, сковывающего людей, сильно обеспокоила его. В адрес театра и автора посыпались упреки в «недобром», «нехристианском» пессимизме, «в клевете на жизнь», в том, что МХТ «болезненно, фотографически точно воспроизводит наше вырождение, отвращая нас от жизни»¹.

Однако в прогрессивном лагере спектакль нашел серьезную поддержку: «...куда приятнее признать бы Чехова лжецом на жизнь, — писал Н. Эфрос, — чем жизнь, обманувшую наши лучшие упования. Только для такого оптимистического перемещения тяжести обвинения — основания не очень надежные... „Сцены деревенской жизни“ могут быть названы „сценами русской жизни“».

Чехов — писатель очень мягкий по манере, но жестокий — по существу. Он вскрывает всю тяготу, но не несет примирения может быть потому, что сам не знает, в чем оно, где оно и какими путями уйти от этих „сцен жизни“².

И еще один критик высоко оценил спектакль, увидев в нем содержание «огромное, почти символическое». Им был А. М. Горький. С «Дяди Вани» началось его серьезное увлечение Художественным театром. С восторгом отзывался он в письме к Чехову об игре всех актеров (за исключением Вишневого, который, по его словам, «не понимает дядю»). «Какие они все умные, интеллигентные люди, сколько у них художественного чутья! — писал Горький. — Вообще этот театр произвел на меня впечатление солидного, серьезного дела, большого дела... Я, знаете, даже представить себе не мог такой игры и обстановки. Хорошо! Мне даже жаль, что я живу не в Москве, — так бы все и ходил в этот чудный театр»³.

Сезон 1899/1900 года МХТ завершил еще одной постановкой, которая по своему литературному материалу и по сценическому решению тоже лежала в русле «чеховского направления». Это были «Одинокие» Г. Гауптмана, показанные

в конце 1899 года. Пьеса и в самом деле по своему настроению, героям и писательской манере приближалась к общему характеру чеховской драмы. Но не во всем. Здесь возникало то же столкновение духовно тонкого, интеллигентного героя с пошлой обывательской средой. Пьесу отличал тот же углубленный психологизм, та же приглушенность внешнего действия. Однако самая сердцевина, самое существо ее концепции было иным.

В основе «Одиноких» лежала идея индивидуалистическая. Альтруизм и самоотверженность чеховских героев сменились эгоизмом гауптмановского героя: молодой ученый Йоганнес Фокерат, натура талантливая и сложная, угнетенная мечанством своей семьи, именно в силу своего индивидуализма оказывался неспособным к нравственному высвобождению. Морально сломленный, он уходил из жизни.

В исполнении В. Э. Мейерхольда мотив душевного бессилия был подчеркнут неврастичностью, болезненной раздражительностью героя, от которой актеру не удалось уберечься, несмотря на советы Чехова. В результате драма «одинокства» переместилась: зрители скорее сочувствовали не Йоганнесу, а его «одинокой», покинутой жене — мечаночке Кете, которую М. Ф. Андреева показала необычайно трогательной и привлекательной. Этим невольно снижалась яркая антимещанская направленность спектакля, блиставшего обычной слаженностью ансамбля и тщательностью постановки.

Подводя итоги двухлетнего существования Художественного театра, критика, даже наиболее придирчивая, не могла не признать его несомненных заслуг. Отмечали постоянную верность автору, целостность постановок, единство «настроения», талантливость режиссерских «новаций», высокую литературность, «интеллигентность» общего тона, строгий вкус в выборе репертуара, умную и серьезную постановку всего дела, доказывающую высокое общественное значение молодого театра.

Громадный зрительский интерес к молодому театру открытой и смелой современной ориентации отмечала газета «Курьер»: «Добрым словом должны мы помянуть Общедоступно-Художественный театр. Он бросал самые здоровые, самые свежие семена в почву общественной мысли... Он затрагивал самые большие места общественного чувства. Он шевелил наши большие нервы. Он отвечал нашему большому настроению.

И недаром этот театр — любяг. И как любяг! Хорошей, молодой любовью, полной юно-

¹ Д. Философов. «Мир искусства», 1901, № 2, стр. 103—106.

² Ф. [Н. Эфрос]. — «Новости дня», 31 октября 1899 г.

³ «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания». М., 1937, стр. 50.

«Одинокие» Г. Гауптмана. Московский Художественный театр. 1900 год. Иоганнес — В. И. Качалов, Кете — М. Ф. Андреева



шеской чистоты! Ведь только в этом театре возможны такие случаи, когда с высоты галерки вдруг раздается волнующийся, прерывающийся голос, который торопливым экспромтом благодарит артистов и администрацию за высокие эстетические наслаждения, за великую общественную службу. Представляете ли вы такую сцену в Малом театре, где все так казенно-чинно?»¹

В этом отзыве, как, впрочем, и во многих других, без колебаний называвших Художественный театр уже в 1900 году «театром будущего», театром «новых горизонтов», характерна мысль о том, что он «бросает самые здоровые, самые свежие семена», затрагивая «самые больные» общественные вопросы. Именно резкая критическая направленность театра, говорившего людям правду о современности, придавала ему значительную силу и влияние, увлекала революционно-настроенную молодежь и про-

грессивную интеллигенцию в канун событий 1905 года.

Закончив сезон 1899/1900 года, МХТ поехал на гастроли в Ялту и Севастополь, чтобы показать больному А. П. Чехову свои постановки. Эта триумфальная поездка стала знаменательной во многих отношениях. Она не только закрепила дружбу художественников с Чеховым, который вскоре принялся писать пьесу специально для них, но и дала им нового большого автора: именно тогда Чехов убедил Горького стать драматургом.

* * *

С первых лет нового века начинается полосу расцвета Художественного театра. От постановки к постановке, от сезона к сезону он поднимается все выше и выше в своем искусстве честной и человеческой правды. «Доктор Штокман», «Три сестры», «На дне», «Вишневый сад» — вот великие сценические шедевры, созданные в эти годы. В искусстве театра зреют новые черты, подсказанные временем и литерату-

¹ Жизнь и фантазия (из записной книжки московского журналиста). — «Курьер», 12 марта 1900 г.

рой. Возникают и новые противоречия, сложно опосредованные эпохой, но не всегда разрешимые. Однако при всех сложностях, при всем разнообразии поисков, при всех ошибках и неудачах поражает необычайная целеустремленность Художественного театра, та цельность, которую он позже на время теряет.

Сезон 1900/01 года был открыт весенней сказкой А. Н. Островского «Снегурочка». Выбор пьесы казался неожиданным. В самом деле: простодушная поэтическая сказка вводила зрителей Художественного театра из остросовременного мира чеховских героев в мир патриархально-идиллических представлений.

Увлечение темой «весенней сказки» не случайно стало характерным моментом в истории русской художественной культуры начала нового века¹. В 1900 году появились по меньшей мере четыре «Снегурочки»: в Московской частной опере шла «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова в декорациях Виктора Васнецова, в Новом театре пьеса Островского ставилась А. П. Ленским и сопровождалась музыкой П. И. Чайковского, в Художественном — в постановке Станиславского — музыкой А. Т. Гречанинова; в том же году Снегурочку сыграла В. Ф. Комиссаржевская. Что же привлекало в этой теме замечательных русских музыкантов, живописцев, режиссеров и актеров?

Прежде всего каждый из этих художников по-своему ощущал в то время потребность в жизнеутверждающем, свежем, бодрящем начале творчества. Подъем общественных настроений в России воспринимался многими из них не в конкретно-социальных связях, а скорее как некое утопичный, раеплывчатый, размытый в своих очертаниях мотив «весеннего пробуждения». Именно с этим мотивом связывалось сказочное царство патриархальной Руси. Отсюда возникало любование, даже умпение старинными формами народного быта, теми языческими обрядами, которые обнаруживали силу жизнелюбивой, солнечной народной стихии, еще не скованной будущей «государственностью». В этом плане интерес художественников к «Снегурочке» тесно переплетался с исканиями современных художников и музыкантов.

Увлечение радостной народной стихией в спектакле Художественного театра было дове-

дено до апогея. «Снегурочка» Островского с ее поэтической мелодией красоты и справедливости жизни стала для Станиславского великодушным поводом проявить всю мощь бьющей через край режиссерской фантазии.

Снова, как во время работы над «Царем Федором», снаряжается специальная экспедиция — на север, за Вологду — в поисках подлинных предметов старинного русского быта и образчиков народного искусства. Эти экспедиции, чрезвычайно характерные для творчества художественников ранней поры, давали им возможность ощутить все своеобразие атмосферы отдаленных или близких эпох. В поисках подлинно жизненных сценических форм эта опора на «документ» была необычайно важна. При этом натуралистические излишества рождались только тогда, когда «документальность» не подчинялась общей идее спектакля, а служила лишь прямому воспроизведению архаичного быта.

«Снегурочка», задуманная Станиславским как поэтический гимн вечным, исконным началам жизни, была расцвечена всеми красками изобретательной режиссерской фантазии. Отталкиваясь от авторских ремарок, режиссер с веселой дерзостью «расшивал по этой канве свои собственные узоры»².

Щедро рисовал он картину могучего раздолья Мороза, таинственной жизни лесной чащобы, населенной странными, смешными существами — лепшими и лепешентами, которые только что казались попросту пнями, корягами и маленькими елочками. Увлекался тем, как безмятежно спят берендей вповалку, как, проснувшись в заповедном лесу, они умываются у ручья и брызгаются водой. При этом все сказочное и фантастическое получало у Станиславского вполне реальное толкование. «Весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе — в его повериях и воображении»³, — писал он позже, проверив тот же принцип на постановке «Синей птицы». Но живописная щедрость режиссерской выдумки невольно «затушевывала красоту слова, красоту самого произведения». «„Снегурочка“ у „художников“ куда более занимательна, чем трогательна своей наивностью. В ней больше режиссерского фейерверка, чем поэзии, — писал Н. Эфрос. — Истинный герой „Снегурочки“ — г. Станислав-

¹ «„Снегурочку“ рвут на части, на нее смотрят, как на ланну небесную и хлеб насущный, ею хотят жить, на нее возлагают надежды», — писал критик Н. О. Рахманин (Из Москвы. Очерки и снимки. — «Новости и биржевая газета», 30 сентября 1900 г.).

² Ф. [Н. Эфрос]. «Снегурочка». — «Новости дня», 27 сентября 1900 г.

³ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. I, стр. 213.



«Снегурочка» А. Н. Островского. Московский Художественный театр. 1900 год. Сцена из II действия

ский... Исполнение заслоняется грандиозностью постановки»¹. Именно поэтому «Снегурочка» не стала подлинной удачей Художественного театра.

Интересно, что А. П. Ленский ставил «Снегурочку» с молодежью Малого театра в прямой полемике со спектаклем Художественного театра. Критикуя режиссерский метод Станиславского, он писал: «Мой режиссерский принцип таков. У Островского с избытком хватило бы фантазии для того, чтобы переполнить свою сказку до краев родной чертовщиной. Но он, видимо, намеренно экономил фантастические элементы, экономил для того, чтобы не заслонять фееричностью другого, более сложного элемента — поэтического... Если нам удастся детально разработать и хорошо выполнить лишь то, на что

указывают ремарки Островского..., я сочту нашу миссию исполненной...»²

Спектакль Нового театра хоть и не был столь пленительным зрелищем как спектакль «художественников», однако обнаруживал явное преимущество перед ним в уважении к слову и ремарке драматурга. Традиционная для Малого театра тщательная разработка «речевой» партитуры «Снегурочки» была согрета молодым лиризмом исполнителей. Именно поэтому спектакль Ленского, при всей сдержанности его режиссерского почерка, светился большей поэтичностью, нежели спектакль МХТ, и удержался в репертуаре дольше.

«Снегурочку» Художественного театра и тогда и впоследствии чаще всего обвиняли в натурализме, приземлившем поэзию Островского.

¹ Ф. [Н. Эфро]с. «Снегурочка». — «Новости дня», 27 сентября 1900 г.

² Н. Зограф. Александр Павлович Ленский. М., 1955, стр. 298—299.



«Снегурочка» А. Н. Островского. Малый театр. 1900 год.
Снегурочка — Е. Садовская

Но дело было вовсе не в том, что театр отдавал дань натуралистическим увлечениям — это явилось лишь следствием. Главная причина очевидно заключалась в том, что в поисках «вечных» положительных идеалов, в поисках мажорного, жизнеутверждающего начала творчества МХТ не ощутил современного нерва пьесы, занял позицию скорее ретроспективную, созерцательную, внутренне бездейственную. А потому при всей своей солнечной яркости, которой так восхищался Горький, «Снегурочка» не смогла открыть театру широких перспектив. Само время не давало возможности театру удержаться на позициях вневременного, идиллического созерцания.

Быть может, поэтому роль Снегурочки не принесла значительного художественного успеха и В. Ф. Комиссаржевской. Виной тому была не столько слабость самой постановки «Снегурочки» в Александринском театре (хотя в ней участвовало целое созвездие «звезд»), сколько

то, что актриса не смогла раскрыть здесь близкую ей жизненную тему, недавно с такой прониновенной болью звучащую в ее Чайке и Бесприданнице. «Комиссаржевская — тончайший мастер передачи самых глубоких и сложных человеческих чувств, — вспоминает А. Я. Бруштейн, — должна была изображать в „Снегурочке“ существо, страдающее именно от своей неспособности чувствовать»¹. Внутренний «холод» образа невольно охладил исполнительницу, отдалил ее искусство от современности, а для такой актрисы, как Комиссаржевская, это было губительно, хотя и здесь она была по-прежнему поэтически прелестной и по-прежнему пленительно звенел ее неповторимый голос. Очевидно все-таки прав был А. П. Чехов, который чувствовал, как остро необходима современная тема для нового актера. И действительно, то, что дело было не в самой пьесе Островского, а лишь в неумении найти к ней современный ключ, подтвердилось в практике Художественного театра очень скоро.

24 октября 1900 года в жизни театра произошло событие огромного общественного значения. В этот день состоялась премьера «Доктора Штокмана», превратившая пьесу Г. Ибсена в произведение исключительной актуальности для русского зрителя. Станиславский склонен был объяснить успех спектакля, вылившийся в откровенную политическую демонстрацию, главным образом настроением зрительного зала: «Ждали героя, который мог бы смело и прямо сказать в глаза правительству жестокую правду. Нужна была революционная пьеса — и „Штокмана“ превратили в таковую»².

Однако политический резонанс спектакля вовсе не был случайностью, но зависел только лишь от зрителя. Он был подготовлен всей работой театра над пьесой. И не только этим. Ибсен, с его глубокой антибуржуазной, антимеркантистской тенденцией, вновь возвращал художественников на крепкую почву современности. Важнее же всего было то, что «Доктор Штокман», открывший, по словам Станиславского, общественно-политическую линию в искусстве Художественного театра, в сущности, продолжил и поднял на новую ступень те поиски новых форм героического и трагического, поиски утверждающего, положительного, действительного начала, которые вел театр с первого дня своего существования.

¹ А. Бруштейн. Страницы прошлого. М., 1956, стр. 116.

² К. Станиславский. Собрание сочинений; т. 1, стр. 249.

К. С. Станиславский
и З. С. Соколова. 1900 год



«Доктор Штокман» сообщил ему возможность не только «утверждать отрицанием», но разрешил подняться до прямого, активного, открытого утверждения. При этом оказалось, что новые формы героического, которые он отстаивал в своих прежних спектаклях, не только не противоречат силе публицистического накала спектакля, но прямо служат ей.

Судьбу спектакля решило режиссерское прочтение пьесы Станиславским, который сумел очистить мысль Ибсена от чуждой ей нищенской фразеологии и выдвинуть вперед ее антибуржуазный пафос. Но главная сила спектакля была заключена в исполнении Станиславским роли доктора Штокмана. Даже такие газеты, как «Новое время», должны были признать, что «Доктор Штокман» имел «колоссальный», «исключительный», «сенсационный» успех, стал «сплошным триумфом» Станиславского — режиссера и актера. «День первого представления драмы Ибсена, — писал один из критиков, — должен быть признан историческим днем в жизни русского театра: надо иметь смелость и беспристрастие признать это без всяких оговорок с полнейшей откровенностью»¹.

Историческое событие это заключалось в том, что здесь перед зрителем предстал воочию но-

вый герой, в том, что концепция нового героя была понята, принята и утверждена в русском театре. Произошел взлет, который готовился долго и упорно всей эстетикой Художественного театра.

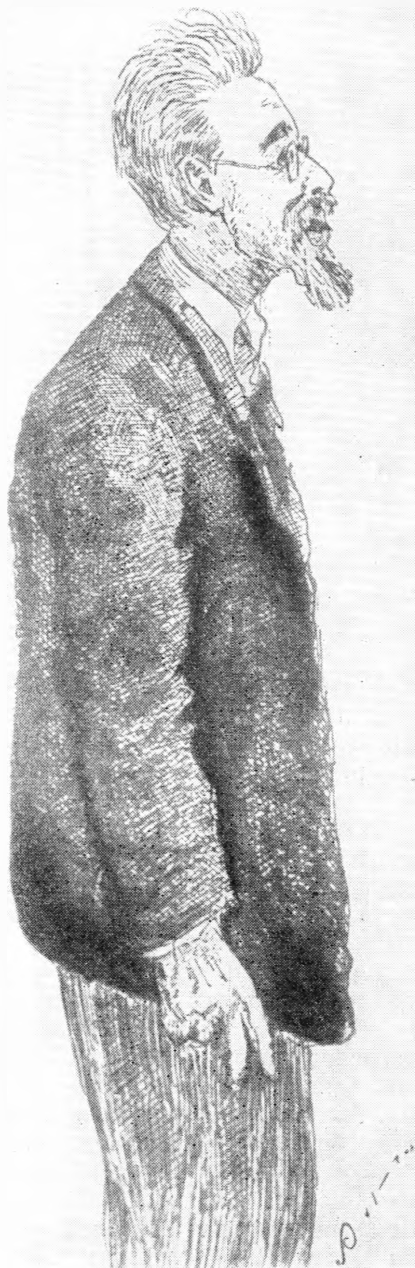
Когда Станиславский сыграл Штокмана, вся критика в один голос заговорила о том, что он пересмыслил ибсеновский образ, дал свой, специфически русский его вариант. Своеобразие этого Штокмана сказалось прежде всего в том, что актер намеренно не играл «неукротимого борца» с мещанским «сплоченным большинством». Наивный и доверчивый «идеалист», прекраснодушный Дон Кихот, этот Штокман вовсе не был «пророком или глашатаем новых истин». Актер почти нарочито «принизил» ибсеновского героя до уровня «человека самого обыкновенного»², «еще сильнее пригвоздил Штокмана к земле»³. Снятый с героического пьедестала, Штокман стал для зрителей удивительно близким человеком, пришедшим к ним не со «знакомой сцены», а из «знакомой жизни».

Вот как воспринимал его образ Л. Андреев: «Штокман (мне невольно хочется прибавить „господин“ — так трудно поверить в недейств-

¹ Театральные новинки. — «Новое время», 28 октября 1900 г.

² Я. А. Фин [Я. Фейгин]. «Доктор Штокман» на сцене Художественно-Общедоступного театра. — «Курьер», 27 сентября 1900 г.

¹ Н. Р-н [Н. Ракишанин]. «Доктор Штокман». — «Московский листок», 26 октября 1900 г.



«Доктор Штокман» Г. Ибсена.
Московский Художественный театр. 1900 год.
К. С. Станиславский в роли Штокмана. Рисунок

вительность, в небытие этого человека) только еще вошел, он только еще сказал несколько „домашних“ слов, а вы уже видели его всего как на ладонке, уже знали, что за дивно светлая, наивно честная и глубоко любящая душа сидит в длинном теле этого ученого, с его добродушной конфузливой близорукостью, быстрой, топающей, нащупывающей землю походкой и бесконечно милой суетливостью... И вы уже всем сердцем любили его, как старого, лемного смешного друга, как живое воплощение всего человечески светлого»¹.

Именно этот чудаковатый, домашний «Штокман в туфлях» и становился героем — «Штокманом на кафедре», когда в сцене народного собрания один на один сражался с озверевшей толпой мещан. «Был момент в этой сцене, — писал другой критик, — когда зрительный зал, по замыслу режиссера явившийся как бы продолжением залы митинга, созванного Штокманом, действительно жил одною жизнью со сценой, был момент, когда... театр перестал быть театром, превратился в настоящее отражение подлинной жизни. Точно раздвинулись стены зрительного зала, и животрепещущая жизнь ворвалась в него широкой, все затопляющей, все поглощающей волной!.. Я не запомню зрительного зала, до такой степени преисполненного воодушевлением. Это был не спектакль, это было театральное торжество, торжество сценического искусства»².

Этот момент, поднимавший «земного» Штокмана — Станиславского на высоту истинного героизма, рождал в самом зрительном зале другую толпу — «толпу героев, толпу защитников права и справедливости, толпу, всей своей сокрушающей силой готовую ринуться на врагов Штокмана и грудь грудью сцепиться — с артистами»³. Так расширялось действительное общественное значение спектакля, открывшего театру путь «от интуиции через быт и символ — к политике»⁴.

Станиславскому удалось здесь раскрыть героическое в повседневном, показать доступность героизма для каждого человека, доказать, что подвиг вовсе не является делом натур исключительных, сверхчеловеческих. За эту «обще-

¹ James Lynch [Л. Андреев]. Мелочи жизни. — «Курьер», 29 октября 1900 г.

² Н. Р-н [Н. Ракшанин]. «Доктор Штокман». — «Московский листок», 26 октября 1900 г.

³ James Lynch [Л. Андреев]. Мелочи жизни. — «Курьер», 29 октября 1900 г.

⁴ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 250.

доступность» героизма актер подвергся резкой критике со стороны одного из рецензентов, который в статье с многозначительным названием «Горе героям!» возмущался тем, что Станиславский вместо ибсеновского «культу личности» продемонстрировал «упадок личности», дав «унизительную анатомию явления идеального и героического»¹.

Однако Станиславский вовсе и не стремился к «провозглашению самодержавной личности». Вся суть переосмысления им ибсеновской пьесы в том и заключалась, что драму индивидуализма он понял как драму альтруизма. Его Штокман был движим только самоотверженной мечтой о человеческом благе, а не утверждением собственной личности. И потому мысль об одиночестве звучала для него не спасительно, но — трагически. Опровергая позицию автора статьи «Горе героям!», газета «Новости дня» брала под защиту Штокмана — Станиславского и восторженно принявших его зрителей. «Несмотря на внешнюю скромность и простоту, несмотря на присущее ему наивное донкихотство, публика в Штокмане — Станиславском не просмотрела истинного героизма его души, самоотвержения и истинного благородства его личности»². Здесь все верно, кроме одного. Станиславский поднялся до истинного героизма не вопреки простоте и скромности, а именно благодаря им — благодаря принципиальной демократизации образа. Придав несколько холодноватой, величественной фигуре норвежского героя мягкие, теплые черты «московского профессора», близкого самому актеру, Станиславский в своем образе седого энтузиаста открыл новые формы героического на сцене. Это была та форма скрытого, потенциального героизма, который становился достоянием простого, рядового, обыкновенного человека.

«Обстоятельства делают его героем, вызывая из глубины его души таившиеся в ней силы, которых ни окружающие, ни он сам не подозревали раньше. В таком изображении Штокмана мы не видим принижения личности; напротив, скорее ее реабилитацию. Сколько быть может таких скрытых героев живет между нами, пока не наступит их час, как наступил он для Штокмана»³. Так понимала значение работы

Станиславского наиболее проницательная прогрессивная критика.

Защищая театр от нападок реакционных критиков, пытавшихся сорвать огромный успех спектакля во время петербургских гастролей и обвинявших театр в «искажении» и «умалении» Ибсена, В. А. Поссе писал: «...мы же думаем, что в данном случае Ибсену надо было бы вырасти до Московского Художественного театра, к счастью, сумевшего поднять „Штокмана“ до себя»⁴.

Этого не случилось, да, очевидно, и не могло случиться, при постановке другой ибсеновской пьесы — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», показанной спустя месяц после «Штокмана» (28 ноября 1900 года). Театру не удалось по-своему переосмыслить философскую символистскую драму, в которой противоречие между духом и материей, между идеальным и земным началом в жизни и творчестве человека облекалось в отвлеченные, умозрительные образы.

Правда, ставивший ее Вл. И. Немирович-Данченко попытался дать свое, «реалистическое» толкование ибсеновского символизма как «реализма возвышенных образов»⁵. Однако спектакль не поднялся до этой «возвышенности». С точностью воспроизведя норвежскую среду, он раскрыл среди суровых скал и голых утесов только личную любовную драму Рубека и Ирены.

Вся философская проблематика Ибсена осталась лишь «неразличимым туманом отвлеченности»⁶, а «вдохновенная символика была низведена на степень обычного любовного дуэта»⁷.

Так, первое соприкосновение Художественного театра с ярко выраженной символистской драмой, которую невозможно было перевести ни в сказочно-фантастический, ни в реалистический план, закончилось его поражением. Правда, это поражение говорило скорее о силе земной, жизненной силе театра, чем о слабости. Однако оно заронило в сознание «художественников» одновременно и смутную тревогу: сможет ли их «земная сила» подняться не к умозрительной, а к истинной возвышенности «великих» образов мировой драматургии?

⁴ В. Поссе. *Московский Художественный театр*. — «Жизнь», т. IV, 1901, апрель, стр. 330.

⁵ См. его предисловие к русскому переводу драмы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». М., 1902, стр. III—XXXI.

⁶ Ф. [Н. Эфрос]. «Эпизод» Ибсена. — «Новости дня», 1 декабря 1900 г.

⁷ Я. А. Ф-ин [Я. Фейгин]. «Когда мы мертвые, пробуждаемся». — «Курьер», 30 ноября 1900 г.

¹ И. Иванов. *Горе героям!* [Письмо в редакцию]. — «Русская мысль», 1900, декабрь, стр. 300.

² Б. В. В защиту публики. — «Новости дня», 21 декабря 1900 г.

³ А. Б. [А. Богданович]. *Критические заметки*. — «Мир божий», 1901, апрель, стр. 12.

Едва ощутимая тревога через несколько лет выросла до серьезнейшего внутреннего противоречия театра. Но сейчас она исчезла без следа, как только МХТ получил новую чеховскую пьесу. «Три сестры» не только снова дали крепкую опору театру, но и заметно двинули его искусство вперед.

Станиславский и Немирович-Данченко, ставшие вместе спектакль (преьера его состоялась 31 января 1901 года), увлеченно восприняли в «Трех сестрах» нового Чехова. Сказался здесь и собственный опыт постановки «Доктора Штокмана» и новые настроения, связанные с подъемом революционных событий в стране. Тот «выход из лирики», который лишь намечался в «Дяде Ване», теперь обрел реальные черты.

Общая концепция чеховского психологического театра оставалась неизменной. Следуя ей, театр по-прежнему находил для себя опору во «внутренней правде», в естественной, органической «жизни человеческого духа». Но, углубляясь в «диалектику души», театр стремился обнаружить в этой внутренней душевной борьбе победу сил стойкости и сопротивления, тех сил, которые могли вооружить людей против окружающей враждебной действительности. Только такой путь — от внутреннего к внешнему — казался им единственно надежным путем в их строительстве нового реалистического театра. Здесь-то и обнаруживался тот процесс постепенного созревания «скрытого», потенциального героизма в душе простого человека, который стал ведущей эстетической тенденцией в творчестве МХТ этих лет.

«Три сестры» с их звенящим ощущением близости «бури», близости великих перемен в жизни страны не могли не поставить перед чеховскими героями проблему действия. Мотив «работать, работать!» пронизывает пьесу. Поиски «действия» приводят чеховских героев к «выходу из лирики»: они понимают, что единственно возможным для них путем сопротивления — не в тщетных попытках обрести свое личное счастье и не в суетных стычках с пошлостью, а в самоотверженном труде ради счастья будущих поколений.

Пока не настало лучшее будущее, «надо жить», «надо работать», думая только о том времени, когда «наши страдания перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас», когда «счастье и мир настанут на земле».

К. С. Станиславский, работая с актерами и с художником В. А. Симовым, стремился максимально обострить и усилить в пьесе противо-

поставление двух враждебных сил, не вступающих, однако, в прямое столкновение. Всячески — каждой деталью — подчеркивая цепкую «власть быта», наступление воинствующей пошлости, он в то же время обнаружил и раскрыл внутреннюю стойкость чеховских героев, стремящихся освободиться от оков «быта», обрести внутреннюю независимость, подняться над пошлостью.

В своем режиссерском экземпляре Станиславский всюду подчеркивает «бодрящую мысль автора», обращенную в будущее. Он чувствует, что именно эта вера в будущее поднимает героев над вязкой тиной обыденщины, разрывает цепь грошовых будничных интересов.

«Сверхзадачу» жизни чеховских людей режиссер увидел в том, что «они совсем не посятя со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха бодрости; они хотят жить, а не прозябать»¹. Эта «сверхзадача» и дала ему возможность построить внутреннее действие спектакля, при всем его трагизме, на утверждении высокого морального превосходства сестер Прозоровых.

Важно при этом, что Станиславский намеренно «снижал сестер в ранге» (т. е. строил вокруг них не «генеральскую», а «капитанскую» обстановку), чем подчеркивал измелеченность, захолустность провинциального быта. Тем самым еще резче обнаруживалось несоответствие между житейским бытом и высокими чебышними идеалами чеховских героев. И само противоречие рассматривалось снова не в аспекте «исключительности», а как явление широко распространенное, знакомое и близкое демократическому зрителю начала века.

Немирович-Данченко, включившийся в работу над «Тремя сестрами» незадолго до премьеры, успел внести в режиссерский почерк Станиславского известные коррективы. Он воспринимал пьесу скорее в ключе «повествовательном», нежели драматическом. Поэтому он старался придать драматизму, разбуженному Станиславским, тон сдержанного «эпического» повествования, где бурные страсти уходят в «подводное течение» жизни. Так достигалась необходимая мера чеховской «скрытости». Благодаря творческому союзу художников единого направления, но различной индивидуальной манеры, спектакль приобрел замечательную многогранность, достигал сложного противоречивого единства чеховской драмы.

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 236.

Спектакль был показан впервые в Москве и через короткий срок — в Петербурге, куда МХТ повез свои лучшие спектакли. Эта гастрольная поездка пробудила громадный общественный интерес к театру. Именно тогда произошел знаменитый факт политической демонстрации на спектакле «Доктор Штокман» в день разгрома студенческой сходки на Казанской площади. Именно тогда Станиславский испытал всю «силу воздействия, которую мог бы иметь на толпу настоящий, подлинный театр»¹.

Не меньший успех у зрителей имели и «Три сестры». Главное ощущение, которое выносили со спектакля потрясенные зрители, — было ощущение глубокого трагизма жизни русской интеллигенции, но трагизма светлого, жизнеутверждающего. «...Целую неделю не выходили у меня из головы образы трех сестер, — писал в рецензии на спектакль Л. Андреев, — и целую неделю я твердил: как хорошо жить, как хочется жить! Результат, чрезвычайно неожиданный... „Три сестры“, слезы, уныние — и вдруг: жить хочется!»

...Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн той самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия „Трех сестер“...

Не верьте, что „Три сестры“ — пессимистическая вещь, родящая одно отчаяние да бесплодную тоску. Это светлая, хорошая пьеса. Сходите, пожалейте сестер, оплачьте вместе с ними их горькую судьбу и на лету подхватите их призывный клич: „В Москву! В Москву! К свету! К жизни, свободе и счастью!“².

В этой лучшей рецензии на спектакль прекрасно отражено то двойственное единство, настроения, которого достигал театр. Другие критики того же прогрессивного лагеря подчеркивали широкий общественный смысл нового чеховского спектакля: «Дело уже не в судьбе трех злополучных сестер, — писал А. И. Богданович, — это — прогнившая до шупра русская жизнь, в которой задыхаются люди, не потерявшие еще облика человеческого. Как вянет жизнь трех сестер, так вянут миллионы русских людей, не зная, за что и почему суждено им гибнуть без радости, без свободного расцвета своих лучших душевных сторон, без осмысленного дела... И зритель уходит из театра подавленный,

но и возмущенный, унося в душе твердое решение: так жить дальше нельзя»³.

Общественный резонанс, окруживший спектакль, его революционизирующий смысл, возбуждавший политическое сознание зрителей, посеял тревогу в реакционном «охранительском» лагере. Критики этого направления подняли настоящую травлю театра, стремясь сорвать успех «Трех сестер» в Петербурге. На все лады доказывали они, что «всеобщий восторг и энтузиазм» зрителей есть лишь «образчик массового гипноза», что «это все мираж, это призрак, а не живая действительность»⁴, что «это — талантливая, красивая, художественная неправда», одним словом, «это — клевета на жизнь»⁵.

Отвечая на эти нападки, В. А. Поссе в горьковском журнале «Жизнь» радовался именно такой реакции подобной критики: «Это очень хорошо, ...что „почти вся печать“ запротестовала: это значит, что удары Чехова попадают в цель, что он своими последними произведениями, в том числе „Трех сестрами“, ранит прямо в сердце прошлость и ничтожество, которыми „живы“ представители нашего мещанского общества»⁶.

Несомненная общественная значительность спектакля вызвала интерес к нему В. И. Ленина. Оторванный в тот год от родины, он запрашивал родных: «Бываете ли в театре? Что это за новая пьеса Чехова „Три сестры“? Видели ли ее и как нашли? Я читал отзыв в газетах. Превосходно играют в Художественном обществе — до сих пор вспоминаю с удовольствием свое посещение в прошлом году...»⁷ И, как бы в ответ на этот ленинский запрос, Горький писал Чехову: «„Три сестры“ идут — изумительно! Лучше „Дяди Вани“. Музыка — не игра»⁸. Чехов соглашался с этим отзывом. Из всех его пьес, поставленных Художественным театром, «Три сестры» были единственным спектаклем, который он принял безоговорочно.

Первые петербургские гастроли, прошедшие с невиданным триумфом, явились своего рода

¹ А. Богданович. Критические заметки. — «Мир божий», 1901, апрель, стр. 7, 9.

² Л. Оболенский. Не пора ли очнуться? [По поводу «Трех сестер» А. П. Чехова]. — «Россия», 19 марта 1901 г.

³ Незавестный. Журнальные заметки. — «Россия», 16 марта 1901 г.

⁴ В. Поссе. Московский Художественный театр [по поводу его петербургских гастролей]. — «Жизнь», т. IV, 1901, апрель, стр. 310.

⁵ В. И. Ленин. О литературе и искусстве. М., 1956, стр. 375.

⁶ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 134.

¹ Там же, стр. 250.

² Джемс Линч [Л. Андреев]. «Три сестры». — «Курьер», 21 октября 1901 г.

экзаменом на зрелость, итогом трехлетнего существования Художественного театра. Теперь уже всем было ясно, что в России существует театр, отстаивавший и утвердивший не только новые принципы сценического искусства, но прежде всего — новую жизненную позицию.

Говорили о том, что девизом театра стала «правда жизни», и это было действительно так. Именно чеховская «правда — безусловная и честная» заставила театр отвернуться от устаревшей условной идеализации и «героизации» на сцене, заставила опуститься до будничной повседневности. Но опуститься не затем, чтобы раствориться в тоске мелочного прозябания, а ради того, чтобы поднять из «будничной жизни работающего народа» своих еще невиданных, дотоле «незаметных героев».

Говорили о том, что «сниженное в ранге», демократическое искусство Художественного театра с его последовательным неприятием, отрицанием существующей действительности явилось «невольным проводником бодрости». И это было действительно так. МХТ опрокидывал все привычные, устоявшиеся понятия об искусстве и устанавливал свои. Но вовсе не затем, чтобы отринуть прекрасные традиции русского искусства, вечно стоявшего за правду — демократическую и гуманную. А ради того, чтобы, разрушив ложные представления об искусстве как о «праздничной» поэзии, возвышающейся «над жизнью», — извлечь поэзию из самой жизни. И в ней обрести «бодрящее начало» творчества.

Говорили о том, что театр перестраивает сценическое искусство «на почве сознания». И это тоже было верно, поскольку МХТ взял на себя эстетическую задачу драматизации процесса «внутреннего освобождения» человека. Но при этом он как бы отринул «внешнее действие» и углубился в тайники человеческой психологии вовсе не затем, чтобы утвердить ее изначальную, непримиримую и безнадежную противоречивость, а ради того, чтобы в «диалектике души» увидеть и утвердить победу сил стойкости, мужества и сопротивления.

В этой внутренней борьбе, происходящей в сознании человека, театр рассмотрел драматическое начало не менее активное и действенное. Но жило оно не на поверхности жизни, а в ее «подтексте», в «подводном течении», когда за случайно оброненным словом, за незначительным разговором, в паузе неожиданно открывалось содержание «огромное, почти символическое». Эта новая форма «скрытого драматизма» и потребовала пересмотра всех постановочных

принципов, начиная с декорационного оформления и кончая актерской техникой.

Важнейшим постановочным принципом МХТ было выдвижение вперед фигуры режиссера — как человека, берущего на себя весь план спектакля, все толкование драмы, всю ответственность за характер ее передачи. Рождение режиссера нового типа — творца всего произведения — было связано с необходимостью объединения всех действующих лиц, всего внешнего облика спектакля, всех его деталей одним общим «настроением», продиктованным характером новой драмы. Так утвердился принцип «ансамбля» — слияния, соподчинения актерской игры, который заменил старый «гастерольный» принцип актерского исполнения.

Возникновение ансамбля было обусловлено глубокими внутренними причинами. Единства, равноправия и соподчиненности всех актеров в спектакле требовали и общий демократизм искусства МХТ, и особый характер драматического конфликта, берущего не временные столкновения героев, а постоянный антагонизм героев и среды, уходящего от внешних коллизий — в глубь человеческой души. *В жизни*

Разумеется, сказывались здесь и причины более преходящего порядка — проглядывала неопытность молодых актеров, вынужденный подчас деспотизм режиссерской воли. Последнее, в частности, давало некоторые основания для обвинения режиссеров МХТ в «подавлении актерских индивидуальностей» и в общей «дегероизации» искусства.

Однако очень скоро выяснилось, что все лучшие спектакли МХТ помогли рождению крупных актерских талантов, но талантов совсем иного, непривычного склада, для которых не существовало разделения на амплуа, а понятие «герой» заменилось понятием «человек». Обвинения в «обезличивающей нивелировке» и в «дегероизации» исходили из лагеря тех, кто (как Суворин, Кугель, Философов и пр.) признавали «право на героизм» только за людьми исключительными, выдающимися и отказывали в этом праве человеку «из массы» — простому, обыкновенному.

Тот процесс внутренней революционизации широкого общедемократического слоя населения, который художественники сделали предметом своего творческого исследования, критикам подобного толка был чужд, и они презрительно именовали его «буднями искусства». Им казалось кощунственным, что в новый театр зрители приезжают словно «в гости к сестрам Прозоровым», что «стоит только протя-

нуть руку», и вы сможете обменяться рукопожатием с этим «приземистым» (выражение Кугеля) актером, как с близким знакомым. Но ведь «священные» преграды как раз и рушились ради того, чтобы открыть доступ на сцену «земной», повседневной действительности, «окружающей нас обыденщине».

* * *

Процесс демократизации искусства был доведен театром до предела на постановках пьес А. М. Горького. Вслед за «Тремя сестрами» два сезона (4-й и 5-й) прошли для художественников в основном под знаком Горького. Его приход был органично подготовлен той новаторской творческой платформой, которая рождалась на спектаклях Чехова, А. К. Толстого, Ибсена, Гауптмана. Пути сближения особенно отчетливо наметились в последних шедеврах театра — «Докторе Штокмане» и «Трех сестрах». Тот «выход из лирики», те поиски нового героя, то открытие светлого, мужественного, утверждающего начала, которые ощущались в этих постановках, говорили о несомненной идейной и художественной эволюции театра по мере приближения к революции 1905 года.

Горький не только мог ускорить эту внутреннюю эволюцию, но и способен был произвести решительный слом, переворот в искусстве МХТ. Это произошло, когда был показан спектакль «На дне», открывший новую эру в жизни театра. Горький как бы «опустил» искусство художественников на самое «дно» жизни, чтобы поднять еще выше — до подлинной романтики. Общедемократическая тенденция должна была смениться политической тенденциозностью, несколько расплывчатый, общечеловеческий гуманизм — приобрести черты гуманизма революционного. Но произошло это не сразу.

Первая пьеса М. Горького — «Мещане», поставленная в сезон 1901/02 года (26 марта 1902 года), еще не смогла совершить этот переворот. Дело было не только в том, что к новой драматургии театр применил старые, специфически чеховские приемы. Прежде всего сыграла роль известная растерянность театра в сезоне, впервые проходившем без новой чеховской пьесы. Правда, театр вновь обратился к «своим» драматургам — Ибсену и Гауптману и поставил только что написанную пьесу Вл. И. Немировича-Данченко. Но ни одна из этих постановок не смогла стать перспективной.

Четвертый сезон театр, который с этого времени стал именоваться просто Художествен-

ным, открыл ибсеновской «Дикой уткой». Спектакль явно «не получился» из-за противоречия между реалистическим методом МХТ и символистским характером драмы. Снова, как и при постановке «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», театр попытался «сводить ибсенизм с заманчивых туманных высей»¹ и наполнить его «безграничные символы» конкретным реалистическим смыслом.

Но сама попытка «обытовить», «изобразить символ» была заведомо беспомощной и ненужной. «Пьесу раскрыл до полной ясности реализм исполнения, но он же и убил в ней душу, — писал П. М. Ярцев. — Фигуры Ибсена вышли настоящими до такой очевидности, что было бы последовательно принести и показать публике и „настоящую дикую утку“»². «Так была поднята и усилена сторона будничная, реальная, „ложь жизни“ и пошлость, что дикая утка — символизация и идейность — нырнула на самое дно и запуталась в тине»³, — заключал О. Дымов.

Гауптмановский «Михаил Крамер», показанный 27 октября 1901 года, был принят более благосклонно — прежде всего потому, что он блистал такими интересными актерскими работами, как Лиза Бенш — Лилиной, Арнольд — Москвина и Михаил Крамер — Станиславского. Режиссура как будто оставалась здесь на втором плане, что и было с удовольствием отмечено консервативной критикой. «Я называю постановку „очень хорошей“ потому что в ней нет „вольности обращения“ и собственных фантазий режиссеров»⁴, — писал А. Р. Кугель, считая, что последними как раз и была испорчена постановка «Штокмана».

Если об этих постановках Ибсена и Гауптмана еще можно было спорить, то совершенно бесспорной — и симптоматичной — неудачей театра стала постановка пьесы Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах» (премьера 21 декабря 1901 года). Именно здесь наглядно проступила известная ограниченность позиции раннего Художественного театра. Горький как-то писал Чехову, что он «убивает реализм», потому что после него «дальше по сей стезе идти невозможно». Немирович-Данченко попробовал пойти «дальше».

¹ Ф. [Н. Эфрос]. Туманные перспективы. — «Новости дня», 26 сентября 1901 г.

² П. Ярцев. Московские письма. — «Театр и искусство», 1901, № 40, стр. 712.

³ О. Дымов [О. Перельман]. Спектакли Моск. Худож. театра. — «Виржевые ведомости», 27 марта 1902 г.

⁴ Н. Нов [А. Кугель]. Моск. Худож. театр. — «Театр и искусство», 1902, № 12, стр. 256.

Чеховскую мысль о противоречии мечты и действительности в жизни современной интеллигенции Немирович-Данченко истолковал в плане идей Шопенгауера: мечта «отвлекает... от зол жизни и погружает в забвение». Консервативная критика с восторгом приветствовала этот «поворот от мотивов скорбных, надрывающих душу и щемящих сердце, к мотивам бодрым, жизнерадостным и примирительным»¹. Она видела в этом искомым ею поворот Художественного театра «к чистому искусству».

Но для искусства Художественного театра такое «просветление» грозило потерей смелой, боевой общественной позиции. Спектакль обернулся лишь эффектной мелодрамой на «модной», литературно-философской прокладке. Никакого «нового слова» не могла сказать его сомнительная философия «забвения в мечтах». И естественно, что постановка «В мечтах» принесла театру одно разочарование.

В этом состоянии некоторой растерянности, смутных общественных перспектив и застала МХТ первая пьеса Горького. «Вообще как-то тяжело в театре. Переживаем тяжелую полосу», — писала О. Л. Книппер А. П. Чехову². Внутри театра зрело недовольство из-за ощущения разрыва с требованиями времени. «Интерес к театру стал ослабевать. В стране нарастал подъем революционных настроений, публика искала новых мыслей и чувств»³. «„Мещан“ ждали долго, более полутора лет, надеясь, что именно Горький даст театру „новые силы, новые верования, новую бодрость“»⁴. К этому же стремился и сам автор: «Мне очень хочется написать хорошо, хочется написать с радостью, — признавался он Станиславскому. — Вам всем, Вашему театру — мало дано радости. Мне хочется солнышка пустить на сцену, веселого солнышка, русского, эдакого, — не очень ярко, но любящего все, все обнимающего. Эх, кабы удалось!»⁵

Однако в спектакле именно это «веселое солнышко» и не проглянуло, оно лишь просвечивало сквозь щели захламленного бессеменовского

дома. Не более того. Тяжелый мещанский быт заполонил все. В гуще затрапезной жизни не оказалось «места подвигу». Героическая фигура Нила предстала лишь в бытовом, характерном облики. И произошло это вовсе не потому, что театр попросту не понял пьесы Горького. Судя по режиссерскому экземпляру Станиславского, по его переписке с Чеховым, старания театра были направлены именно к тому, чтобы подняться над мещанскими буднями, увидеть в Ниле, по выражению А. П. Чехова, «главную роль, героическую», добиться, чтобы «в его взгляде чувствовалась надвигающаяся буря»⁶ и ясно проступал его антагонизм с мещанским окружением.

Однако намерения эти осуществить не удалось. Виною тому стали отчасти и цензурные запреты, в результате которых в роли Нила и по всей пьесе были произведены обильные купюры. Спектакль готовился и выпускался в обстановке пристального цензурного и полицейского надзора, что не могло не повлиять на нормальный ход репетиционной работы (известно, что художественники многое сами «вымарывали» в тексте пьесы, боясь политической демонстрации зала, в результате чего текст был значительно обескровлен).

Но главным препятствием были причины, более сложного, внутреннего, мировоззренческого порядка. Художественники, хотя и отличали новизну первой пьесы Горького, еще не могли найти адекватное ей эстетическое решение. Здесь сказалось известное противоречие между Художественным театром и Горьким, внешне пока еще невидимое, скрытое покровами взаимного увлечения, не проявленное вполне. Позже оно разрастется до серьезного расхождения. Теперь же оно проступило прежде всего в том, что театр воспринял и сценически выразил лишь негативную, критическую, обличительную сторону произведения, горьковскую тему «мещанства». К этому сводилась сила нового спектакля и одновременно — связь его с «чеховским направлением». Станиславский, расширяя ремарки Горького, рисовал здесь каждой деталью в присущей ему эпически-повествовательной манере устоявшийся, вросший в землю быт, словно бы нерушимый тяжкий уклад, обременяющий плечи жителей бессеменовской квартиры, шаг за шагом раскатывал тягучий сонный ритм замедленной жизни, лишенной значительных событий, яркого внешне драматиз-

¹ *Exter* [С. Флеров]. Театральная хроника. — «Московские ведомости», 23 декабря 1901 г.

² Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер, т. II. М., 1936, стр. 78.

³ М. Ф. Андреева. — В сб.: «О Станиславском». М., 1948, стр. 236.

⁴ Вл. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 247.

⁵ Из переписки М. Горького с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко [1900—1936 г.] — «Ежегодник МХТ, 1943». М., 1945, стр. 214.

⁶ Режиссерский экземпляр пьесы М. Горького «Мещане». Музей МХАТ. Архив К. С. [К. С. Станиславского].

ма. И вместе с тем давал почувствовать растущее внутреннее напряжение, исподволь грозящее разорвать статику быта — то «сквозное действие», которое определил словами «гроза собирается»¹.

В этом сказалось точное ощущение особого драматизма пьесы, в которой Горький выступил учеником и последователем Чехова. Того драматизма, который в свое время был поименован Л. Н. Андреевым «историчностью»² горьковской пьесы и который теперь чаще всего называют «эпическим» началом драмы. Очевидно именно это ощущение широты, историчности, эпичности взятого конфликта, который не может быть исчерпан личными, семейными, временными столкновениями, и заставляло Чехова советовать автору «Мещан» «не противопоставлять Нила Петру и Татьяне». Чеховское замечание было продиктовано скорее всего вовсе не жалостью ко всем без разбора горьковским героям, каждый из которых «сам по себе» «хороший человек». Иначе вряд ли Чехов стал бы убеждать Горького развить роль Нила, «сделать ее главной, героической». Чехов стремился лишь укрепить Горького в поисках внеличного решения конфликта (что не замедлило сказаться в «На дне»). В этом плане чеховские советы поддерживались сценическим опытом МХТ, поскольку Станиславский, ставя «Мещан», уходил далеко за пределы «семейной драмы».

Слабость спектакля сказалась в другом: из него ушла горьковская романтика, перспектива, тема будущего. Именно здесь, в решении позитивного начала пьесы и проступило различие позиций автора и театра. Художественникам была ближе чеховская поэзия, чеховская трезвая и горькая мечта о счастье как уделе лишь далеких потомков, нежели романтика человека, который сам, своими руками завтра же по-хозяйски станет переделывать мир — «месить его так и эдак». Ясность и резкость классовых позиций революционного пролетариата облеклась на сцене в более мягкую и широкую форму общедемократического протеста. Не разделяя вполне позитивной программы Горького, МХТ не в силах был да и не хотел «отмежевать» его от Чехова, показать его не только учеником, продолжателем, но и «отрицателем» Чехова.

Отсутствие ясных перспектив, засилие «внешней правды» сказалось и в первом толстовском спектакле Художественного театра — «Власть тьмы», поставленном в том же 1902 го-

ду (5 ноября). С Л. Н. Толстым театр будет связан всю свою жизнь. С постановки «Плодов просвещения» началась режиссерская деятельность К. С. Станиславского в Обществе искусства и литературы. Личность Л. Н. Толстого, его творчество, его философские взгляды и нравственное учение всегда оказывали громадное воздействие на художественников. Это воздействие усиливается в период между двумя революциями (1905—1917), в годы сближения Станиславского с другом Толстого — Л. А. Сулержицким, в годы создания Первой студии и постановки «Живого трупа».

Однако в предреволюционные годы между великим писателем и молодым театром устанавливаются сложные отношения. Свое неприятие чеховской драматургии, «возмущение» «Дядей Ваней» Толстой переносит также и на спектакль Художественного театра. Раздражение Толстого против чеховской манеры обнаруживать скрытый, незаметный драматизм под покровом внешнего благополучия, извлекать трагизм из обыденности — было достаточно велико. Ему казалось ненужным и никчемным занятием копаться в «мелкой» драме какого-то дяди Вани, когда писатель обязан обратить свой взгляд на беды и страдания народные, призывать интеллигенцию к опрощению, возврату к земле, к простым крестьянским «истинам», а не сочувствовать желанию вырваться из деревенской глуши.

Правда, столь резкое отрицание «дрянных и ничтожных» чеховских героев в самом творчестве Толстого-драматурга обернулось если не приятием, то несомненным сближением с Чеховым. В 1900 году Толстой пишет — как будто в полном противоречии с самим собой — свою самую «чеховскую» пьесу «Живой труп». Однако Художественный театр получает ее значительно позже. Теперь же писатель передает театру как бы «в назидание» самую «классическую» свою пьесу, написанную скорее в манере Островского и Писемского, — «Власть тьмы».

Опыт крестьянского «опрощения» уточнено-интеллигентного искусства МХТ хотя и согласовался с его общей демократизацией, на сей раз был мало удачным. Сам Станиславский называет спектакль «натуралистическим», имея в виду, что «реализм внешней обстановки „Власти тьмы“ оказался... недостаточно оправданным изнутри — самими актерами, и сценой завладели вещи, предметы, внешний быт»³. До-

¹ Там же.

² «Курьер», 31 марта 1902 г.

³ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 261.

скональное изучение деревенского быта, специальные экспедиции в Тульскую губернию, точность этнографии, привезенные «для образца» старик и старуха, заказанная скульптору «настоящая грязь», живая лошадь, выведенная на сцену, — ничто не помогло ощутить актерам «душевную тьму». Более того, чем гуще нагнетался на сцену быт, тем меньше чувствовался внутренний трагизм его власти. Высокая нравственная позиция Толстого, его идея «бога внутри нас», мысль о том, что «свет и во тьме светит», казалось бы столь близкая художественникам, потускнела и растворилась в этнографических мелочах.

Неудача «Власти тьмы» не была случайным «вывихом» в жизни МХТ. Здесь слишком очевидно сказалась та опасность, которая подстерегала театр, сделавший своим девизом «быть как можно ближе к жизни». Опасность натуралистической правды, подменяющей правду художественную, проступала и раньше в его искусстве — всякий раз, как только чувствительные меры, тонкая грань между жизненным и сценическим оказывались нарушенными. Высокая чеховская поэтичность помогала художественникам восстановить нарушенную меру. И однако эти «вывихи» с течением времени становились все более частыми, мешая театру до конца постичь, то Островского, то Л. Толстого, то Шекспира.

Так возникло еще одно серьезное противоречие в искусстве МХТ, приведшее его несколько лет спустя к необходимости пересмотра собственных традиций, к резкой критике даже самого драгоценного своего опыта, к неудовлетворенности чеховским и горьковским направлением, хотя сами по себе они предстали вскоре на его сцене такими совершенными образцами, как «На дне» и «Вишневый сад». Громадный успех этих спектаклей как бы заглушал на время внутренние противоречия театра, но вскоре они давали знать о себе — то более, то менее остро — в известном этнографизме «Юлия Цезаря», в «неожиданном» обращении к Метерлинку, в провале постановок чеховских эпигонов, в отказе от горьковских «Дачников». Разнородные факты эти в сущности были проявлением одного и того же сложного идейного и творческого процесса, изнутри захватывавшего театр в самую, казалось бы, великолепную пору его расцвета.

Почему же «На дне» и позже «Вишневый сад» не были потоплены в море быта и этнографии, почему они, после «Царя Федора», «Дяди Вани», «Доктора Штокмана» и «Трех сестер»,

стали высокими, опорными завоеваниями искусства МХТ? Ведь, казалось бы, новая горьковская пьеса ставила перед театром ту же задачу «опрощения», но как бы доведенную до предела — до самого дна жизни. И художественники начали работу над ней, идя тем же путем: с изучения быта, с экспедиции в ночлежку Хитрова рынка. Однако уже тогда, с самого начала им было ясно, что новая пьеса Горького потребует от них какого-то небывалого «тона», что им придется испытать «отрешение от самих себя» (как писал позже о спектакле Горький).

Чувствовалось, что новое, непривычное было связано прежде всего с горьковской публицистикой, с его своеобразным романтизмом. Отыскать ключ к босяцкому быту, ко всему, что связано с отрицанием, гневным обличением, протестом против несправедливости, угнетения и унижения человека, художественникам было сравнительно легко. Все это лежало в русле общей критической направленности театра по отношению к существующим нормам жизни. Негативное начало здесь лишь поднималось на новую ступень, обретало более активный и крепкий современный темперамент.

Известно, что позитивное, проповедническое зерно пьесы театру найти было труднее. Станиславский пишет, что довольно рано почувствовал его в горьковском призыве: «Свобода — во что бы то ни стало!» Но ощутить конкретную эстетическую форму политической тенденции автора стало делом необычайной сложности. Тем более, что обоих постановщиков — и Станиславского и Немировича-Данченко — прямая политическая тенденциозность отпугивала всегда — и раньше, что не могло не сказаться на трактовке образа Нила в «Мещанах», и позже, когда вслед за триумфальным успехом «На дне» Немирович-Данченко напишет Чехову: «Горький Горьким, но слишком много горькиады вредно».

Значит ли это, что МХТ смог подняться над своим предубеждением или же преодолел его вполне? На какое-то время — безусловно. Иначе «На дне» не стал бы высшей точкой его предреволюционного развития. Но не надо забывать, что позитивные программы Горького и Художественного театра здесь не совпали полностью. Не случайно вся критика в один голос назвала главным героем спектакля — Луку, что, как известно, вовсе не входило в авторские намерения и вызвало раздраженные замечания Горького по адресу И. М. Москвина. Разумеется, театр хоть и не разоблачал «мошенника» Луку, как того желал Горький, однако вовсе не



«На дне» А. М. Горького. Московский Художественный театр. 1902 год. Сцена из IV действия

стремился героизировать его, не хотел превращать проповедь Луки «лжи во благо» — в главную идею спектакля. Насколько можно судить по режиссерскому экземпляру Станиславского, театр видел настоящего горьковского героя в Сатине, и именно его проповедь свободы и достоинства гордого человека подхватывал как самую драгоценную, магистральную линию своего гуманизма. Здесь сходились устремления драматурга и театра. Сходились, но не сливались.

Разница сказывалась в большей отвлеченности, с какой возникала романтическая мелодия пьесы на сцене театра. Горьковские тирады в устах Сатина — Станиславского звучали не как открытая политическая тенденция, не как прямой, активный призыв, а скорее как легендарный сказ высокого эпического масштаба. Адрес

его выходил далеко за пределы личных конфликтных ситуаций пьесы. Легендарно-эпический характер спектакля проступал и во всей его приподнятой атмосфере, и в привычной для МХТ манере расширения рамок сценической жизни, и в живописном преломлении нищего «натурального» быта, и в своеобразном речевом строе, то и дело переходящем в тон притчи, и в особой колоритности лохмотьев, в которые актеры драпировались словно в романтические плащи.

Эпическая интонация подсказывалась большей, нежели того требовал писатель, мерой объективности. Действенная активность непримиримого пролетарского гуманизма в известной мере смягчалась мотивом жалости и любви к человеку вообще. Раз все «во имя человека», ради человека, «человек превыше всего», то мож-

но если не оправдать, то понять и простить «возвышающий обман» хитрого странника Луки. Ведь именно Луке и удалось «проквасить» всех «сожителей» ночлежки, поднять в них веру в будущее.

Несмотря на эту внутреннюю полемику между автором и театром, а может быть, именно благодаря ей, спектакль своим путем достигал искомой Горьким романтики, своим путем доводил его свободолюбивую тенденцию до зрительного зала. День премьеры «На дне» — 18 декабря 1902 года — недаром считается историческим днем в жизни МХТ. В этот день искусство театра поднялось на новую, высшую ступень: выработанные им основные принципы творчества — высокая современная идейность, защита гуманизма и обличение неблагополучия существующего строя жизни, последовательный демократизм позиции, стойкость нового реалистического метода — все эти принципы нашли свое блестящее развитие в «На дне».

Никогда дотоле искусство МХТ не доходило до таких вершин революционной мысли, как здесь. Никогда не был столь очевиден вызывающий демократизм его позиций. При этом исконный психологизм актеров Художественного театра помогал им и здесь вскрывать диалектику души горьковских героев. А эпическая широта сценической картины, воссозданная режиссурой, как всегда вводила решение конфликта в многозначительный внеличностный план.

Грандиозный успех «На дне», несомненная творческая зрелость, которой достиг театр к пятому сезону своего существования, вдохновили его на новые сложные художественные замыслы: МХТ отважился на постановку шекспировской трагедии, выбрав для этой цели «Юлия Цезаря». Задача казалась невыполнимой. Весь предшествующий опыт театра как будто заведомо вводил его от Шекспира, отчуждая от могучих столкновений крупных человеческих характеров, от вольного, открытого движения страстей. Спектаклю заранее предрекали неудачу: либо театр должен отказаться от самого себя, либо отказаться от Шекспира. Художественники упрямо не желали ни того, ни другого. Они предпочли искать свой, особый подход к великому английскому драматургу.

Вл. И. Немирович-Данченко нашел ключ к сближению с Шекспиром в его эпичности и демократизме. Не личность — будь то Брут, Антоний или Цезарь — стали героем спектакля. Его героем стала римская толпа, римский народ, подавленный отживающим свой век деспотическим правлением Цезаря. Верный себе, театр и

здесь «спизил в ранге» толпу, что вызвало возмущение приверженцев «высокой трагедии»: «...позвольте вас спросить, — вопрошал один из них, — почему это на похоронах Цезаря присутствует только оборванный плебс? Ведь во всей этой огромной толпе нет ни одного патриция, нет ни одного богатого римского гражданина, а все какие-то оборвыши, словно они собрались с нашего Хитрова рынка»¹.

Развивая шекспировские ремарки и намеки, режиссер с огромным размахом рисовал живописную, переменчивую, подвижную толпу «вечного города». Толпа становилась не фоном, но главной действующей силой трагедии, подчас заслоняя собою фигуры ее героев. В этом таилось известное противоречие спектакля и трудность его восприятия для традиционного взгляда. Образы Юлия Цезаря — Качалова, Брута — Станиславского предлагали новую форму трагического, не поднятую «грозной выюгой вдохновенья», а опущенную до простого человеческого уровня. Эмоциональная стихия сменялась стихией интеллектуальной. Тираноборческая мысль Шекспира во всех ее сложных, диалектических преломлениях — вот главное, что должно было увлечь зрителя. Но зал не сразу принял непривычную форму прочтения Шекспира. Наверное поэтому замечательный спектакль, в который художественники вложили бездну вдумчивого труда, знаний, художественного вкуса, талантливых «находок» и открытий, — поначалу имел неполный успех.

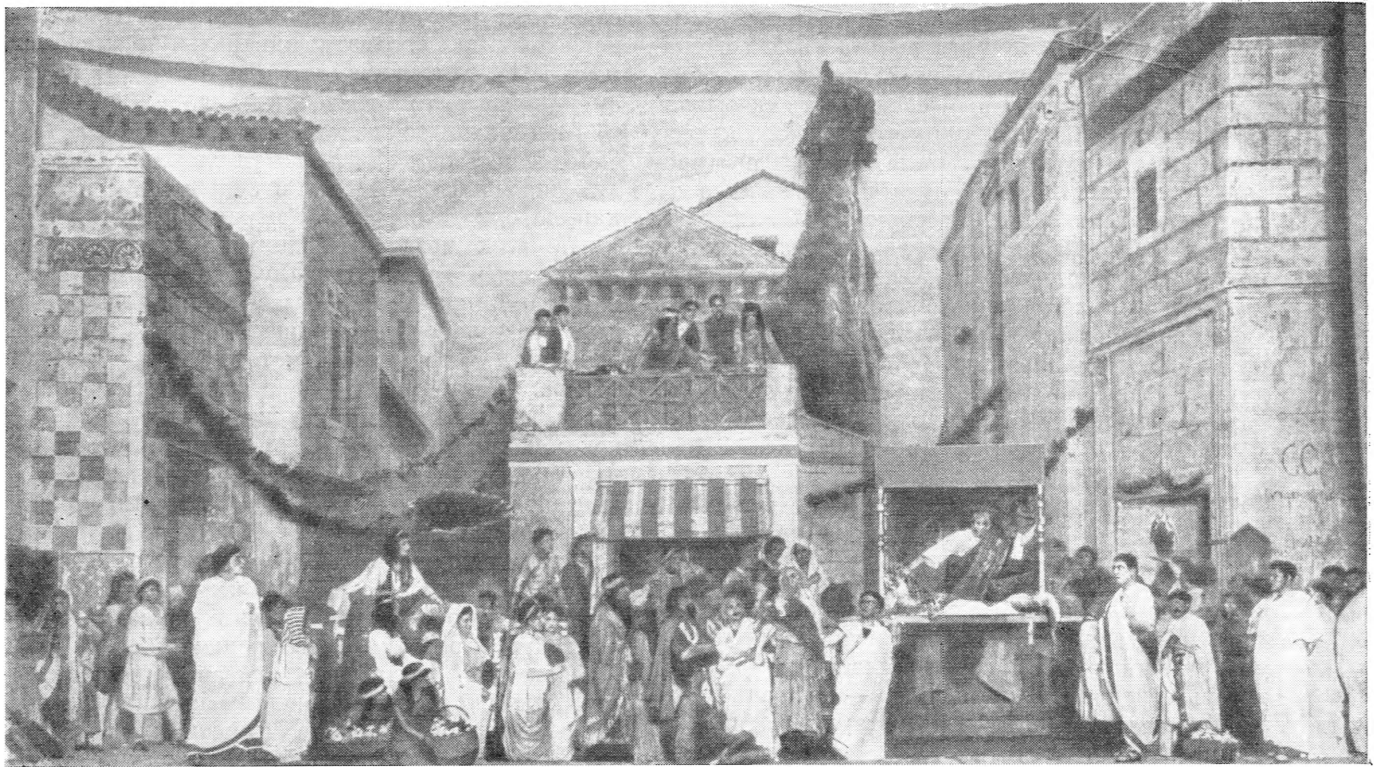
Вокруг спектакля разгорелся характерный спор, затрагивавший самые основы эстетики Художественного театра. Лишь некоторые — и в их числе Андрей Белый — перекладывали вину на плечи драматурга, считая, что у горячих поклонников «Трех сестер» и «На дне» Шекспир сегодня вызывает лишь «холодное равнодушие»². Большинство же театрально-критических умов резко обвиняли Художественный театр в том, что он не сумел показать «трагедию характеров, сильных индивидуальностей, точно отлитых из бронзы»³.

Защитца позиции МХТ, К. И. Арабажин высказывал более пронизательное суждение, видя опору новаторства театра и первопричину его расхождения с Шекспиром в самой нынешней жизни, не дающей драматургу прежних основ — столь же ярких характеров, столь же

¹ А. Пазухин. В Художественном театре. [Картины и сценки]. — «Московский листок», 5 октября 1903 г.

² «Мир искусства», 1903, № 12, стр. 256.

³ А. Котлов. О законах сценической постановки. — «Театр и искусство», 1903, № 47, стр. 556.



«Юлий Цезарь» В. Шекспира. Московский Художественный театр. 1903 год. Сцена из I действия

Сильных страстей. Не индивидуальность, а масса определяет собой движение современной истории — эта мысль пробивается в размышлениях Арабажина. Он справедливо усматривает заслугу Станиславского и Немировича-Данченко в «создании новых художественных ценностей, расширении задач творчества и воспроизведении нового трагического начала нашего времени — трагизма среды»¹.

Особенно острой критике был подвергнут метод театра. Сторонникам идеалистического искусства, признающим единственную реальность — субъективный мир творящего художника, казалось непостижимым самоубийством то упрямство, с которым Художественный театр не желал отречься от объективной действительности на сцене. «Юлий Цезарь» вновь разжег старые споры. Упреки в ненужной иллюзии жизни на сцене, этнографизме и натурализме повторялись теперь все более настойчиво и ожесточенно.

¹ К. Арабажин. «Юлий Цезарь». — «Новости и биржевая газета», 31 марта 1904 г.

Прислушивался ли театр к этой критике «справа»? Считал ли он нужным что-то пересмотреть в своем творческом методе? Несомненно, но только в той мере, в какой его метод действительно заслуживал критики. Театр никогда не отрекался от жизни как объекта творчества. Он оставался непререкаемым реалистом. Другое дело, что перед ним в ту пору поднялась сложнейшая проблема границ возможного реализма на сцене; проблема отбора, меры — как главная творческая дилемма. Какую дозу реальности надо сберечь, чтобы, с одной стороны, не оторваться от земли, а с другой, не увязнуть в «настоящей грязи»?

Дилемма эта, встающая перед всяким художником, возникала перед Станиславским и Немировичем-Данченко с особой остротой именно потому, что они стремились максимально раздвинуть — вглубь и вширь — границы сценического реализма. Очевидно границы не были беспредельны, и не раз на «Снегурочке» и на «Мещанах», на «Власти тьмы» и на «Юлии Цезаре» МХТ убеждался в этом. И заметным это становилось всякий раз, когда непрояснен-

ным или притушенным оставалось «третье измерение» спектакля — его высота. Тогда расплавленный вширь и вглубь, эпически достоверный и психологически точный спектакль отказывался воспарить. Так проблема творческого метода упиралась в проблему идеала, высоты поэтических устремлений. Не случайно, именно в ту пору создателя МХТ с особой настойчивостью устремляются на поиски «третьего измерения», ищут «возвышенного реализма», бросаясь в крайности от абстрактного ибсеновского символизма до горьковской политической тенденциозности. Их не удовлетворяет до конца ни то, ни другое. Лишь Чехов вносит привычную поэтическую гармонию в эти поиски и метания.

* * *

Новую чеховскую пьесу Художественный театр ждал долго. Работа над «Вишневым садом» затягивалась. Немирович-Данченко торопил писателя, уверяя его, что «весь театр, увлеченный одно время Горьким, точно ждет теперь освежения» от него же — Чехова. Пусть это будет «простой перепев старых мотивов»¹, все равно, чеховская мелодия — самая близкая душе режиссера, особенно теперь, в это тревожное время, когда «чувство жалости к людям» складывалось у него в «философскую систему». Однако работа у Чехова шла медленно, наверно потому, что он не хотел только «перепевать старые мотивы». Прошлое, настоящее и будущее России возникало перед его мысленным взором в новом свете. Он хотел написать пьесу в легком комедийном ключе, в бодром, сильном регистре. Но не так-то легко было распрощаться с прошлым и не менее сложно отыскать эстетическую формулу темы будущего. «Вишневый сад» невольно приобрел двойственный характер, становился вовсе не «фарсом», не «водевилем», а скорее трагикомедией.

Станиславский и Немирович-Данченко вместе с великолепным ансамблем актеров удивительно тонко почувствовали это двойственное единство пьесы, ее трагикомическое начало. Два лейтмотива переплетались в спектакле как его сложный контрапункт: печаль расставания с прошлым и радость встречи с будущим. По утонченной мягкой лиричности «Вишневый

сад» стал замечательным шедевром чеховского искусства МХТ. В эту акварельную мелодию то и дело вкрапывались иные голоса: то насмешливые — то тревожные, то жестокие — то бездумные, то издевательские — то трагические. И все они сливались в сложное полифоническое повествование о судьбах России накануне близких великих перемен.

Из всех чеховских спектаклей МХТ «Вишневый сад» достиг, пожалуй, самой совершенной гармонии, самой высокой поэтичности и широты эпического взгляда на жизнь, взгляда, в котором отразилась историчность позиции театра. Недаром именно этот спектакль прожил необычайно долгую жизнь на сцене, видоизменяясь с течением времени, но сохраняя нерушимым сложное двуединство своей концепции. Никогда — ни в год создания, ни позже — театр не считал возможным лишь «смеяться» распрощаться с прошлым, никогда не считал нужным превращать чеховскую пьесу в сатирическую комедию. Время доказало историческую правоту такого решения.

Известно, однако, что сам автор был другого мнения, его смущала, даже сердила излишняя «элегичность», «пессимистичность» спектакля. Ему виделся иной, более легкий, ажурный и вместе с тем трезвый образ «Вишневого сада». Авторская критика очевидно имела свой резон, так как Чехов видел премьеру 17 января 1904 года (в день своего юбилея), когда спектакль шел в довольно тяжелом, замедленном ритме, от которого позже освободился. Но авторская критика имела еще и другой, более глубокий план. Чеховская позиция в данном случае задевала основы гуманизма русской интеллигенции той поры. Мотив общечеловеческой жалости («а человека-то забыли!..»), отвлечение к насилию в любой форме, столь свойственные Чехову, звучали в спектакле с такой субъективной остротой, что невольно отдалялись от чеховской мудрой объективности. Однако противоречие это было обоюдоострым: критика в какой-то мере становилась и самокритикой, поскольку между чеховским замыслом и воплощением оказался заметный разрыв.

Еще более резким критиком спектакля (и пьесы!) стал А. М. Горький. Он судил чеховских героев с позиций революционного пролетариата, поднявшегося с оружием в руках на борьбу за свою свободу. С точки зрения этих великих задач не были достойны ни малейшего сожаления ни «слезоточивая» Раневская, ни «дряньный» студент Трофимов. Автор «На

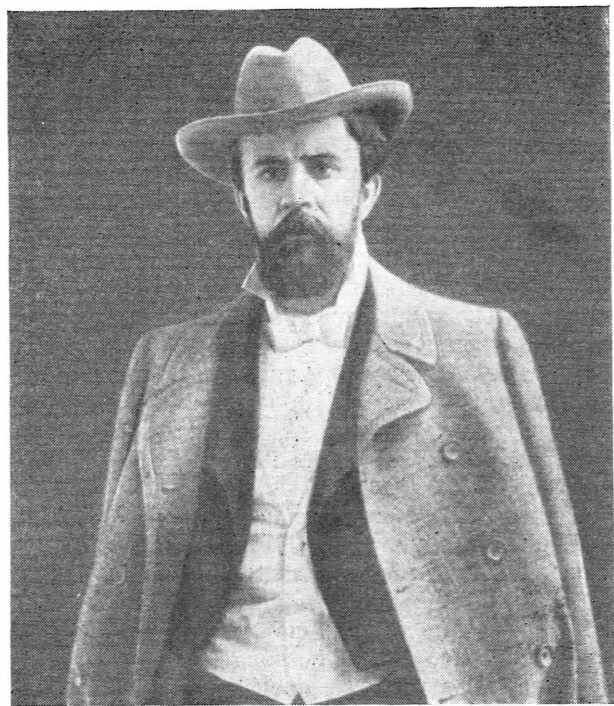
¹ Письмо Вл. И. Немировича-Данченко — А. П. Чехову от 15 (?) февраля 1903 г. — «Театральное наследие», т. II. Избранные письма. М., 1954, стр. 238.

дне», где каждый босяк способен был утверждать свое человеческое достоинство, теперь, как бы в полемике не только с Чеховым, но в какой-то мере и с самим собой, в момент приближения революции 1905 года пишет новую пьесу. Здесь он резко разграничивает «достойных» и «недостойных» сочувствия, открыто «противопоставляет» людей двух враждующих непримиримых лагерей, безжалостно разоблачает тех интеллигентов, что не пошли за революцией, не поняли, убоились ее.

Эту свою третью пьесу — «Дачники» — Горький снова отдает Художественному театру. И неожиданно для себя получает отказ. Немирович-Данченко пишет ему пространное объяснение — почему он не в силах принять столь «несправедливый» суд над русской интеллигенцией. Отказ этот и последовавший за ним разрыв с Горьким (хотя и недолгий) — был событием исторически закономерным. Он всколыхнул те противоречия, которые не могли не обнажиться в момент обострения революционных схваток. Несколько аполитичный, общечеловеческий гуманизм художественников оставался в испуганной нерешительности перед необходимостью кровопролитных боев, человеческих жертв. Гуманизм этот не в силах был понять и принять программы революционного насилия, выдвинутой партией пролетариата. Его свободолюбие не выливалось в конкретные формы революционной борьбы. И поэтому, чем ближе подкатывались волны революционного моря к порогу Художественного театра, тем растеряннее и тревожнее становилась его внутренняя позиция.

Внешне все обстояло благополучно: театр продолжал с громадным успехом играть свои прежние замечательные спектакли. Актеры его, сочувствуя революции, помогали подпольщикам, прятали их от полиции, снабжали деньгами, устраивая для этого специальные концерты. В момент уличных боев фойе театра превращалось в госпиталь, куда сносили раненых. В 1904—1905 годах театр готовит и выпускает много новых спектаклей, живя, казалось бы, напряженной творческой жизнью. Но напряжение это не могло скрыть внутренних метаний. Прежде всего — репертуарных.

Смерть Чехова нанесла тяжелый удар театру, выбила у него почву из-под ног. Вторым ударом была потеря Горького. Станиславский обращается к Метерлинку, пытается поставить три его одноактные пьесы — «Слепые», «Непрощенная» и «Там, внутри». Это не было лишь данью модному литературному течению.



«Иванов» А. П. Чехова. Московский Художественный театр. 1904 год. Иванов — В. И. Качалов

В сущности, то был пробный эксперимент в поисках «третьего измерения». Эксперимент заведомо противоречивый и чреватый неудачей, поскольку режиссер стремился постигнуть отвлеченную «неземную» сущность метерлинковских героев, оставляя их на земле. Но такое «заземление» вовсе не предусматривалось, драматургом, который вообще не предназначал свои ирреальные пьесы для «плотского» театрального воплощения.

От Метерлинка снова возвращались к Чехову, ставили его «Иванова», инсценировали его рассказы, тоже без особого успеха, лишь «повторяя пройденное». Потом опускались до чеховских эпигонов и жестоко разочаровывались в тщетных усилиях сделать значительной общественной проблематику пьес типа найденского «Блудного сына» или чириковского «Ивана Мироныча». Затем испытывали очередную неудачу в ибсеновском репертуаре, пытаясь поднять до символических высот психологические коллизии героев «Привидений».

В этот трудный период разочарований и неудач Станиславскому представилось необходимым создать специальную студию при театре,

чтобы перенести туда свои экспериментальные поиски. В нем зрела уверенность, что Художественный театр «с его натуральностью игры» начинает отставать от своего «высокого общественного призвания»¹.

Задачу «обновления драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения» Станиславский непосредственно связывал с запросами времени. «В настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, — он должен отзываться на общественные настроения, выносить их публике, быть учителем общества»², — так говорил он 5 мая 1905 года в день основания Театра-студии на Поварской, созданной им вместе с В. Э. Мейерхольдом на свои личные средства.

Однако экспериментальной студии не суждено было открыться. Лабораторные опыты, проводившиеся Мейерхольдом летом 1905 года на материале пьес Метерлинка и Гауптмана, при участии молодых художников Н. Сапунова, С. Судейкина, Н. Ульянова и композитора И. Саца, не вышли за пределы черновых просмотров. Осенью Станиславский пришел к решению о закрытии Театра-студии, ссылаясь на материальные затруднения и обострение революционной ситуации в стране. («Революция в России убила театральные сезоны, отчего все театры в Москве несут огромные убытки. Общество терроризовано и не ходит в театры»³, — пишет он участникам Студии.)

Внутренним поводом закрытия — быть может, решающим — послужили творческие противоречия между Станиславским и Мейерхольдом. Станиславский почувствовал реальную опасность ухода от главных принципов, найденных и утвержденных театром, а главное подавления живого чувства актера в условных ритмах, в статуарных пластических формах, предложенных режиссером для выражения обобщенных идей. Противоречие между отвлеченным духовным замыслом постановки и материальностью человеческого тела актера натолкнуло Станиславского на мысль о необходимости еще большее внимание уделить разработке новой актерской техники.

Закрытие Студии на Поварской обострило у Станиславского чувство внутренней неудовлетворенности. Немирович-Данченко отнесся к театральным идеям и опытам Мейерхольда резко отрицательно. Все это создавало обстановку крайнего напряжения в театре.

Напряжение обострилось до предела в связи с постановкой «Детей солнца». На эту пьесу художественники возлагали серьезные надежды. В театр вновь возвратился Горький, и вместе с ним М. Ф. Андреева, которой поручили роль Лизы Протасовой. А главное — горьковская пьеса вернула театру актуальную проблематику, напрямую обратила его к «автобиографической» для него теме интеллигенции и народа. Однако внутренняя растерянность берет верх. Спектакль, вдумчиво поставленный, все же вьезет в бытовых мелочах и не поднимается до смелой политической тенденциозности. А сцена «холерного бунта», свежо напомнившая публике недавние черносотенные погромы, вызывает панику не только в зрительном зале. Художественники уезжают на гастроли за границу.

Первые заграничные гастроли как бы проводят черту предреволюционной деятельности МХТ. Вслед за этим начинается новый период в его истории, тесно связанный с предыдущим опытом и вместе с тем в чем-то несомненно его отрицающий. За границей театр повсюду — в Германии, Чехословакии, Австрии, Польше — встречает восторженный прием. Спектакли Чехова, Горького, Ибсена, А. К. Толстого открывают западноевропейскому зрителю совершенно новую целостную театральную-эстетическую программу.

Художественный театр становится отныне явлением международного порядка. У него учатся, ему следуют, его изучают. Постигают искусство строить спектакль как единое художественное целое, в котором все его компоненты подчиняются общей идее. Заимствуют его метод глубочайшего детального изучения истории, среды, быта, проникают в тайны извлечения драматизма из самой жизни. Открывают секреты создания для каждого автора особого «настроения», особой атмосферы с помощью общего тона исполнения, тончайших деталей обстановки, точных световых эффектов и шумов. Увлекаются новой актерской школой психологического реализма. Постигают приемы «интуиции и чувства» как основы искусства «переживания». Поражаются новому отношению к человеку — вниманию к «рядовой» личности, умению увидеть в ней героическое начало. Впервые встречаются столь последовательный демократизм, разлитый

¹ К. Станиславский. Статьи. Речь. Беседы. Письма. М., 1953, стр. 175.

² Там же.

³ К. Станиславский. Проект предложения о функционировании музыкальной студии. 7 ноября 1905 г. Музей МХАТ. Архив К. С., № 3636/1 (автограф).

вы несчастная, должно быть.

МЕЛАНІЯ. Да! О, да! вы можете понять, должны понять! Я оттого вот так и говорю вам - орнау все / и знаю, вы поймете. И не обманите меня: может, я тоже человекъ буду, коли не обманете!

ЕЛЕНА. Мне не захочь обманывать вас... Я чувствую большое сердце ваше... Пойдите ко мне... пойдите.

МЕЛАНІЯ. Какъ вы говорите... неужели и вы тоже хороша человекъ?

ЕЛЕНА [берет ее за руку]. Повѣрьте мне... повѣрьте, что если люди будутъ искренни / они поймутъ другъ друга!

М. Дубинин
не может
найти
актрису
какую-то
артистку

МЕЛАНІЯ [идетъ за ней]. Вѣрю я вамъ или нѣтъ, не знаю. Слова ваши понятны, а чувства - не могу я понять... Хороша вы или нѣтъ? Вотъ... Боюсь я вѣрить въ хорошее... не видѣла я его.

И сама - дурной, темный человекъ... море слез омыва я душу мою... Но все еще - темная... Уходить. Романъ вырывается изъ за угла въ востокъ въ рѣку. Изъ сада идутъ Лиза и Чепурной. Антоновна изъ комнаты.

М. У.

АНТОНОВНА. Нѣтъ... разожьжась всѣмъ мечутся, какъ полуживые. Лизанька, ты чего все бродишь? Тебѣ сидѣть надо...

Лиза
выходитъ
изъ сада
и прокладываетъ
милую тропку
изъ восточнаго
и западнаго
оконъ въ садъ

ЛИЗА. Отстань, няня...

АНТОНОВНА. Нечего сердиться... Какія у тебя силы? Комната ворчитъ.

ЧЕПУРНОЙ. Старуха хлопотуха... любитъ она васъ...

М. Б.

ЛИЗА. Это такъ... просто привычка ухаживать... Она больше тридцати лѣтъ живетъ у насъ... Ужасно тупая и упрямая...

Странно... Съ той поры, какъ я помню себя, у насъ въ домѣ всегда звучала музыка, и оверкали лучша многи міра... а вотъ она не стала добрее или умнее отъ этого... [Протасовъ и Вагиль

выходятъ изъ комнаты]

Протасовъ: ~~когда~~ ~~когда~~ боюкинъ хитро и остроумно дерева шорно ~~будетъ~~ придетъ тогда мы съ тобой будемъ носить ~~дерева~~ вяза липы, березовые спортички... Вагиль. Брось свои деревянные оранжарии - ешутся! Протасовъ. Охъ та... та сама ешутся! Лиза, налей мнѣ чаю!

«Дети солнца» А. М. Горького. Московский Художественный театр. Страница из режиссерского экземпляра К. С. Станиславского

по всем порам театрального зрелища. А главное — испытывают истинное потрясения от той завораживающей силы, с какой театр поднимал голос в защиту человека против моря несправедливости, лжи и насилия.

* * *

С первым периодом существования МХТ тесно связано такое сложившееся и определенное понятие, как «искусство молодого Художественного театра». За короткие 7—8 лет было создано полтора десятка сценических шедевров, которые не только потрясли современных русских и зарубежных зрителей, но и прочно вошли в историю мирового театра, но и положили начало новой театральной эстетике. МХТ сразу открыто и воинственно выступил против мертвых традиций рутинного театра, беспощадно изгоняя со сцены ту «условность» и «театральность», которые были для Станиславского синонимом сценической лжи.

Из добрых традиций старого театра безусловно сохранялся великий щепкинский завет — «брать образцы из жизни». В связи с этим лозунг «быть как можно ближе к жизни» лег в основу всей работы над спектаклями. Ради этого театр черпал материал из окружающей его действительности или из быта истории, тщательно избегая сложившихся театральных штампов. Он стремился восстановить картину жизни во всех ее зрительных, цветовых и слуховых оттенках, дать на сцене полную иллюзию повседневного течения жизни, сотканную из тысячи деталей, отобранных точно и выразительно. При этом каждая деталь подлинного быта — старинное золотое шитье, греческая амфора, кусок венецианской ткани, деревенские лапти, хомут на гвозде, крик коростеля, скребущаяся мышь, вой ветра в трубе — привлекала театр как неопровержимый «документ» жизни, позволяющий актеру почувствовать и передать зрителю неподдельную атмосферу жизни. Вот эта «документальность» или, как тогда говорили, «натуральность» спектаклей МХТ и была той первой специфической особенностью новой театральной эстетики, которая поразила зрителей.

Почти сразу же театр услышал упреки в «натурализме» со стороны приверженцев старой эстетической мысли. Создатели театра старались снять эти упреки, всячески растолковывая на страницах печати цели и задачи своего искусства. Прогрессивная критика помогала им, доказывая, что творчество молодого театра проникнуто волнующими идеями современности, кото-

рым всегда подчинена внешняя материальная сторона спектаклей. Каждая новая премьера позволяла убедиться в растущей общественной значительности искусства МХТ предреволюционной поры.

Тем не менее обвинения в «натурализме» сопутствовали всей жизни театра в те годы. Теперь они раздавались чаще уже не из уст ревнителей старины, а из уст провозвестников нового «условного» искусства, из лагеря символизма. Накануне революции 1905 года, ощущая движение времени и известную истеричность прежних дорог, Станиславский и Немирович-Данченко и сами, каждый по-своему, стали говорить о необходимости поисков «новых путей», преодоления «натуральности», расширения границ реализма.

Возможно именно поэтому многие, кто судили и писали о раннем искусстве Художественного театра, чаще всего указывали на натуралистическую незрелость и ограниченность театра. Естественно, что эти характеристики входили в противоречие с тем неоспоримым фактом, что именно в этот необычайно цельный и плодотворный период деятельности МХТ созданы едва ли не лучшие, классические произведения искусства, которые проложили новые пути развития мирового театра.

Совершенно очевидно, что в основе этого противоречия лежит несомненное историческое заблуждение, связанное с неразработанностью теоретических проблем эстетики раннего МХТ. Его реализм вовсе не нуждается в том, чтобы быть очищенным от своего исторического своеобразия. Пора признать, что сила и своеобразие реализма молодого Художественного театра складывались не вопреки, а благодаря его «натурализму», т. е. благодаря тому, что мы теперь назвали бы «документальностью» его искусства. Именно эта твердая и постоянная опора на детали и факты жизни, на непосредственный материал живой действительности отличала такие совершенные спектакли МХТ той поры, как «Три сестры» и «На дне», «Доктор Штокман» и «Вишневый сад».

Увлечение свежестью приема, создающего ощущение неповторимости особого «настроения» каждой постановки, приводило к излишествам самоцельного порядка только в тех случаях, когда ведущая идея (или, как теперь говорится, «сверхзадача») произведения оставалась затупеванной или теряла нити связи с современностью. И тогда в таких, скажем, спектаклях, как «Снегурочка» или «Власть тьмы», появлялась опасность натурализма уже в прямом

смысле этого слова. Но тот же «натурализм», самый грубый и неприкрашенный, в таком спектакле, как «На дне», становился внутренне весомым, идейно-масштабным.

Исторические завоевания МХТ той поры связаны прежде всего с этой опорой на «документ» жизни, поскольку именно это пробуждало в молодых актерах живое чувство правды существования на сцене. Так, идя от «внешнего» к «внутреннему», продвигался театр в своих поисках «правды, безусловной и честной». Отвергая старый метод типизации, который основывался на отборе идеальных, «очищенных» явлений жизни, МХТ выдвигал иной, новый метод типизации, а следовательно, и принцип отбора жизненного материала. Для его искусства не существовало ничего «низкого», «недостойного» того, чтобы быть показанным со сцены.

Боле того: подчас театр как будто схватывал наугад случайное, неожиданное, алогичное, но именно оно придавало искомую свежесть восприятия примелькавшихся обыденных явлений. Цепь таких «случайных», как будто незначай увиденных деталей, протягивалась через весь спектакль, сцементированная изнутри единым «настроением». Так рождалась динамика «подводного течения», впечатление непосредственного «потока жизни», свидетелями которого становились зрители. Ощущение «сиюминутности» происходящего, мгновенности подлинного «среза жизни» придавало спектаклям МХТ особую впечатляемость и взволнованность.

Именно поэтому искусство МХТ той поры нельзя назвать лишь «передвижным». Отталкиваясь от завоеваний этой школы, беря на вооружение неприкрашенную «тьму низких истин», МХТ, подобно Левитану и Чехову, пришел к открытию совершенно новых средств художественной выразительности. Он стал колыбелью русского театрального реализма XX века, стремясь передать на сцене движение, динамику самой жизни. Однако и на этом его открытия не приостановили свой бег. Импрессионистические мимолетные настроения стали здесь не конечной целью, но лишь средством, лишь ступенью к охвату жизни в более полном и более объективном измерении.

Мимолетные наблюдения, психологические этюды, поэзия неуловимых настроений, скрытые подтексты слов, красноречие молчания, содержательность пауз — все это выстраивалось в сложную партитуру действия, которое обретало эпическую широту охвата жизни.

Отсюда — необычайная, невиданная дотоле «реалистическая обстоятельность» спектаклей

МХТ, их стремление расширить границы сценической площадки, показать мир за пределами комнаты, квартиры, дома. Отсюда — разрушение прежнего понятия сценичности и установление новых принципов драматического действия, которое не опирается только лишь на факты, события и текст произведения, а ищет то, что происходит за фактами, между событиями, под текстом, за пределами сценической площадки. Эту особенность искусства раннего МХТ чаще всего называли особой повествовательностью сцены. В свою очередь, эта повествовательность и придавала спектаклям МХТ характер объемного эпического полотна, в котором художественники старались по справедливости не забыть ни одного существенного факта, но не придавали ни одному из них генерального, подавляющего значения.

Эта особенность искусства МХТ, в свою очередь, связана с принципом демократизации, которому была подчинена вся деятельность театра, начиная с его этики и кончая эстетикой. Ансамбль равноправных актеров, среди которых никто не выделялся гастролером, рождал сценические произведения, героями которых становились люди не исключительные, но обыкновенные. Демократизация принесла на сцену МХТ новую концепцию героя и новое понятие актерской индивидуальности.

С этой чертой искусства МХТ связано еще одно понятие, которое вошло в жизнь театра вместе с художественниками. Это понятие интеллигентности театра, интеллигентности всего его внутреннего и внешнего облика и тона. В России не было до МХТ ни одного театра, который бы так полно и близко воспринял и выразил настроения, думы и смятение русской демократической интеллигенции, ее высокое душевное благородство, ее тревогу, неразрешенность ее противоречий, ее великую веру в человечность. Это предназначение МХТ было вызвано к жизни самой жизнью, той возросшей ролью и местом, которые история отводила русской интеллигенции в период «внутреннего освобождения» страны, в годы подготовки первой русской революции.

Интеллигентность была не только материалом творчества, но и своеобразием облика актера нового типа. Глубокое осознание важнейшей темы своего искусства, прогрессивная остроразременная общественная позиция, тонкое постижение человеческой психологии в ее скрытых, потаенных движениях, активная гуманистическая миссия творчества, интеллектуальное богатство исполнения, высокая этика поведения

как внутри театра, так и вне стен его, — все это создавало особую творческую атмосферу, которая отличала актера МХТ.

Обычно считается, что ранний МХТ принес с собой понятие психологического стиля актерской игры. Это действительно так, потому что никто из актеров старой школы не достигал такой глубины в исследовании человеческой психологии. Однако особенностью психологизма художественников в отличие от психологизма игры таких актеров, как, скажем, Мочалов или Мартынов, Комиссаржевская или Орленев, было снятие стихийности в постижении образа, полемика с теорией «нугра». Новая психологичность тесно граничила с работой мысли, с тем свойством, которое нынче принято называть интеллектуальностью актерской игры. МХТ был первым русским театром, а вернее, первым театром мира, который последовательно связывал эмоции с мыслью, который положил глубоко продуманный общий замысел в основу каждой, пусть самой незначительной роли.

Разумеется, все эти особенности искусства молодого Художественного театра складывались в тесной связи и зависимости от режиссерской воли его создателей. Непререкаемый художественный и нравственный авторитет К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, приступивших к созданию театра с единым, разработанным до мелочей грандиозным планом, направлял всю творческую, общественную и этическую программу коллектива. Отсюда — поразительное единство и целеустремленность театра в первый период его существования.

Именно поэтому в русской художественной культуре начала XX века театр, созданный Станиславским и Немировичем-Данченко, занимает столь значительное место. Более того, значение театрального наследия раннего МХТ выходит далеко за пределы своего времени, своей страны, своей нации. Его опыт давно стал достоянием мировой театральной культуры, которая много почерпнула из тех исторических открытий, которыми обогатил театральное искусство молодой Художественный театр.

В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКАЯ И ЕЕ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В «ПАССАЖЕ»

А. Я. АЛЬТШУЛЛЕР



В 1908 году Комиссаржевская писала брату: «Два года скитания по провинции я считаю потерянными для той работы, которая кажется мне ценной»¹.

«Два года скитаний по провинции» — это большая гастрольная поездка 1902—1904 годов, которую предприняла актриса после ухода с Александринской сцены. Потерянными она назвала эти годы потому, что главной целью поездки был сбор средств для открытия своего театра. Мысль о своем театре, о своем деле Комиссаржевская лелеяла давно, и вот наступил момент, когда она сосредоточила все усилия на том, чтобы скорее осуществить желанную мечту.

Были в эти годы важные и интересные роли, встречи, предложения, разговоры. На гастролях она показала свои новые работы — Нору («Кукольный дом» Г. Ибсена), Магду («Родина» Г. Зудермана) и др., ее приглашают в Московский Художественный театр, она знакомится с революционером Л. Б. Красиным, критиком Н. Е. Эфросом, выступает с Ф. И. Шаляпиным в спектакле-концерте «Манфред» Байрона с музыкой Шумана, гастрольирует с М. В. Дальским. Но все это захлестнули бесконечные переезды из города в город, каждодневный, изнурительный труд. Вот маршрут гастролей Комиссаржевской с сентября 1902 по май 1903 года — Харьков, Полтава, Екатеринослав, Ялта, Севастополь, Николаев, Одесса, Кишинев, Новгород, Москва, Баку, Тифлис, Ростов-на-Дону, Ново-

черкасск, Харьков, Воронеж, Саратов, Самара, Оренбург, Симбирск, Казань, Нижний Новгород, Ярославль. Трудный ритм жизни был однообразен. Приезд, устройство в гостинице, репетиции, почти каждый день спектакль. Кроме того, приходилось читать новые пьесы, учить новые роли, готовить открытие своего театра. Вот несколько отрывков из писем Комиссаржевской этого периода: «Еду в далекий, трудный путь»; «Я не думала, что это так ужасно тяжело»; «Мне тяжело, я не могу сказать ничего другого»; «Я не знаю, как я кончу поездку — это такой ужас, о котором думать страшно»; «Тоска такая невыносимая, что минутами кажется, не сможет что-то там внутри вынести этой тяжести».

Во всех городах принимали ее отлично — восторги, овации, цветы, адреса. Но все это и мало радовало, она была поглощена мыслью о будущем театре — перебирала в уме возможных пайщиков и администраторов, переписывалась с актерами и режиссерами, намечала репертуар. «Я только и живу теперь будущим театром»², — признается она Н. А. Попову, сподвижнику молодого К. С. Станиславского, одному из верных помощников Комиссаржевской в создании ее театра.

Гастроли Комиссаржевской совпали с усилившимся подъемом революционного движения кануна первой русской революции. В это время Комиссаржевская тянулась ко всему яркому, новому, передовому. Комиссаржевская часто выступала в спектаклях, концертах, вечерах с бла-

¹ «В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы». Л.—М., 1964, стр. 175.

² Там же, стр. 125.

Театръ
Общественнаго
СОБРАНИЯ
Ташкентъ

Драматическiй Театръ
В. Ф. Комиссаржевской

Программа.

Гастроли С.-Петербургскаго драматическаго театра В. Ф. Комиссаржевской
Во Пятницу 22-го Января 1910 года
СЪ УЧАСТИЕМЪ
Вѣры Ведоровны КОМИССАРЖЕВСКОЙ.
Представлено будетъ

НОРА

(Кукольный домъ)
Комедия въ 3 дѣйствiяхъ Г. Ибсена, пер. А. и П. Ганзенъ.

Дѣйствующiя лица:

Торвальдъ Гельмеръ, адвокатъ	М. С. Нарочетъ.
Нора, его жена	В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКАЯ
Докторъ Ранкъ	А. И. Арнаевъ.
Фру Анне	А. А. Шилова.
Частный повѣренный Крогстадъ	А. А. Ставрчинъ.
Анна Марія, нянька	О. П. Нобрекова.
Служанка въ домѣ Гельмеръ	В. М. Павлинъ.

Начало въ 8½ час. вечера.

АНОНСЪ: Завтра состоится 7-й ГАСТРОЛЬ
при участии В. Ф. Комиссаржевской
Предст. будетъ: **ОГНИ ИВАНОВОЙ НОЧИ.**

Уполномоченный дирекци П. А. Рудинъ

Афиша спектакля «Кукольный дом» Г. Ибсена в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, 1910 год

готворительной целью. Средства шли в пользу студенчества разных городов, политзаключенных, сирот солдат — участников русско-японской войны.

Она слышала шум времени и где-то подсознательно верно угадывала неудержимый ход истории. Однажды во время гастролей в Баку (1903) к ней пришел очередной посетитель и попросил устроить благотворительный концерт. Комиссаржевская так рассказывала потом об

этом оказавшемся необычным визите: «Очень хорошо помню странное впечатление: щеголеватый мужчина, ловкий, веселый... Ничего таинственного в нем нет, громких слов не говорит, но заставил меня вспомнить героев всех революционных романов, прочитанных мною в юности. Никак не могла подумать, что это революционер, но совершенно ясно почувствовала, что пришел большой человек, большой и по-новому новый»¹. Этим «по-новому новым» человеком был известный деятель коммунистической партии Л. Б. Красин, впоследствии близкий знакомый Комиссаржевской. Сбор с концерта поступил на организацию подпольной типографии, печатавшей «Искру». В Москве (3 июля 1903 года) Комиссаржевская участвует в спектакле, сбор с которого был передан пострадавшим от Кишиневского погрома. Сведения об этом поступили в департамент полиции, на донесении московского обер-полицеймейстера имеется резолюция: «Сообщить министру императорского двора о поступке Комиссаржевской»². Будучи членом Шлиссельбургского комитета, в который входили В. Г. Короленко, М. Горький, Н. А. Римский-Корсаков, В. И. Засулич, Н. Ф. Якубович и другие, Комиссаржевская выступала в концертах, устраиваемых для сбора средств на нужды революции. Многие старые члены партии (Г. М. Кржижановский, А. М. Коллонтай, А. И. Круглова, Д. А. Лазуркина и др.) вспоминали о том, как Комиссаржевская передавала собранные с концертов деньги в фонд пополнения партийной кассы. В 1905 году Комиссаржевская оказывала финансовую поддержку большевистской газете «Новая жизнь».

Об этой стороне деятельности Комиссаржевской было известно В. И. Ленину.

1904 год был полон примет близящейся революции. Со страниц газет летели полные взрывчатого смысла строки о забастовках на заводах, фабриках, воинских частях. Раздаются голоса студентов, передовой интеллигенции против господствующей системы. Рождение театра Комиссаржевской совпало с событиями революционного подъема. 15 сентября 1904 года в Петербурге в помещении «Пассажа» открылся новый театр, на вывеске которого стояло: «Драматический театр. Дирекция В. Ф. Комиссаржевской». Еще в конце 1903 года Комиссаржевская писала А. П. Чехову: «Я открываю театр в Петер-

¹ См.: М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17. М., 1952, стр. 55.

² См.: «Материалы к истории русского театра в государствах СССР». М., 1966, стр. 174.

бурге. Я хочу, чтобы открытие его было связано в Вашем именем и потому прошу Вас, дайте мне Ваш „Вишневый сад“, я им открою»¹. Но открыть театр «Вишневым садом» не пришлось, Чехов отдал пьесу художественникам. Первым спектаклем Драматического театра Комиссаржевской был поставленный Н. А. Поповым «Уриэль Акоста» К. Гудкова с П. В. Самойловым в главной роли. Комиссаржевская в спектакле не участвовала. «Уриэль Акоста» не стал удачей театра. Событием большого общественного звучания явился второй спектакль — «Кукольный дом» Г. Ибсена². Ко времени выступления Комиссаржевской в роли Норы, ставшей одной из коронных ее ролей, пьеса Ибсена имела уже богатую сценическую историю, знала различные трактовки, обросла критической литературой. В Германии, например, «Нору» долгое время играли согласно филистерскому, мещанскому пониманию «святости» семьи и морали. В финале Нора, повинаясь долгу жены и матери, возвращалась в дом мужа. Такое понимание образа Норы вытравило бунтарский дух ибсеновского произведения. Нечего и говорить, что благополучный конец был неприемлем для Комиссаржевской, глубоко чужд ей. Даже в те пьесы, где не содержалось вызова буржуазному обществу, обличения лжи и ханжества, Комиссаржевская вносила ноты протеста, тягу к свободе; если же подобные мотивы были заложены в самой пьесе, то они звучали в исполнении Комиссаржевской с удесятеленной силой. «В „Норе“ — этом всеми признанном высшем триумфе художественного пути Комиссаржевской — разве не побеждала зрителя прежде всего эта картина естественной душевной эволюции. Нора — куколка первого акта, в зародыше уже заключала в себе у Комиссаржевской бурнопламенную мученицу второго акта и естествен был переход к сильной духом, во всем усомнившейся раздумчивой женщине будущего в третьем акте. Ненужны и нелепы казались все рассуждения о неправдоподобности душевного переворота, ибо перед нами было еще не полное перерождение, а моральное просветление и прежде всего при всей человечности глубоко женский протест во имя своего достоинства и чистоты», — читаем в воспоминаниях современника³.



*«Кукольный дом» Г. Ибсена. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1904 год.
Нора — В. Ф. Комиссаржевская*

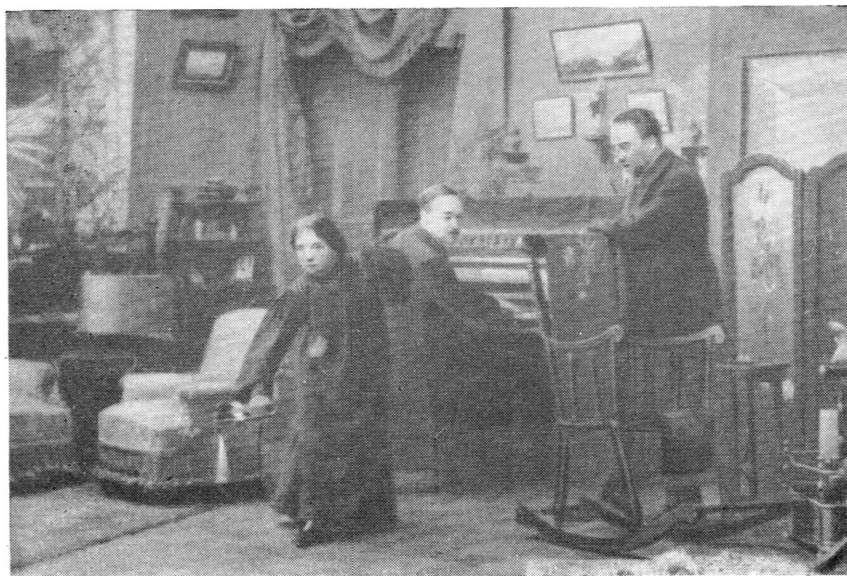
Актриса В. П. Веригина, партнерша Комиссаржевской, игравшая роль фру Линде, подробно рассказала об эволюции образа Норы у Комиссаржевской, о том, как Нора превращалась в мужественного, мыслящего человека, смело рвущего сети лжи. Дом Норы — заработанное ею счастье, дело ее энергии, — так начинала роль Комиссаржевская. Слова Норы «так плохие, значит, эти законы» находили живой отклик в зрительном зале. Кульминацией спектакля была сцена ухода Норы из дома.

Образ Норы сопутствовал Комиссаржевской до конца жизни. Она играла эту роль с разными актерами и в разных постановках (режиссером первой постановки был А. П. Петровский, второй — В. Э. Мейерхольд), но характер ее работы в сущности не менялся. Актриса рисовала образ решительного, бескомпромиссного человека, придавая ему бунтарское настроение.

¹ «В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы», стр. 146.

² Впервые Комиссаржевская сыграла роль Норы во время московских гастролей 20 февраля 1904 г.

³ А. Гизетти. Записки Передвижного театра, вып. 26—27. Пг., 1920, стр. 6.



*«Кукольный дом» Г. Ибсена. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1904 год.
Нора — В. Ф. Комиссаржевская,
Гельмер — Н. Д. Красов, Ранк —
К. В. Бравич*

Театр Комиссаржевской ориентировался на драматургию М. Горького и произведения писателей, группировавшихся вокруг Горького и книгоиздательского товарищества «Знание». 10 ноября 1904 года в театре состоялось первое представление пьесы М. Горького «Дачники». Зрительный зал раскололся на два враждующих лагеря. Балкон, задние ряды, которые были заполнены учащейся молодежью, поклонниками Горького, бурно аплодировали Власу и Варваре Михайловне, бичевавшим ренегатствующую интеллигенцию. Буржуазная публика шикала и подняла шум, желая помешать действию спектакля.

После третьего акта, когда зрительный зал превратился в «митинговую площадь», присутствовавший на спектакле Горький вышел на сцену и, скрестив руки на груди, презрительно смотрел в беспующийся партер. «Первый спектакль — лучший день моей жизни, вот что я скажу тебе, друг мой! — писал Горький Е. П. Пешковой после премьеры «Дачников». — Никогда я не испытывал и едва ли испытаю когда-нибудь в такой мере и с такой глубиной свою силу, свое значение в жизни, как в тот момент, когда после третьего акта стоял у самой рампы, весь охваченный буйной радостью, не наклоняя головы перед „публикой“»¹. Среди этой возмущенной спектаклем публики были Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, Д. В. Философов и

другие писатели-декаденты. В этом спектакле Комиссаржевская играла роль Варвары Михайловны, человека, порывающего с миром «дачников». Актриса выносила беспощадный приговор той части интеллигенции, которая отвернулась от народа: «Да, я уйду! Дальше от бездельников. Я хочу жить! Я буду жить... и что-то делать против вас!» Эти слова Варвары — Комиссаржевской активно звали к простету, к борьбе.

«Варвару Комиссаржевская играла совершенно изумительно, — вспоминала М. Ф. Андреева. — Монолог, в котором она обвиняет людей в том, что они засоряют землю, в том, что они как дачники — приедут, испортят все и уедут, ничего не оставив, кроме грязи, кроме бумаги, кроме мусора всякого, — она говорила горячо, с огромным подъемом. Весь театр был потрясен»².

«Дачники» были примечательны режиссерской работой И. А. Тихомирова и сплоченностью ансамбля. Спектакль делал тему протеста темой всего театра, а не уделом только главной актрисы. К. В. Бравич в роли Басова, З. В. Холмская — Марья Львовна, А. Э. Блюменталь-Тамарин — Влас — поддерживали основную идею пьесы.

«Дачники» в Театре Комиссаржевской имели громадный резонанс. После событий 9 января 1905 года петербургский градоначальник запретил дальнейший показ спектакля, распоря-

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 28. М., 1954, стр. 333.

² М. Ф. Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. М., 1961, стр. 329—330.



*«Дети солнца» А. М. Горького. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1905 год
Лиза Протасова — В. Ф. Комиссаржевская*

дившись объявить публике, что отмена вызвана болезнью Комиссаржевской. В ответ на это Комиссаржевская предъявила в Сенат гражданский иск к градоначальнику и его помощнику на сумму, которую, по расчетам театра, он мог бы выручить со спектаклей «Дачники» в течение сезона. Комиссаржевская подала жалобу, в которой писала, что закон «не предусматривает за градоначальником права запретить пьесу, разрешенную цензурой». Дело было обречено на проигрыш, но Комиссаржевская демонстративно шла на «общественный скандал». Лишь в сентябре 1905 года под давлением нараставших революционных событий власти вынуждены были сделать уступку. «Дачники» снова появились на сцене театра. Когда в апреле 1905 года Театр Комиссаржевской готовился выехать на гастроли в Москву, по волжским городам и Кавказу, у Комиссаржевской потребовали дать подписку, что она не будет давать пьес Горького.

12 октября 1905 года начала разворачиваться всеобщая октябрьская стачка и Театр Комиссаржевской первым показал «Дети солнца» — новую пьесу Горького, посвященную интеллигенции. В подготовке спектакля непосредственное участие принимал сам Горький. 14 октября 1905 года на подавляющем большинстве предприятий столицы начались забастовки, а в Театре Комиссаржевской состоялось третье представление пьесы Горького. В «Памятных записках» режиссерского управления театра, хранящихся в Ленинградском Театральном музее, читаем: «Спектакль начался на 15 минут позже вследствие текущих событий». В. Ф. Комиссаржевская высказалась за то, чтобы спектакль был отменен. Большинство высказалось за то, чтобы спектакль состоялся, и по этому поводу было два заседания. Спектакль прошел неровно вследствие приподнятого настроения гг. артистов». До конца сезона 1905/06 года «Дети солнца» прошли 40 раз. Театр продолжал линию политического спектакля, начатую «Дачниками». Пьеса была прочтена как волнующий рассказ о сегодняшних событиях. Артиста К. В. Бравича, игравшего роль ученого-химика Протасова, сравнивали с доктором Штокманом — Станиславским. Актер показал высоту помыслов ученого и их трагическое несоответствие с жизнью народа.

Каждое появление на сцене Комиссаржевской — Лизы вносило тревогу. Потрясенная совесть Лизы, ее взволнованные речи в защиту правды, тяжелые воспоминания о «красном песке», который символизировал пролитую народную кровь, производили громадное впечатление

на зрителей. «Комиссаржевская вложила в роль Лизы все свои нервы, всю вибрирующую гамму своего задушевного голоса, всю скорбь и неудовлетворенность жизнью, столь подходящие и близкие ее дарованию», — писал критик¹.

В горьковских спектаклях Комиссаржевская объединила крупные актерские силы, которые способствовали успеху «Дачников» и «Детей солнца». В обоих спектаклях участвовали известные впоследствии артисты К. В. Бравич, Е. П. Корчагина-Александровская, И. М. Уралов. В «Дачниках» играл В. Р. Гардин, ставший затем выдающимся мастером советского кинематографа.

После нашумевших постановок в Театре Комиссаржевской «Дачники» и «Дети солнца» шли во многих провинциальных городах, нередко вызывая политические демонстрации.

В 1905 году Комиссаржевская деятельно участвовала в общественной жизни передовой интеллигенции, выступала на митингах, собраниях, устраивала благотворительные спектакли и концерты. В марте 1905 года она предоставила помещение своего театра для постановки антимонархической оперы «Кащей Бессмертный», принадлежавшей перу уволенного из Консерватории Н. А. Римского-Корсакова. В театре произошла политическая демонстрация. Писательница С. И. Смирнова-Сазонова записала 19 апреля 1905 года в дневнике: «В Петербурге теперь в моде домашние концерты с нелегальными целями... Такие спектакли частенько устраиваются у Комиссаржевской. У нее покупают вечера, платят ей известную сумму, и спектакль на вид самый невинный. Играет ее группа в ее театре, а сбор идет на нелегальные цели»². С эстрады Комиссаржевская читала в это время «Песнь о Соколе», «Песнь о Буревестнике» М. Горького.

Театр пытался продолжить горьковское направление, обращаясь к драматургам, которые ориентировались на Горького, следовали его идеям. В 1904 году выбор пал на только что написанную С. А. Найденовым пьесу «Авдотьяна жизнь», где автор не только обличал скудость и застойность мещанского существования, но и показал образ подпольщика-революционера. Это он, Павел Герасимов, пробуждает Авдотью к новой жизни, под его влиянием восстает она против устоев дома «с каменными сводами»,

¹ Аш. [Н. А. Шешов]. «Дети солнца». — «Новости и биржевая газета», 14 октября 1905 г.

² В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы, стр. 314.

уходит от мужа. Но бунт Авдотьи был недолог, через некоторое время она возвращается домой.

Беспросветный, пессимистический финал пьесы не устраивал Вл. И. Немировича-Данченко, собиравшегося поставить «Авдотью жизнь» в МХТе. Немирович-Данченко убеждал Найденова снять мотив безысходности, усилить «призыв к протесту». Но драматург на это не пошел. Может быть потому «Авдотья жизнь» и не была поставлена в МХТе¹.

Компромисс найденской героини был далек Комиссаржевской. В это время она играла «Жуковский дом», думала о возобновлении «Бесприданницы», ее Нора и Лариса не знали сделок и примирений. Но острый недостаток репертуара и тяга к ролям, которые содержали бы какой-нибудь элемент протеста, сделали свое дело. Комиссаржевская, пусть без большой охоты, но все-таки взялась за роль Авдотьи.

Актриса передавала духовный мятеж, акцентировала бунт Авдотьи, решительно настаивала на ее протесте. Но полностью «преодолеть» авторский замысел было невозможно, и не случайно один из критиков отмечал, что спектакль выглядел «диссонансом в современном общественном настроении».

Один из лучших спектаклей сезона 1904/05 года, который шел без участия Комиссаржевской, был «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова в постановке И. А. Тихомирова. Герой пьесы — инспектор прогимназии Иван Мироныч Боголюбов — воинствующий обыватель, жестокий ревнитель «куставов», олицетворяющий собой омертвевший уклад жизни. Так же как в Московском Художественном театре, спектакль Театра Комиссаржевской с Иваном Миронычем — Бравичем говорил не только о «гнете мещанства», но и о неизбежном крушении старого мира.

В один вечер с пьесой Чирикова шла одноактная комедия И. Л. Щеглова «Красный цветок», переделанная из одноименного рассказа В. М. Гаршина. Главное внимание режиссер Н. А. Попов обратил на роль Незнакомца, безумного человека с красным цветком в петлице, мечтающего искоренить зло. Незнакомца играл П. В. Самойлов. Сумасшествие героя зрители воспринимали как условность. В его монологе восторженно приветствовалась мечта о том времени, когда «воцарится свобода и настанет настоящая прочная весна». В 1905 году «Красный

цветок» воспринимался как пьеса, несущая в себе элемент аллюзионности.

Островский и Чехов — постоянные спутники Комиссаржевской — значились на афише Драматического театра. При постановке «Дяди Вани» (1904) Н. А. Попов слепо шел за спектаклем МХТа. Копия не получилась интересной, не было единого тона, сколько-нибудь значительных актерских работ. Лишь Комиссаржевская — Соня с ее призывом к милосердию, тоской по загубленным судьбам, стремлением к созиданию придавала вялому спектаклю жизненный трепет и напряженность. В каждую свою роль Комиссаржевская вносила элемент протеста. И мягкая, несчастная Соня становилась сильной духом. В финале «Соня поднялась до воплощения в себе общечеловеческого страдания. В ее мольбе перед отцом профессором о дяде Ване, в ее отчаянном призыве к милосердию прозвучал тысячеголосый вопль всех людей, загубленных этими беспросветными буднями. Ее спутанные и бессвязные, полные жгучей тоски и постепенно перешедшие в рыдания слова: „Я не то говорю, но ты должен понять“, — зажгли зал»².

С. В. Рахманинов, написавший романс «Мы отдохнем» на слова последнего монолога Соня, видел Комиссаржевскую в этой роли и испытал известное влияние музыкального строя речи актрисы.

В годы первой русской революции Комиссаржевская по-иному трактовал свои старые, испытанные временем и зрительским успехом роли. Как призыв к новой жизни трактовала Комиссаржевская Ларису («Бесприданница» А. Н. Островского) на Александринской сцене. Сейчас центр спектакля сосредоточился на финале. Гибель Ларисы Комиссаржевская превращала в подвиг. «Роль эта была, в ее исполнении, не только великим артистическим открытием, но и знамением общественного настроения», — писал А. В. Амфитеатров³.

Для закрытия первого сезона Драматического театра в Петербурге была показана драма Г. Ибсена «Строитель Сольнес». Спектакль ставил И. А. Тихомиров, литературным консультантом был приглашен критик-идеалист А. Л. Волынский. Вскоре после начала репетиций стало ясно, что направление спектакля, его идейно-образное решение определяет Волын-

² Эль [Н. Лузин]. «Дядя Ваня» Чехова. — «Новости и биржевая газета», 7 октября 1904 г.

³ А. Амфитеатров. Маски Мельпомены. М., 1910, стр. 24.

¹ См.: В. Бугров. Драматургия «Знания». — «Горьковские чтения 1961—1963». М., 1965, стр. 162—163.

ский. 13 марта 1905 года Волынский прочитал труппе доклад о пьесе и будущем спектакле. «В этот день,—вспоминал Ф. Ф. Комиссаржевский,—в стенах театра Веры Федоровны впервые раздалось слово „духовность“, впервые была осуждена „театральная рутина“, рутина натурализма; впервые было указано на необходимость „искать жесты и мимику, символизирующие идеи произведения“, впервые услышали актеры о „ритме тела и души“, о проповеди грядущей красоты»¹.

Внешнее оформление спектакля отличалось тщательностью и достоверностью обстановки. Столы и стулья были изготовлены «по специально норвежским образцам». Натурализм решения и общий тон актерского исполнения не соответствовали символической пьесе Ибсена. Лишь Комиссаржевская, испытывая при работе над ролью Гильды сильное влияние Волынского, внесла в спектакль ноту символики и отвлеченности.

А. А. Блок назвал эти пьесу Ибсена «одним из прекраснейших гимнов юности в литературе последних столетий». Комиссаржевская — Гильда представляла как высшая справедливость, суд юности. Она пыталась освободить Сольнеса от трусости, влить в него новые силы, сделать его дерзающим и бесстрашным человеком. «Звенящим, серебристым» голосом она требовала от Сольнеса своего «королевства».

Итак, можно подвести некоторые итоги первого сезона Драматического театра Комиссаржевской и деятельности самой актрисы. Комиссаржевская начала сезон Норой и кончила его Гильдой. Было бы соблазнительно на протяжении этого короткого отрезка времени увидеть серьезную эволюцию актрисы. Но мы встречаемся здесь не с эволюцией, изменением эстетических принципов, а с наличием в творчестве актрисы двух разных идейно-художественных начал. Эти начала всегда жили и боролись в ней.

Комиссаржевская разрывалась между земной Норой и девушкой-символом Гильдой.

В сезон 1905/06 года Комиссаржевская продолжала стремиться к репертуару, созвучному времени. Она мечтала продолжить линию горьковского направления, линию Норы. Но на этом пути ее ждали серьезные преграды, прежде всего цензурного порядка. Комиссаржевская

предполагала поставить «Мужиков» Е. Н. Чирикова, «Голод» С. С. Юшкевича, «Ткачей» Г. Гауптмана, «Дурных пастырей» О. Мирбо, «Заговор в Генуе» Ф. Шиллера. Все эти пьесы были запрещены цензурой. Вот выдержки из цензорских рапортов, характеризующих отношение театральной цензуры к избранным Комиссаржевской пьесам: «Автор рисует картину бесправия и обнищания мужиков, доводимых безвыходным своим положением до самовольного захвата помещичьей земли»,—писал цензор о «Мужиках». «Пьеса производит потрясающее впечатление, картины голода и страданий нарисованы мастерской рукой, без грубых внешних эффектов и тем еще усугубляют сцену протеста против существующего строя, которым движет вся эта драма»,—сообщалось о «Голоде». Пьесы «Ткачи» Г. Гауптмана и «Дурные пастыри» О. Мирбо, в которых изображено столкновение трудящихся с капиталистами, были рекомендованы созданным в 1905 году ЦК РСДРП совещанием литераторов-пропагандистов для использования на занятиях с рабочими по теме «Историческая неизбежность классовой борьбы пролетариата». Цензурные рогадки не давали возможности развить заявленную в первом сезоне тему театра.

При организации Драматического театра Комиссаржевская ориентировалась на режиссеров, которые по своим творческим устремлениям были близки Московскому Художественному театру (Н. А. Попов, И. А. Тихомиров, А. П. Петровский).

Летом 1905 года в театре начал работать Н. Н. Арбатов, в сезоне 1905/06 года Арбатов стал по существу центральной фигурой Театра Комиссаржевской в области режиссуры. Им было поставлено большинство новых спектаклей. «Мхатовское направление» Театра Комиссаржевской в конце концов свелось к Арбатову, но он эпитонски воспринял режиссерские принципы раннего МХТа.

Культурный и добросовестный режиссер Арбатов обращал главное внимание на скрупулезное воспроизведение быта, подлинность детали. Его натуралистические, «приземленные» постановки были лишены фантазии, театральной, интересной формы. Бескрылость постановочных принципов Арбатова была ясна Комиссаржевской. И если в поставленных им «Детях солнца» режиссура не заглушила общественное звучание горьковской пьесы, то осуществленные Арбатовым спектакли «Геншель» Г. Гауптмана и «Росмерсхольм» Г. Ибсена оказались придавленными обилием подробностей.

¹ Ф. Комиссаржевский. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге и его гастрольные спектакли в Москве.— «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», под ред. Е. П. Карпова. СПб., 1911, стр. 175.

В Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина в фонде Н. Н. Арбатова хранятся монтажки спектаклей «Свадьба» А. П. Чехова, «Праздничный сон — до обеда» А. Н. Островского, поставленных в сезоне 1905/06 года. И эти монтажки свидетельствуют о тщательности режиссерской работы, пристальном интересе к деталям. Здесь были отдельные актерские удачи, но спектакли в целом не могли определить направление театра, его репертуар, его искания. В этих пьесах Комиссаржевская не участвовала, но и те спектакли, в которых она играла («Другая» Г. Бара, «На пути в Сион» Ш. Аша, «Крик жизни» А. Шницлера), не стали событиями в жизни театра. По существу за весь сезон 1905/06 года из новых работ Комиссаржевской только роль Лизы стала ее подлинной победой.

Творчески неудовлетворенная, без репертуара, работая с материальным убытком, Комиссаржевская мучительно думала о спасении своего театра. Прошло уже четыре года, как она покинула Александрийскую сцену. За это время она знала хорошие, творчески наполненные дни и месяцы, она ощутила себя в кругу демократической интеллигенции, приобщилась к общественному движению. Но главное дело, которое она задумала еще в 1900 году, ради которого ушла из театра и провела мучительные гастроли, так и не встало на крепкий фундамент. Нужно было его поддержать. Она хорошо знала старый, выручавший уже ее путь: взять «верный» репертуар и пуститься в гастроли по стране. Она так и поступила. Весной и в сентябре 1906 года Комиссаржевская посещает Харьков, Полтаву, Одессу, Кишинев, Николаев, Киев, Ригу, Вильно, Смоленск, Витебск, Минск и другие города. В репертуаре — «Бес-

приданница», «Дикарка», «Кукольный дом», «Дети солнца», «Крик жизни», «На пути в Сион», «Огни Ивановой ночи», «Родина», «Строитель Сольнес». Поездка дала возможность «подлатать» дело, но все равно не решала дальнейших перспектив театра. И Комиссаржевская решила испытать новые дороги, которые привели ее к социальной и эстетической программе символистов. Она так определила задачи ближайшего будущего: «Я же всей душой стремлюсь направить свой театр по новым, еще только намечаемым путям, которые стали все властнее завоевывать себе первенство в художественной литературе, в поэзии, драматургии, живописи, скульптуре, музыке... Теперь реальное воспроизведение быта художниками всех родов искусств стало уже для многих неинтересным, ненужным. Быт достаточно использован... Человеческая мысль, человеческая душа стремятся теперь в искусстве найти ключ к познанию „вечного“, к разгадке глубоких мировых тайн, к раскрытию духовного мира»¹.

С осени 1906 года в театре Комиссаржевской начал работать В. Э. Мейерхольд. Этот творческий союз двух больших художников продолжался всего один год. Он принес Комиссаржевской большие победы и жестокие поражения.

Два сезона работы Драматического театра свидетельствуют, как демократический, революционный подъем захватывал все новые и новые творческие силы театра и как большие мастера русской сцены во главе с В. Ф. Комиссаржевской содействовали развитию реализма нового типа.

¹ В. Ф. Комиссаржевская о своем театре и его путях.— «Обзорение театров», 9 февраля 1907 г.

МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТР ЗА ДЕСЯТЬ ЛЕТ (1898—1908)¹

Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА



1

Передовому русскому зрителю всегда было свойственно искать и находить в театре отражение всего острого и волнующего, что приносило время, самых новых и актуальных проблем. Так было и сейчас, на рубеже столетий: лучший русский театр живо откликнулся на «больные» вопросы, стал зеркалом современности и, по крепкой традиции, ее толкователем и судьей.

Только этим театром уже был не прежний любимец всей московской публики, «второй московский университет» — Малый театр. Перед лицом широких общественных изменений и потрясений, новых веяний и переворотов Малый театр не выдержал экзамена на современность. Публика отхлынула от театра, критика не переставая возмущалась и иронизировала, художественный и общественный авторитет первой русской сцены сильно пошатнулся. «Мы оставались одинокими эти десять лет, почти покинутые публикой, преследуемые печатью и — самое главное — внутренне мало сплоченные», — вспоминал в 1909 году А. И. Южин².

Малый театр обвиняли в консерватизме, боязни перемен, актерском эгоизме, в дурном репертуаре, в плохом руководстве. Вл. И. Немирович-Данченко, к примеру, винил во всех бедах театра его «академический консерватизм».

Критик С. В. Васильев (Флеров) говорил о театре со своего рода «историческим пессимизмом»: «...их время отжито»³. Более благожелательный Н. Е. Эфрос считал, что «театр болен репертуаром, и только им»⁴. Сами актеры, режиссеры и официальное руководство театра были недовольны и общим положением дел, и репертуаром, и друг другом.

Действительно, репертуар Малого театра в ту пору был далек от лучших образцов современной европейской и отечественной драматургии, и театр обретал прежние силы только в классике. Режиссура не имела ни достаточной творческой смелости, ни необходимой целеустремленности. Руководство театра вело двойную политику: требуя решительной модернизации репертуара и постановочных средств, оно своим бюрократизмом, мелочным произволом, самой атмосферой чиновничьего духа и администрирования преграждало путь реформам.

И все же причины кризиса Малого театра были шире, сложнее, драматичнее. Говорить о безусловном упадке и о полном застое в Малом театре в это время нельзя. Театр потерял свое значение по сравнению со своим прошлым и с молодым, более сильным и более свободным в своих действиях Московским Художественным театром.

В Малом театре на рубеже веков не было ни самоуспокоенности, ни музейной тишины. Здесь

¹ В статье использованы материалы исследований Н. Г. Зографа, опубликованные в его кн.: «Малый театр конца XIX — начала XX века». М., 1966.

² А. Южин — Сулбатов. Записки. Статьи. Письма. М., 1951, стр. 135.

³ С. Васильев. Театральная хроника (итоги и мысли). — «Московские ведомости», 15 января 1901 г.

⁴ Н. Эфрос (Старик). Из Москвы. — «Театр и искусство», 1900, № 50, стр. 921.

совершались крупные перемены, делались многократные, часто героические усилия вернуть былой престиж и приблизиться к современности. А драма театра — в том, что волею многих внутренних и внешних, но не случайных причин эти попытки далеко не всегда вели к желанному итогу.

Новая эпоха с ее грандиозными переменами, с радикальной переоценкой общественных, нравственных, эстетических устоев дала искусству множество новых героев, проблем, конфликтов. Степень прогрессивности и современности художника измерялась в ту пору его критическим отношением не только к самой действительности, но и к бытующим, еще недавно казавшимся незыблемыми, представлениям о ней, не только верностью старому классическому реализму, но и чуткостью к «идеям и формам времени», которыми было так богато искусство на рубеже веков.

Новое время предъявило ряд жестких и не имевших опоры в опыте требований драме и сцене. Театр ответил на это бурным расцветом новой драматургии, перевернувшей былые представления о сценичности, появлением новых театральных организмов с четкой, тенденциозной программой, наконец, перестановкой сил внутри самого театра.

Реалистическая струя была сильнее и влиятельнее всех остальных течений новой драматургии: недаром именно Чехов и Горький становятся главными драматургами в предреволюционной России, широкое распространение получает драматургия Ибсена и Гауптмана.

Более, чем когда-либо, драме и театру приходилось учитывать и показывать власть обстоятельств, условий, многообразных связей, определяющих судьбу человека. Человек же, не выделенный, не освобожденный из этой системы, был интересен не своими поступками, а внутренней связью с миром.

Драматичным и сценичным становится процесс духовного роста обыкновенных людей, зарождение в них общих настроений протеста, тревоги, предчувствий нового, «скрытые драмы и трагедии».

Одновременно с новым пониманием «вины» возникают новые требования и к противоположному — идеальному, героическому началу. С одной стороны (более всего у Чехова), представление о героизме как об исключительном, возвышенном, приподнятом над будничной жизнью и контрастирующем с ней деянии, равно как и открыто патетические формы проявления этого героизма в искусстве отвергаются. Эстетика

повседневного диктует свои законы во всем, не только в отношении к быту или к житейским столкновениям, и предпочитает простой, будничный, «негероичный» героизм, формы проявления которого неисчерпаемы: от душевной стойкости, верности себе в условиях разложившейся или косной среды до страстных поисков нужного людям дела.

С другой стороны, Горький приносит в театр новое понимание героизма, наполненное конкретным социальным содержанием.

Не только старое либеральное, отвлеченно гуманистическое мировоззрение, но и старая театральная система не были готовы к тому, чтобы принять эту драматургию. Вся творческая и организационная сторона, постановочные принципы, актерская школа находились с ней в состоянии взаимной вражды. Кончалась эпоха театрального индивидуализма, безразличной условности и случайности постановочных средств, несоответствия законов сцены законам повседневной человеческой жизни. На смену шел иной театр, где главным законом были логика и случайности самой жизни во всем богатстве и неожиданности ее проявлений. Человек любой социальной принадлежности появлялся на сцене во всей совокупности своих внешних связей — с миром людей, с миром вещей, со всем, что окружает и заполняет его жизнь. Быт и труд, общественные, психологические, интимные стороны этой жизни получали равное право гражданства на сцене.

Сложная партитура новых пьес с необычными отношениями персонажей, разнообразием деталей, с отсутствием цементующей интриги требовала твердого режиссерского вмешательства, цельности постановки, гармонии всех ее частей.

Художественный театр сразу стал перед своим старшим собратом живым примером и упрёком одновременно. Независимость театра от царской администрации и вне-художественных целей казенной сцены, передовой современный репертуар, широкие возможности для поиска, эксперимента, риска, общая нравственная культура молодого коллектива, свободного от каботинства, богемы, закулисных интриг, необычайно притягательное обаяние свежести, чистоты и таланта молодого театра — все это вызывало естественную горечь и зависть в Малом театре. Критика усиленно подогревала эти чувства, и антагонизм двух театров сделался общим местом в печати. С. Васильев писал о «художественной ненависти» актеров Малого театра к МХТу, находя для этой ненависти самые обы-

вательские и недостойные критики мотивировки, вплоть до «опасения за то, как бы не убавили оклада», передавал слухи, сплетни, разговоры не называемых лиц.

А. П. Ленский и А. А. Федотов выступили с опровержением упреков в «ненависти»¹. Известная косность по отношению к МХТу среди ветеранов Малого театра конечно, была: К. Н. Рыбаков, к примеру, вообще не бывал в Художественном театре; О. О. Садовская, хотя и ходила на генеральные репетиции, все подвергала критике. Но эти примеры единичны. В целом же труппа Малого театра — в особенности А. И. Южин, А. П. Ленский и его воспитанники — молодые актеры — горячо приняла и приветствовала создание молодого театра. Даже такие ветераны, как Н. М. Медведева и Г. Н. Федотова, морально поддерживали МХТ; М. Н. Ермолова восхищалась чеховскими спектаклями, а после «На дне» писала: «Я начинаю делаться горячей поклонницей Художественного театра»².

Актеры Малого театра с интересом следили за ростом МХТа, завидовали ему, тянулись к нему, к его авторам и режиссуре (в Малом театре был А. А. Санин, позднее — Н. А. Поцов, речь заходила и о Станиславском), неоднократно приглашался для руководства театром Немирович-Данченко.

Дело, разумеется, не в личном отношении отдельных артистов к Художественному театру. Та нить преемственности, о которой неоднократно писал Станиславский, истончилась, но не порвалась. Внутренняя близость обоих театров видна не только в общей реалистической «закваске», не только в верности принципам переживания, перевоплощения и «сердечности» русского театра, но и в той направленности исканий, которая часто совпадала у старейшей и новейшей русских сцен, а в Малом театре иногда определялась раньше, как бы подготавливая почву для МХТа.

Именно драматизм исканий и есть то главное, что характерно для этого десятилетия в жизни Малого театра, ради чего и стоит вновь обращаться к истории тех времен.

Если рассматривать эту историю в летописном порядке, сезон за сезоном, спектакль за спектаклем, то важное и новое может раствориться в потоке повседневной работы, отдель-

ных удач или срывов. Если же рассмотреть раздельно каждый из основных компонентов театральной жизни, то картина упадка и изменений, причин и следствий будет яснее.

1898 год взят как точка отсчета давнего периода не случайно. Именно в этом году в театре происходят далеко идущие изменения.

1898 год знаменателен большим и радостным для Малого театра событием — открытием филиала, Нового театра, состоящего из оперной и драматической трупп. Драматическая труппа Нового театра поделена на две части, одной руководит А. М. Кондратьев, другой — А. П. Ленский.

Планы Ленского относительно Нового театра были обширны. Помимо учебно-педагогических целей (подготовка молодой актерской смены для Малого театра) он надеется осуществить здесь и свою давнюю мечту об общедоступности театра³ и попытаться построить целостный, руководимый единой творческой волей театральный организм с высоким классическим репертуаром, новыми режиссерскими принципами, мечтает подчинить воле режиссера декорационную и музыкальную часть театра, ввести серьезный и длительный репетиционный период и т. д. По существу Новый театр открывает ту полосу экспериментальных студийных поисков, которая позже продолжится МХТом. Но само разделение труппы и особенности обоих руководителей делают из одного театра два, с полярной направленностью и методами работы.

Администрация и Кондратьев имеют иные, чем Ленский, намерения. Общедоступность понимается ими в плане облегченности репертуара, и Кондратьев ставит в основном второсортные мелодрамы, водевили и феерии. Новому театру в глазах начальства не придается самостоятельного значения: здесь молодые актеры должны получать известную сумму навыков, не более.

Этот разрыв между двумя труппами одного театра во многом определит и его дальнейшую судьбу. Новый театр окажется недолговечен, в 1903 году Ленский, даже после нескольких блестящих удач, будет вынужден оставить его, филиал перестанет отличаться от основной сцены и в скором времени прекратит свое существование.

¹ «Новости дня», 1901, 21 января, 24 января.

² См.: М. Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955, стр. 190.

³ В середине 90-х годов по инициативе Ленского в Малом театре организуются утренние спектакли по сниженным ценам с участием молодых актеров. С 1894 по 1898 г. было показано 18 спектаклей.

В 1896 году вместо П. М. Пчельникова на должность управляющего конторой назначается В. А. Теляковский (с 1901 года директор императорских театров).

Однако почти во всех начинаниях Теляковского или других деятелей театра, санкционированных им, есть какая-то фатальная ограниченность, половинчатость, многое из них чиновными установлениями или волей самого же Теляковского сводилось на нет. Эту двойственность Теляковского — желающего реформ и боящегося самого факта реформы — точно подметил Немирович-Данченко¹.

Так было во многом: и в репертуарной политике театра, и в развитии форм режиссуры, и во введении новых принципов оформления. Театральное начальство предъявляло художественные требования, которые ограничивались бюрократическими, коммерческими соображениями или личным произволом кого-либо из властей.

Но едва ли не самым крупным недостатком Теляковского, в условиях Малого театра более серьезным, чем его двойственность, было его отношение к актерам. Пренебрежительное отношение к основной труппе Малого театра сделалось в те годы характерным не только для печати, но и для руководства театром. Ведущих актеров постоянно упрекали в самодовольстве, невежестве, косности, сытом равнодушии, грубо и открыто поучали, приписывали мелко корыстное отношение к делу². Усиливая общее настроение упадка и недовольства в театре, разжигая неприязнь между актерскими поколениями, не щадя болезненно ранимого (а в Малом театре, с его культом актера, ранимого вдвойне) актерского самолюбия, такие «методы воздействия» могли только отвлечь труппу от самых перспективных начинаний.

Теляковский не понимал суть, специфику Малого театра, заставлявшую не только с особой осторожностью, но и с известными поправками и условиями проводить любые реформы.

Определяя эту специфику, Южин много поз-

же напишет: «Традиция сценического воплощения Малого театра требует прежде всего крупной личной индивидуальности на роли всех родов и размеров»³. Такие крупные индивидуальности составляли основу театра во все периоды его деятельности, в этом было богатство Малого театра и в то же время его трудности перед лицом новых задач.

Как и прежде, в начале XX века афиша Малого театра блистала прославленными именами. В пору творческой зрелости и активности были М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, Е. К. Лешковская, Н. А. Никулина, А. П. Ленский, А. И. Южин, О. А. Правдин, О. О. и М. П. Садовские, К. Н. Рыбаков, Н. И. Музиль, Ф. П. Горев и другие. Как и прежде, в театр ходили смотреть любимых актеров, восхищались яркостью и завершенностью отдельных образов, чистотой и выразительностью сценической речи.

По-прежнему актеры спасали посредственные пьесы; для актеров современные драматурги писали специальные роли; для актеров сохранялся и ставился определенный репертуар. Новому — литературному и режиссерскому театру противостояла цитадель театра актерского.

Группы актеров Малого театра, тяготевшие к четко выраженным амплуа, различным драматургическим жанрам, спланивались на общей основе. Главное здесь было — крупный реализм, письмо масляными красками — широкими, броскими мазками, реализм, по словам Луначарского, «глубоко театральный», стремившийся «быть захватывающим, быть эффектным»⁴.

Опора на классическую, «каноническую», драматургию с рельефными характерами, резкими конфликтами, острой событийностью определяла и метод театра. В отличие от школы Художественного театра, с ее тщательной психологической нюансировкой, преобладанием «подводного течения» и подтекста, сдержанностью в проявлении чувств, актеры Малого театра предпочитали открытый драматизм, обнаженность страстей, в развитии чувств — четкую последовательность или столь же четкую контрастность. В Малом театре сложилась та манера игры, которая называется концертной и которая далеко не всегда может образовать гармонический ансамбль. В отдельных случаях, благодаря совпадению индивидуальных стилей, возникал блестящий ансамбль, но не в смысле согласованности игры, активного общения, за-

¹ Накануне своего намечавшегося перехода в Малый театр Немирович-Данченко имел беседу с Теляковским: «И бог знает на что я бы ни пошел, если бы ваш начальник серьезно и искренно хотел настоящей, коренной реформы. А он, по-видимому, боится реформы» («Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие»; т. II. М., 1954, стр. 283).

² В своем письме Теляковский пишет об актерах, которые «ничего не хотят знать из того, чем интересуется Европа и интеллигенция»: «Покой, аплодисменты райка, бенедиксы, венки, полный живот растегаев — вот их наслаждения» (цит. по кн.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский. М., 1955, стр. 343).

³ А. Южин — Сумбатов. Указ. соч., стр. 381—382.

⁴ «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I. М., 1958, стр. 316.

боты о спектакле в целом, а как сумма равно- великих индивидуальностей. Большое значение имело распределение ролей и характер пьесы — чаще всего такой великолепный концертный ансамбль образовывался в пьесах Островского. В иных же случаях действие держалось на одном-двух актерах, яркостью игры заслонявших нецельность и неровность спектакля.

Актеры Малого театра оставались верны узаконенным амплуа, по-прежнему тяготели к психологической обобщенности, к характерам-типам, четкому разделению добра и зла, «хищников» и «жертв». Этот принцип определенности и категоричности суждений, принцип облагораживания жизни и прямой поучительности искусства и не позволял, как увидим, труппе Малого театра проникнуться идеями новой драматургии. Общие черты актерского искусства Малого театра сохраняются в различных стилистических направлениях, сложившихся в театре много раньше.

Одно из этих направлений — его можно назвать социально-бытовым, в ближайшем прошлом связанное со школой П. М. Садовского, продолжалось в творчестве О. О. и М. П. Садовских, К. Н. Рыбакова, Н. И. Музиля, Н. А. Никулиной и других. Очень русские по своему складу, эти актеры воссоздавали преимущественно быт и нравы средних слоев. Главным средством характеристики были сочная бытовая деталь, точность житейских проявлений, интонационно-речевое своеобразие. Актеры стремились к типической определенности действующих лиц, ясности и открытости идейных акцентов пьесы.

Другое направление, возглавлявшееся М. Н. Ермоловой, А. И. Южиным, Ф. П. Горевым, продолжало романтическую линию театра. Сохраняя обязательную для Малого театра жизненную достоверность, актеры этого направления предпочитали «истину страстей» житейской правде характера, убедительность эмоциональную — зрительной, бытовой.

Разделение на эти направления не было безусловным. Они смешивались в общем репертуаре, актерам одного из них приходилось играть в пьесах другого, да и в творчестве каждого из ведущих актеров обязательно имелась и романтическая, и бытовая основа¹. Последнее не поз-

воляло уходить в «надземность» романтикам по преимуществу или опускаться до натурализма преимущественным бытовикам.

Ряд ведущих актеров находился вне этих двух направлений, вне рамок трагедийных или комедийных амплуа. К ним можно отнести и Федотову, и Лешковскую, и более всего — Ленского, в совершенстве владевшего мастерством внутреннего и внешнего перевоплощения, игравшего роли столь различного плана, как Фамусов — и коварный епископ Николас из пьесы Г. Ибсена «Борьба за престол», Городничий — и Анания Глажа из романтической «Измены» А. И. Сумбатова и т. д.

Именно Ленский с его особым подходом к каждой новой роли, со стремлением к многогранности, внутренней динамике образа, исторической точности и психологической «неожиданности» деталей, с его интеллигентностью, артистизмом, «совершенно исключительной сценической мягкостью»² более других актеров Малого театра соответствовал современным условиям и требованиям начала XX века.

Своеобразие Малого театра оберегалось ревниво и тщательно. Это выражалось не только в верности устоям актерского театра или определенным типам драматургии, но и в самом комплектовании труппы, в подборе актерской смены.

Недружелюбно настроенная критика не раз упрекала «стариков» Малого театра за то, что в нем якобы нет хода молодым, что корифеи держат монополию на ведущие роли и т. д. К 90 годам XIX века проблема смены, действительно, встала остро, но не из-за консерватизма корифеев, а из-за нехватки молодежи нужного профиля и ее подготовленности. Ведущие актеры старели, прощались с прежними ролями, им не находилось достойной замены. Ввод молодежи в старые спектакли нередко обнаруживал качественный разрыв в исполнении.

Угроза возможных пустот в труппе и репертуаре быстро осознается театром. Принимается ряд мер, из которых самыми успешными были упоминавшиеся уже утренники и организация Нового театра. Молодежь там сразу приучалась к ответственным ролям и к большой драматургии (преимущественно в группе Ленского). Ранняя самостоятельность помогала быстрейшему росту и известному выравниванию труппы, раннему творческому определению.

² К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., 1954, стр. 39.

¹ Эта синтетичность метода позволит впоследствии Южину на основании специфического опыта одного Малого театра сделать слишком широкий вывод: «...настоящий реализм есть не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом» (А. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 439).



«Измена» А. И. Сумбагова-Южина. Малый театр.
Отар-бек — А. И. Южин

В это десятилетие в Малом театре раскрываются дарования актеров, ставших впоследствии основой театра: А. А. Яблочкиной, В. Н. Рыжовой, Е. Д. Турчаниновой, А. А. Остужева, П. М. и Е. М. Садовских, Н. К. Яковлева, позднее — В. Н. Пашенной и других.

Молодежь в Малом театре готовилась и вводилась чаще всего в репертуар и на амплуа ведущих. Яблочкина первоначально играла роли Лешковской, затем, как и С. М. Нечаева, — Федотовой и Ермоловой. Н. М. Падарин «шел» на амплуа Рыбакова, комика-резонера, Яковлев — на амплуа комика-простака.

Преимущество в таких случаях приобретала самый близкий, непосредственный смысл: закрепление традиций не столько путем их развития и естественной трансформации, сколько

путем повторения. Такой способ не всегда позволял выразиться тому новому и свежему, что приходит в искусство с молодежью, в ряде случаев заставлял подгонять свою индивидуальность под чужие мерки.

Молодых актрис, заменивших Ермолову, критика часто упрекала в холодности, риторичности игры или же в излишней аффектации.

Но органичность ермоловского пафоса, высота трагизма, выразительность чувств огромного накала не были свойственны молодежи. Молодые актеры сформировались в иное время, на иных идеалах, и у них не могло быть той пламенной героико-романтической воодушевленности, которую требовала традиция.

Молодежи были свойственны другие краски: нервозность, трепетность, мягкий лиризм, естественность, в иных случаях, как у Яблочкиной, аналитическая уравновешенность. Все это при столкновении с далеким по духу материалом давало или холодность, или искусственную взвинченность игры.

Вырождение романтического начала сказывается и в самом стойком из романтиков Малого театра — Южине. Когда Немирович-Данченко в своих мемуарах пишет о «корифеях» Малого театра, об их «кипучих темпераментах, великолепной изощренной дикции, театральной пластике, театральном пафосе», в котором было мало «простого человеческого»¹, — это нельзя не отнести в первую очередь к Южину.

Там, где требовался быстрый и недолгий порыв или, напротив, приподнятое, торжественное рассуждение в размеренном ритме, в надбытовом плане — Южин был убедителен и органичен. В целом же в это время он все больше склонялся к амплуа, если можно так выразиться, романтического резонера. Даже в Отелло, его любимой и постоянной роли, проглядывала риторичность.

Другой «романтик» — Ф. П. Горев — тоже был не совсем традиционным романтическим героем. Помимо мочаловских традиций повышенной экспрессивности, неровности — взлетов и спадов — игры Гореву были свойственны и признаки актера «неврастеника»: душевная неуравновешенность, раздвоенность, постоянная смена настроений, преобладание лирического начала над «стихийным» и патетическим. Даже Лир в трактовке Горева утратил свою обычную сценическую монументальность, став мягче, лиричнее, где-то обыкновеннее. Это бы-

¹ Вл. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1939, стр. 27, 29.

ла не столько трагедия самодержца, сколько драма обманутого отца.

«Простое человеческое», однако, оказывалось доступным самой «великолепной» из актрис Малого театра. Талант Ермоловой и характер ее игры на протяжении 90-х и 900-х годов меняются. В ролях современных женщин, сохраняя свою постоянную полноту отдачи, эмоциональную наполненность роли, умение потрясать зрителя, Ермолова раскрывается и как психологическая актриса. Ей присущи лирика, сдержанный драматизм, сложность характеристик. Ей удаются не только женщины позднего Островского, но и тончайшая Наталья Петровна из «Месяца в деревне» или лиричная, с глубоким трагическим подтекстом Элла Рентгейм из пьесы Ибсена «Джон Габриэль Борман».

Характеристики Ермоловой в современных ролях, данные критикой, позволяют предположить, что она, в силу своей универсальной художественной интуиции, была бы хороша и в новой драматургии более широкого диапазона, чем это имело место в Малом театре.

Другая ведущая актриса — Лешковская — была постоянно занята в ролях обольстительных, часто «роковых» и «хищных» женщин. Но, как проскальзывает в рецензиях, ей удавались и роли со скрытым драматизмом, рефлексией, переживаниями настроений. Это, возможно, сделало бы из Лешковской потенциальную героиню некоторых ибсеновских или гауптмановских пьес, где было бы современное решение сильного и противоречивого, гордого и властного характера.

Словом, проблема не до конца использованных возможностей встает не только перед молодежью, но и перед «корифеями» театра.

2

Репертуар — решающий вопрос в жизни каждого театра. Новые общественные условия требовали от Малого театра более широкой, современной и ясно определенной репертуарной базы.

Но новая драматургия в Малом театре принималась с предубеждением, ставилась нередко без осознанного стремления к *этому, своему* автору, а скорее из отвлеченного тяготения к новому вообще.

Чехов и Горький в это десятилетие не были представлены в репертуаре Малого театра. Повинны здесь объективные условия, в частности,



«Король Лир» В. Шекспира. Малый театр.
Лир — Ф. П. Горев,
Корделия — А. А. Яблочкина

действия официальных «пропускных» органов: Горький был запрещен цензурой к постановке на казенной сцене; чеховского «Дядю Ваню» не пропустил театрально-литературный комитет, придравшийся к неясности мотивировок, к длиннотам и т. д. Чехову были предложены переделки, он отказался и отдал пьесу в Художественный театр.

В данном случае важна другая сторона дела: отношение самой труппы Малого театра к Чехову и Горькому. Чеховские пьесы «Чайка» и «Дядя Ваня» первоначально предназначались для Малого театра¹, особенно боролся

¹ Постановка «Чайки» была намечена сначала к бенефисам Правдина или Лешковской, затем ее предназначала

за них Южин. Но «Чайка» так и не была поставлена, быть может, под впечатлением провала в Александринском театре. Вторая пьеса «несмотря на усиленные настояния всей труппы и горячее желание ... Теляковского, все-таки ускользнула из Малого театра...»¹

Не совсем понятно, что руководило труппой театра в этих «настояниях»: гипноз имени Чехова, или желание вырваться на передовую линию искусства, а быть может, просто сила лирического обаяния пьес.

Немирович-Данченко предостерегал Чехова: «Большим актерам Малого театра, уже усвоившим шаблон и неспособным явиться перед публикой в совершенно новом свете, не создать той атмосферы, того аромата и настроения, которые окутывают действующих лиц пьесы»². В самом деле, неизвестно, как бы сыграла Никулина Аркадину, а Южин — Астрова.

Опасность почувствовал и Теляковский: «В том, что некоторые роли будут прекрасно исполнены выдающимися артистами Малого театра, Чехов не сомневался, но удастся ли вся пьеса, в этом мы оба сомневались»³. Нет сомнения, что ни чеховская полифоничность, ни психологическое кружево, ни лиризм «настроения» и пастельные тона, не говоря уже о совершенно необычной для Малого театра «новой школе мысли», были чужды даже самым выдающимся актерам.

Систему горьковских идей в «Мещанах» многие в Малом театре не приняли и отшатнулись от пьесы. В их числе был и Южин, вскоре восторженно оценивший «На дне» и пытавшийся получить пьесу для Малого театра. Очень характерно, что именно понравилось Южину, равно как и его коллегам — Ермоловой, Ленскому — в горьковской пьесе: яркие, живописные образы, великолепный язык, а, главное, вероятно, общий романтический колорит. Но беспощадная острота и новизна проблематики пьесы остались вне поля зрения театра.

Не только дирекция театра, но и его постоянный доброжелатель Н. Е. Эфрос упрекали актеров в том, что они боятся «скачков и порыва-

ний» западной драмы⁴. Думается, однако, что это была не боязнь. В ряде случаев театр не боялся идти на риск и даже ставил символистские или эстетски-стилизированные пьесы, уже совершенно далекие от интересов труппы.

Малый театр иногда обращался к современной драматургии удивительно «невыпадом» — и в плане выбора авторов и пьес, и по времени их постановки. Так, в 1905 году, когда от репертуара требовалось прежде всего общественное содержание, была поставлена драма А. Стриндберга «Отец» — сильная, но мрачная пьеса с антифеминистскими идеями, с темой «вечной войны полов».

Из богатейшего творчества Гауптмана театр выбрал «Вильгельма Геншеля» и очень слабую комедию «Сестры из Бишофсберга». Из Ибсена за это десятилетие были поставлены «Борьба за престол», «Джон Габриель Боркман» и малоизвестная политическая сатира «Адвокат Стенгор» (последний тоже шел не ко времени: в 1907 году, в пору политической реакции образ Стенгора, демагога-либерала с псевдодемократической фразеологией, был воспринят как свидетельство консервативности театра и одновременно использовался правой печатью для нападок на социал-демократию).

Между тем, драматургия Гауптмана, и в особенности Ибсена представляла для театра широкий выбор пьес. И у Гауптмана, и у Ибсена есть пьесы сравнительно традиционные по манере, в них более четко, чем у Чехова или в других пьесах тех же авторов, выявлена фабула, резко разделены этапы действия, оно больше опирается на взаимоотношения героев, концентрируется вокруг главных героев или основного происшествия. Все это облегчало бы проникновение в театр элементов новой сценичности и понимание новых идей.

Очевидно, этого было недостаточно. Дело здесь не только в том, что новая сценичность с ее скрытым, «подводным» напряжением была непривычна Малому театру, или в том, что отсутствовала объединяющая внешние и внутренние линии рука режиссера.

Неприятие большой современной драмы носило не стилистический, а идейный, мировоззренческий характер, пусть это не всеми осознавалось или высказывалось. Это выразилось и в том случайном отборе пьес, о котором говорилось, и в их поверхностном толковании или восприятии.

⁴ Н. Эфрос (Старик). Из Москвы. — «Театр и искусство», 1900, № 50, стр. 921

для своего бенефиса Никулина. Даже после провала пьесы в Петербурге Южин и Ленский добивались ее передачи в Малый театр. Южин еще до открытия МХТа просил у Чехова его вторую пьесу, и по просьбе дирекции и актеров Чехов в 1899 г. дал «Дядю Ваню» Малому театру.

¹ А. Южин - Сумбатов. Указ. соч., стр. 427.

² «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. II, стр. 110—111.

³ В. Теляковский. Воспоминания. 1898—1917. Пг., 1924, стр. 171.



*«Сафо» Ф. Грильпарцера. Малый театр.
Сафо — М. Н. Ермолова*

С особой силой и определенностью это выразила и объяснила в своих письмах Ермолова. Признавая за Ибсеном и его отдельными пьесами «большой талант и ум», она не могла определить свое отношение к драматургу иначе, чем словом «ненависть»: «Душа моя ненавидит этот ум и талант»¹; о «Приведениях»: «Поразительная правда, чувствуешь талант автора, и все-таки я ненавижу эту пьесу»².

Ермолова точно объясняет эту «ненависть»: «Мне ненавистно это новое направление, это изображение беспросветного мрака и ужаса жизни, этой голой правды, одной страшной правды, одним словом, этот „ибсенизм“»³. Не только Ибсена, но также Гауптмана и Чехова актриса относит к «нездоровым течениям в литературе»⁴. «Для меня имена Ибсена, Гауптмана, Чехова — синоним болезни, мрака, пессимизма...»⁵

«Нездорово» же то, что эти писатели изображают «разные возмутительные случаи нашей жизни», а «жизнь и без них дает достаточно горя»⁶. — В последнем утверждении, объяснение всему. Ермолова не просто подчинилась довольно распространенным тогда мнениям о пессимизме Чехова — «певца хмурых людей», об «анархизме» Ибсена, бывшего в глазах критики и фаталистом, и ницшеанцем, и дарвинистом и т. д., — в негативной форме она выразила эстетическое кредо театра.

Искусству Ермоловой с его пафосом борьбы: менее всего было присуще сглаживание противоречий. Но ее трагедийность всегда подразумевала утверждение, благородный и отвлеченный идеализм требовал прямо и определенно указать выход или дать пример, приподнять жизнь до героики.

Этот идеализм не позволил понять и принять трезвое и мужественное мирозерцание лучших современных авторов, обыкновенности и слабости их героев. Для Ермоловой, как и для большинства ее коллег по театру, непременно надо было оправдывать и возвышать своих героев и обвинять конкретных носителей зла.

Сама Ермолова отлично сыграла и Элли Рентгейм, и фру Альвинг в «Привидениях» (1909), и это не случайность, не исключение, а закономерное проявление все той же художест-

венной интуиции, которая заставила актрису восхищаться «На дне», забывая, что в этой пьесе «возмутительных случаев» больше, чем во всех драмах Ибсена.

Ибсену и Гауптману Малый театр предпочитал «умеренно» новые пьесы Э. Брие, А. Шницлера, Г. Бара, М. Гальбе, Г. Фабера, М. Дрейера, Ф. Бейерлейна — как видим, количество имен немалое, и упрекать театр в пренебрежении современной западной драмой нельзя. Но шире всех был представлен Г. Зудерман: с середины 90-х годов было поставлено 6 его пьес. Зудерман — фигура сложная, двойственная, переходная от традиционной драмы к новой, от пьес «школы здравого смысла» к большой драматургии. Новизна и привлекательность Зудермана — в остроте актуальных, всегда спорных психологических проблем, в постоянном столкновении старого и нового в быту и нравах его героев, в тонкости психологических характеристик, отмечавших его лучшие образы (недаром Дузе так славилась в «Родине», а Комиссаржевская — в «Бое бабочек»).

Но у Зудермана никогда не было того радикально нового решения проблем времени, которое вызвало бы к нему «ненависть». Это драматург компромисса, и остроту он смягчал несложным моралите, а критику — апелляцией к «добрым началам» человеческой природы.

Это преимущественное внимание Малого театра к авторам «средней» новизны распространялось и на отечественную драматургию. Упреки в архаичности репертуара были несправедливы: современные авторы присутствовали на афише театра постоянно. Несправедливо было бы и упрекать театр в исключительно коммерческом характере современных пьес, в засилье только таких авторов, которых Чехов называл «драмоделами».

Круг современных пьес в Малом театре был обширен и довольно разнообразен. Здесь ставились пьесы такого серьезного автора, как Немирович-Данченко. Ставились пьесы среднего художественного уровня — на их счет и не обольщались, — но содержащие злободневную проблему, созвучные времени. Ставились пьесы с ролями, написанными специально для определенных актеров, или просто привычные, близкие по стилю и темам. Шли, наконец, и легковесные пустячки, комедии — переделки с иностранного.

В одних из этих пьес тема и сюжет были банальны, обычно какой-нибудь вариант «треугольника» или другой «вечной» семейно-бытовой проблемы. Другие окружали нехитрый сюжет «гарниром из всевозможных современнос-

¹ «М. Н. Ермолова...», стр. 162.

² Там же, стр. 120.

³ Там же, стр. 119.

⁴ Там же, стр. 162.

⁵ Там же, стр. 172.

⁶ Там же.

тей»¹ или откровенно спекулировали на модных темах. К примеру, «Накипь» П. Д. Боборыкина изображала среду современного нового искусства. В оглуленном, карикатурном плане были представлены декаденты — развратные, корыстные, хищные бездарности. В пьесе Р. М. Хин «Поросль» ставилась проблема новых идеалов современной молодежи. Разумеется, эта молодежь противопоставлялась «прежней», народнической, с «верой» и «идеалами».

На этом фоне пьесы Вл. И. Немировича-Данченко («Золото», «Цена жизни») выделялись серьезностью критических целей, значительностью проблем, стилистической определенностью и своеобразием, хотя автор не выходил из пределов средств, оставленных Островским.

Но большинство этих пьес, независимо от степени художественности и серьезности проблем, было написано по одним законам, принадлежало к одной школе. Во Франции такие пьесы назывались «pièces à thèses». Структура их была несложна: четкий тезис на тему актуального вопроса и ряд сценических иллюстраций к тезису, все это объединено динамичной фабулой и соответствующей расстановкой действующих лиц.

Самый принцип и ход мышления авторов в этих пьесах были противоположны тому, что вносила в эти же годы новая драматургия и, в особенности, Чехов.

При сопоставлении русских «pièces à thèses» с чеховской драмой не может не броситься в глаза общность материала, тем, вопросов. Даже второсортная драматургия в сумме своей давала широкую и пеструю картину современной русской жизни. Здесь писалось о разорении дворянских гнезд, о молодом, набравшем силу капитализме, о деревне, о земстве, «малых» делах благотворительности, эмансипации, мещанстве, индивидуализме, о новом искусстве и декадентах, о новой молодежи с ее (в зависимости от симпатий или антипатий автора) идеалами или нигилизмом, о психологии и психопатии и т. д.

Но если Чехов исследовал широкую панораму, целостный, не расчлененный по законам оптики сцены «кусочек жизни» и только потом незаметно подводил читателя и зрителя к выводам, то другие авторы мыслили иначе. Они брали отдельную проблему, априори делали вывод, а затем выстраивали по узаконенным нормам интригу и характеры.

При этом даже лучшие из современных пьес ограничивались драмой частного случая, борь-

бой хороших и дурных людей. «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами», — писал Чехов². Возможности решения конфликта в этих пьесах были утопичны: беда — в «подлецах», спасение — в «ангелах»; все в конечном счете сводилось к проблеме нравственного совершенствования.

Современные драматурги тяготели к исключительным ситуациям и, сохраняя достоверность деталей быта, шли от «знакомой сцены». Обязательны были эффекты; они отличались большим или меньшим вкусом, но в разных формах мелодраматизм, сентиментальность, картинность, прямая подача страстей или сатиры, прямое резонерство оказывались присущи и серьезным авторам, и «драмоделам».

Актеры Малого театра, привыкшие к самостоятельности творчества, дорисовывали схематичные образы и нередко попросту спасали слабые пьесы. Это осознавалось труппой как компромисс и вызывало тревогу за неизбежное снижение мастерства и ту привычку к «шаблону», о которой писал Немирович-Данченко.

Однако не в «драмоделах» была опасность для театра. «Драмоделы» существовали во все эпохи. Это — вечный тип театрального ремесленника, отличающийся в разные времена только численностью и степенью агрессивности. Все дело в том, противостоит ли «драмоделам» большая, современная по духу драматургия, перед которой они неизбежно отходят на задний план, если не ступеваются вообще.

Беда Малого театра была прежде всего в отсутствии *самого* современного автора. Единственным противоядием против «современных драматургов» казалась классика, И, как всегда бывало с ним в трудные годы, Малый театр обратился к Островскому.

Драматургия Островского ставилась и возобновлялась (с 1898 по 1904 год было поставлено и возобновлено 15 пьес) не с целью модернизации или поисков в классике ответов на новые вопросы. Даже общее освежение спектаклей делалось не часто. Пьесы Островского были вечным огнем, обогревавшим остывающие традиции, фундаментом актерского мастерства, основой мироощущения театра, для молодежи — теми воротами, через которые она только и могла попасть в Малый театр.

Островский был знаменем театра, которое он выставил и в годы революции. Спектакль «На

¹ «Русский курьер», 1888, № 1.

² А. Чехов. Собрание сочинений и писем, т. XIII. М., 1918, стр. 381.

всякого мудреца довольно простоты» был сыгран на высшем уровне и прозвучал сильнее всех современных пьес, шедших в театре в то время.

Другим классиком, органически близким театру, был Шекспир. С конца прошлого века Шекспир ставился много и разнообразно: шли и его основные трагедии, и философская «Буря», и комедии, и «Сон в летнюю ночь», который в том же Малом театре раньше считался феерией. Шекспир был близок театру и яркой динамикой действия и характеров, и тем, что требовал «крупной индивидуальности на роли всех родов и размеров». Пьесы Шекспира к тому же легко поддавались романтической интерпретации. Романтические тенденции театра здесь могли проявляться полнее и на несравненно более высокой основе, чем в мелодрамах типа «Граф де Ризоор» В. Сарду. Романтические склонности театра сказывались даже в отношении к историческим пьесам. Эти пьесы шли в Малом театре постоянно, к ним тяготели не только из ощущения своего, *национального*, но и из возможности выразить крупные идеи, масштабные столкновения, сильные действенные характеры и колорит русского быта.

Характерно, что из исторических пьес таким большим успехом пользовалась «Изнамена» Сумбатова, написанная в героико-романтических шиллеровских традициях. Спектакль, поставленный в 1903 году, выдержал испытание временем и революцией (где оказался своеобразным «заменителем» Шиллера)¹, его горячо любили актеры и публика, и он долго держался в репертуаре.

Диапазон классических постановок Малого театра был обширен. Здесь были представлены «образцы величайших писателей прошлого, без различия направлений»²: Пушкин, Гоголь, Грибоедов, Тургенев, Достоевский, Сухово-Кобылин и т. д. «Ревизор» и «Горе от ума» шли постоянно — наряду с пьесами Островского они считались в Малом театре так же обязательно, как чеховские спектакли в МХТе. Регулярно театр ставил и «юбилейные» спектакли: к юбилею Гоголя — инсценировку «Мертвых душ» и спектакль-«апофеоз», к юбилею Пушкина — большой сборный спектакль («Русалка», отрывки

из «Бориса Годунова», две из «Маленьких трагедий»).

Обращались и к таким пьесам, которые были явно чужды театру по художественной манере. Так, тонкий, уже с почти «чеховским» психологизмом «Месяц в деревне», поставленный тщательно и с высоким составом исполнителей, был скучен. Гораздо лучше удалось театру «Дело» Сухово-Кобылина (шло под названием «Отжитое время») с его сюжетной остротой, напряженностью конфликта, с непосредственной близостью к Гоголю и Островскому.

Театр сознательно не ограничивал себя только близкой по духу драматургией — и в классике, и, как было видно, в современном репертуаре. Здесь сказалась и верность просветительским целям Малого театра, и нежелание замыкаться в рамках одного направления, и поиски родственных авторов. Выявилось и другое: как писал Южин в «Докладной записке» 1904—1905 гг., «репертуар Малого и Нового театров *случаен*, лишен определенной окраски, руководящей основной *идеи*»³.

Единой, как в МХТе, основной идеи при составлении репертуара в Малом театре и не могло быть. Слишком много инстанций, к тому же не связанных с творческим процессом, влияло на репертуар. Большую роль играли здесь личные вкусы, склонности, запреты, а также ориентация на «крупные индивидуальности».

Теляковский постоянно пенял на режиссеров и ведущих актеров театра за отсталость репертуара, отсутствие интересных современных пьес, консерватизм вкусов и т. д. Но группа театра фактически не имела доступа к репертуару. Некоторые изменения дали театру совещательные права, законодательные оставались у конторы.

В реорганизованном в 1891 году Театрально-литературном комитете (ТЛК), ведавшем отбором и рекомендацией пьес для театра, актеры театра не участвовали. Только в 1901 году создается Репертуарный совет из ведущих актеров и режиссеров. Совет занимается отбором пьес, распределением режиссеров на очередные постановки, распределением ролей. Но, существуя рядом с ТЛК, дублируя его работу, приходя к противоположным выводам (так, Репертуарный совет горячо принял «Дядю Ваню» Чехова, а ТЛК отверг и рекомендовал радикальную переработку пьесы) и, оставаясь совещательным органом, Совет не оправдывает себя. В его состав входят корифеи театра, которые при раз-

¹ В апреле 1905 г. к столетию со дня смерти Шиллера в театре готовили традиционный юбилейный спектакль (сцены из «Мари Стюарт», «Дон Карлоса», «Вильгельма Телля»). Спектакль был отменен под предлогом болезни актеров, а на деле, как есть основания думать, из-за боязни демонстраций на представлении тираноборческих пьес (см.: «Театр и искусство», 1905, № 18).

² А. Южин — Сумбатов. Указ. соч., стр. 334.

³ Там же, стр. 332.

работке репертуара исходят не из потребностей времени и не из имеющихся интересных пьес, а из наличного актерского состава.

Теляковский вводит в театре должность заведующего репертуаром драматического сектора. Но назначенный на эту должность В. А. Нелидов мало компетентен, склонен к администрированию и укрепляет в театре прежний «дух конторы», не способствующий творческим исканиям и изменениям.

3

Проблема режиссуры, особенно на фоне достижений МХТа, стояла в Малом театре очень остро и осознавалась и ведущими актерами, и руководством. В последние годы XIX века принимается ряд организационных мер по расширению состава и функций режиссуры. Ленский весной 1899 года командирован за границу, изучает постановку дела в венском Бургтеатре, в результате чего осенью того же года в Малом театре вводятся должности очередных режиссеров из числа ведущих актеров театра. Очередными режиссерами становятся Ленский, Южин, Садовский, Рыбаков, Правдин, Музиль и другие. Это имеет прямой смысл: очередные режиссеры неизбежно внесут разнообразие в метод работы над спектаклем, принесут свой актерский, а многие — и педагогический опыт.

Но главный режиссер театра назначается не по принципу положительного опыта, интересных обещающих замыслов или общей одаренности. Им становится (с 1901 г.) все тот же «нелестный, бессознательный» (по словам Южина) Кондратьев.

В 1904 году, наконец, создается Режиссерский совет из числа всех режиссеров театра. Функции Совета по-прежнему остаются совещательными, а подчиненность управляющему конторой (с 1902 г.) самоуверенному, высокомерному, с примитивной культурой Н. К. фон Болло, яркому монархисту, требующему от искусства прежде всего лояльности, грубо влияющему на репертуар, ограничивает и без того неширокие права режиссуры.

Единство и целеустремленность, которых так не хватало театру во всем — от эклектичного репертуара до неровных, разностильных спектаклей без ансамбля — мог создать только режиссер. Поэтому борьба театра за режиссуру — и с официальными властями, и с консервативными настроениями самой труппы — становится в центре всего периода и стягивает к себе многие нити. И здесь ярче всего вырисовывается проти-

воречие между искренностью стремлений к новому и ограниченностью этих стремлений.

Режиссура в театре заметно оживляется с введением очередных режиссеров и деятельностью Режиссерского совета. Но с самого начала уже намечаются расхождения в понимании целей, полномочий и методов режиссера в театре.

Характерно, что эти режиссеры не считают режиссуру в своем театре фактическим новшеством. По их мнению, она существовала и раньше — в общем упорядочении спектаклей, в том, что называлось «развести мизансцены» и т. д. На управление творческой жизнью театра очередные режиссеры не посягают, так же как и на независимость ведущих актеров, а изменения сводятся к налаживанию внешней стороны отдельных спектаклей.

Такое самоограничение переносится и в практику. М. П. Садовский, к примеру, делает новую редакцию «Ревизора» по старинке, без каких-либо даже внешних новшеств. Другие, напротив, ограничиваются модными новшествами — «мейнингенской» разработкой толпы, технических трюками типа «настоящего дождя» (в постановке Музилом «Шутников» Островского запоминались именно живая уличная толпа и «настоящий дождь»).¹ Какие-либо идейные задачи перед коллективом в целом и перед исполнителями не ставятся. Воспитание актеров ограничивается поправками на репетициях (и то большей частью в адрес второстепенных актеров), а с другой стороны, подрывается качеством репертуара, который намечают сами режиссеры. Так, Кондратьев ставил для молодежи Нового театра преимущественно развлекательный репертуар, пьесы с «манией эффектов», легковесные передделки, помпезные феерии, не давая укрепиться хотя бы старым реалистическим традициям. Из гоголевского «Вия» исчезла вся колоритная национально-бытовая основа и была поставлена «волшебная» феерия в типичном «оперном» стиле.

За большую режиссуру в Малом театре по-настоящему боролись два человека: Южин и Ленский. Южину принадлежали идеи начала режиссерского совета, потом режиссерского единоначалия, идеи слияния с МХТом, приглашения Немировича-Данченко и другие. По мысли Южина, режиссер в театре — «душа дела, рулевой судна»¹, его права и обязанности охватывают все стороны театральной жизни. Режиссер — и «второй автор пьесы», и для актеров является «тем авторитетом, который ви-

¹ А. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 225.

дит их со стороны», он «должен владеть и музыкой, и декорацией, и освещением»¹.

Но в высказываниях Южина о функциях режиссуры есть немало оговорок, сводящих ее к организации, сплочению театральных компонентов, подготовке той почвы, «на которой широко может развиваться лучшее украшение театра и всей жизни — отдельный талант»².

Позднее к Южину приходит опасение, что «машина убьет личное творчество». Он хочет найти некое среднее положение режиссера в театре: власть широкая, но не идущая в глубину, не касающаяся процесса воплощения. «Режиссер должен вестись все общее представление... Одинаково плох и тот режиссер, который не умеет властвовать над целым, и еще хуже тот, который вторгается в область внутреннего художественного творчества»³.

В начале 900-х годов, когда рождается столько новых театров с резко определенной спецификой и четкими программами, Южин тоже мечтает о новом театре — но не для пропаганды особого репертуара или режиссерских поисков, а специального театра «для актеров», где все служило бы воспитанию и развитию «отдельных талантов».

В своей практической работе, как и в теории, Южин еще на рубеже между старым и новым театром. Благодаря своим личным качествам — воле, целеустремленности, ясности задач — он всегда выступал как отличный организатор спектаклей. Постановки Южина будь то «Горе от ума», «Дело» или «Генрих VIII» — всегда отличались слаженностью, единством колорита, точным и изобретательным решением массовых сцен. «Горе от ума» и «Генрих VIII» были нарядными, красочными, удобными рамами для актеров, с богатыми декорациями и костюмами — тем, что принято называть «постановочными» спектаклями.

«Генрих VIII» — сложная, многоплановая пьеса, с множеством персонажей, главных и проходных, эпизодов и деталей, не подчиненных принципу сюжетной экономии. Слаженность спектакля держалась не внутренним органическим единством, а волей и властью режиссера, действие строилось не как естественный «поток жизни», а как смена эпизодов, групп, явлений, мизансцен, дополняющих или контрастирующих друг с другом. Во внутреннюю область актерского творчества Южин не



«Волки и овцы» А. Н. Островского. Малый театр.
Анфуса — О. О. Садовская, Мурзавецкий —
М. П. Садовский

вторгался. Поэтому его пышный спектакль был холодным и оставлял равнодушной публику. Н. Эфрос отмечает за весь спектакль «единственный момент» (в исполнении Ермоловой), «когда зрительная зала встрепенулась и вышла из равнодушия...»⁴

В 1898 году, сопоставляя режиссуру Малого и Художественного театров, Немирович-Данченко писал Чехову: «Сумбатов, очевидно, режиссерство понимает только как подсказывающего *mise en scène*, тогда как мы входим в самую глубину тона каждого лица отдельно и — что еще важнее — всех вместе, общего настроения...»⁵ Но для Малого театра даже очередная

¹ Там же, стр. 206, 209.

² Там же, стр. 225.

³ Там же, стр. 321.

⁴ Н. Эфрос [Н. Эфрос]. Из Москвы. — «Театр и искусство», 1903, № 4, стр. 92.

⁵ Вал. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. т. II, стр. 138.

режиссура означала поиски, отрыв от сугубо «актерских» традиций, вступление в новую, еще не исследованную в театре область. Очерредные режиссеры прежде всего вносили в спектакли индивидуальное разнообразие подходов, тем самым по мере сил борясь с укоренившимся шаблоном.

Из всех режиссеров, работавших в Малом театре в текущее десятилетие, только Ленский соединял в себе необходимые качества постановщика и педагога, только Ленский умел без компромиссов сочетать требования современной режиссуры со спецификой актерского театра. Диапазон режиссерской деятельности Ленского был обширен. Им было поставлено и возобновлено 29 спектаклей, из них 20 приходилось на классические пьесы, 6 — на современные русские, 2 — на современные зарубежные.

Это преимущественное внимание к классике объясняется не только традиционностью вкусов, но, главным образом, заботой об актерах и воспитательными целями.

В противоположность Южину Ленский развивает новаторские принципы педагогической режиссуры, вмешиваясь в процесс воплощения отдельных ролей так же активно, как в систему воспитания молодой актерской смены или во взаимоотношения различных областей театра (организационной, режиссерской, декорационной и т. д.).

По разбросанным статьям и заметкам, по воспоминаниям учеников о методике его работы видно, что Ленский ближе всех своих современников подошел к открытиям Станиславского. Ленский по природе был настоящий режиссер-педагог. С 1888 года он преподавал на драматических курсах Московского театрального училища и относился к делу с небывалой для своих коллег глубиной, видя в школе «не пустяки, не вздор, а *будущее* русского драматического искусства»¹.

Ученики под руководством Ленского проходили не только узкопрофессиональную подготовку. Он ставил себе целью воспитать будущего актера прежде всего как личность, дать ему целостное нравственно-эстетическое образование. Постоянные литературные чтения, обсуждения спектаклей или теоретических вопросов, самый стиль работы — строгий, творческий, исключаяющий богемные настроения, — все это напоминало ту атмосферу интеллигентного театра, которая царил в МХТе.

Цена прежде всего способность ученика или актера к перевоплощению, Ленский органически не выносил наигрыша, поверхностных, банальных приемов. В таких случаях актер сразу переставал для него существовать, тогда как с искренним, пусть неумелым, неотшлифованным дарованием Ленский мог работать без конца, окружая одаренного человека самой нежной заботой, вплоть до бытовых мелочей².

Свою работу с актерами Ленский никогда не ограничивал поправками по ходу дела или подготовкой отдельных эффектных кусков, требую воссоздания целостного разностороннего характера в его связях с обстоятельством, с внутренней мотивированностью каждого штриха, пониманием движения и перспективы образа.

Предваряя режиссерский метод МХТа, Ленский важнейшее значение придавал подготовительной работе над ролью. Еще в середине 90-х годов в своих «Заметках актера» он выделял 4 стадии актерского труда. «...Первая заключается в работе... воображения, и тут важен не текст роли, а ее общее содержание. Воображением своим актер создает тот идеал, сходства с которым он будет стремиться достичь при его воплощении... Вторая стадия заключается в применении выразительных средств его к созданному идеалу... Тут начинается изучение текста», завершающееся в третьей стадии. И, наконец, заключительная стадия — «применение всего усвоенного им во время кабинетной работы к сцене... И много надо репетиций, прежде чем актер перенесет на сцену половину того, что усвоено им в кабинете...»³

Наряду со всем этим Ленский постоянно требовал точности, определенности и характерности «выразительных средств» мимики, грима, пластики, интонаций и т. д., их соответствия духовному складу героев. Он воспитывал в актерах чувство художественной меры, предостерегая от увлечения бытовой характеристикой игры на деталях, призывая к классической ясности, простоте и благородству формы: «Действительный ум в игре актера отличается тем, что никогда не бросается в глаза, что все, что он делает, оценивается потом... Действительно умный актер никогда не будет подчеркивать своих умных штрихов...»⁴

² См., например, воспоминания Веры Пашенной «Искусство актрисы». М., 1954.

³ А. Л е н с к и й. Указ. соч., стр. 98.

⁴ Там же, стр. 122.

¹ А. Л е н с к и й. Статьи. Письма. Записки. М., 1950, стр. 168.

Так, требуя от актеров органичности перевоплощения, Ленский вместе с тем отрицает все пути «теории нутра», больше, чем кто-либо из его предшественников, настаивая на необходимости постоянной работы: «Творить без вдохновения нельзя, но вдохновение весьма часто вызывается тою же работой»¹.

Результаты педагогической работы Ленского — сначала в училище, потом на утренниках, куда выносились обычно экзаменационные и выпускные спектакли, более всего — в Новом театре — для Малого театра были неоценимы. Именно Ленский подготовил и ввел в основные спектакли репертуара молодой состав, помог устранить тот разрыв, который назревал в 90-е годы между ведущими и молодыми актерами, наконец, обогатил Малый театр несколькими поколениями актеров, составивших впоследствии его основу.

Забегая во времени вперед, можно привести еще один характерный для режиссуры Малого театра пример. В сезон 1907/08 года в театр приходит Н. А. Попов, опытный режиссер новой школы, до того работавший со Станиславским в Обществе искусства и литературы, затем — в Театре В. Ф. Комиссаржевской в «Пассаже». Постановки Попова в Малом театре отличались хорошим вкусом, выдумкой, точным чувством авторского стиля, места и времени действия.

«Много шума из ничего», «Доходное место», «Отелло» в постановке Попова привлекали, помимо стройного ансамбля и общей гармонии спектакля, динамичностью, умелым построением темпа и ритма. Особенно удачной была постановка шекспировской комедии — это был легкий, изящный, с необходимой в данном случае дозой условности, ренессансный по духу спектакль.

Но характерно, что в «Много шума...» Попов осуществлял главным образом внешнее сценическое решение, тогда как с актерами работал Ленский. А в «Отелло», поставленном целиком Поповым, при той же внешней стильности спектакля, актерская сторона была гораздо слабее. Исполнители центральных ролей давали упрощенную, «заземленную» трактовку, не было и «общего тона исполнения»².

Ленский-постановщик имеет в эти годы очень большое значение для театра. Объем и метод его режиссерской деятельности расширя-

ются и усложняются, меняясь от режиссуры с преимущественно педагогическими целями к сложным экспериментальным «постановочным» спектаклям.

Достижения Ленского-режиссера полнее всего проявились в постановке нескольких классических пьес Островского и Шекспира. В большинстве этих пьес ему приходилось строить сложную полифоническую систему из отдельных сюжетных линий и эпизодов, приходилось постоянно решать проблему ансамбля в разных ее масштабах — от контактов, общения, единого «настроения» у партнеров до огромных массовых сцен. Значение ансамбля и «настроения» были осознаны Ленским очень рано. В 1899 году он писал об опасном «недуге» труппы, «не менее горьком», чем слабый репертуар — «отсутствии ансамбля», об огромной объединяющей спектакль роли «настроения»³.

В спектакле «Сон в летнюю ночь» (1899) перед Ленским встали две задачи. Первая — преодолеть штамп «феерического», оперно-буффонного спектакля. Вторая — найти единство в сложной многоплановой пьесе, где живут рядом и переплетаются несколько миров: дворцовый мир Тезея с его реальными конфликтами и страстями, сочный фарсовый мир ремесленников, волшебное царство эльфов.

Главным и определяющим стилистику спектакля становится у Ленского мир эльфов: события, происходящие в пьесе, слишком невероятны, чтобы их можно было решать на реально-бытовой основе, тогда как в капризном, воздушном, переменчивом царстве эльфов всякое чудо кажется естественным. Такое решение помогло Ленскому найти не только цельность спектакля, но и нужные краски, ритм и тональность: лиризм был мягок, без нажима и патетики, чудеса совершались непринужденно, и только сочный юмор ремесленников контрастировал с изяществом спектакля и оттенял его. Молодежь, игравшая в спектакле, упивалась стихией свободы, легкости, раскрепощенной фантазии — этого давно не бывало в спектаклях Малого театра.

Ленский нашел еще одно средство создания единства и «настроения», построив спектакль на музыкальной основе. Музыка Мендельсона-Бартольди была здесь не фоном и не аккомпанементом, а равноправным участником действия: она давала лейтмотивы действующим лицам, определяла ритм, эмоциональную

¹ Там же, стр. 134.

² А. Воротников. «Отелло» в Малом театре. — «Золотое руно», 1908, № 2, стр. 75.

³ А. Ленский. Указ. соч., стр. 210.

настроенность, поэтичность спектакля¹. Принцип слияния музыки с драматическим текстом будет разрабатываться Ленским в «Снегурочке» с музыкой Чайковского (1900), «Буре» с музыкой Аренинского (1905).

«Снегурочка», тоже сотканная из разнородных — реальной и волшебной — стихий, опять-таки решалась Ленским как целостный, в едином «настроении» спектакль. Народно-бытовая основа не была, как это часто делается, противопоставлена сказочной, переходы от реального к чудесному были естественны и неуловимы. Только, в отличие от комедии Шекспира, здесь все решалось в реальном плане, как поэзия *земного*. Стержнем спектакля стала настоящая, человеческая драма Снегурочки, нравственный конфликт в среде Берендеев.

Ленский точно почувствовал философский смысл сказки, где в красочных аллегориях просвечивала постоянная для Островского (и для его театра) тема «горячего сердца», утверждались простые и высокие исконно народные представления о добре и зле. Это и не позволило решать спектакль только как сказку. Но сказочность сохранялась — в общей фольклорной основе, в мире природных стихий и духов, в берендеевской слободе. Обаяние русской старины, обрядов, русской природы, русского быта, столь властные над Малым театром, не сделали спектакль Ленского этнографическим — здесь опять помогала музыкальность, подчеркнувшая лиризм и романтику пьесы.

Проблема *народного* спектакля решалась Ленским и в двух исторических постановках: «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» Островского (1899) и «Кориолан» Шекспира (1902).

Подобно тому, как он боролся в «Сне...» и «Снегурочке» с трафаретом «оперного» и «феерического» спектаклей, в «Козьме Минине» Ленский преодолевал штампы лубочной, урапатриотической народной пьесы. Спектакль решался им как социальная драма, как широкая панорама русской жизни, представителей всех слоев, живых, бурлящих, активных народных масс. В массовых сценах Ленского не было ни мейнингенской декоративности, ни той слитной обобщенности рисунка, которая отличала работы Юдина. Толпа в его постановках была единой и многоликой одновременно.

В «Кориолане», где в центре пьесы — не единство, как в «Козьме Минине», а конфликт народа с индивидуалистически настроенным героем, Ленский сумел, сохранив всю сложность и незаурядность Кориолана, тем не менее переключить зрительские симпатии к стихийной, непостоянной, грубой толпе. Спектакль стал не драмой героя-одиночки, а именно народной эпопеей. Уличные сцены, волнения, схватки, волны настроений, охватывавших толпу, удались превосходно.

Ученик Ленского М. Ф. Ленин вспоминал о работе режиссера в массовых сценах: «Ленским был написан текст для толпы. Чтобы театральная толпа не звучала так банально, как звучит она обычно, каждому персонажу из толпы он своей рукой написал и роздал текст, сказав:

— В то время как на переднем плане ведут диалог действующие лица, — в это время вы будете говорить вот о чем...

Этим был достигнут большой совершенно исключительный сценический эффект².

Одна эта неуемная творческая энергия Ленского, его страсть к эксперименту, к новому не позволяют говорить о совершенном застое или консервативности Малого театра в начале века. Ленский жадно раскрывался навстречу новым веяниям, без ложного самолюбия или кастового снобизма, характерных для иных его коллег, он изучает опыт молодого Художественного театра и делает определенные выводы для себя. Так, к примеру, успех спектакля «Козьма Минин» не случайно приходится после постановки в МХТ «Царя Федора Иоанновича». Пьеса А. К. Толстого «Царь Борис», шедшая раньше, была поставлена по «боярскому» шаблону и успеха не имела. Несомненно, что на Ленского повлияло новое понимание и решение исторического спектакля в МХТе, чувство историзма, присущее «художественникам».

Или другой пример: Ленский перенимает у МХТа метод непосредственного изучения натуры. Перед постановкой «Короля» С. С. Юшкевича он едет в Одессу знакомиться на месте с бытом фабричных евреев, подобно тому как раньше мхатовцы знакомились с бытом ночлежников при постановке «На дне».

Ленский не боится «новых форм» и даже при отсутствии тяготения к ним старается взглянуть, изучить, испробовать на практике. Сначала, как и большинство в Малом театре, холодный к Ибсену, он постепенно начинает

¹ Интересно, что Ленский в поисках музыкальной формы шекспировской пьесы был не одинок. Позднее с той же музыкой поставит свой знаменитый спектакль «Сон в летнюю ночь» Макс Рейнгардт, а в России — по примеру Ленского — В. Э. Мейерхольд в Товариществе новой драмы.

² М. Ленин. Памяти учителя. — В кн.: А. Ленский. Статьи. Письма. Заметки, стр. 516.



А. П. Ленский с группой учеников

интересоваться им, а затем и признавать: сначала «Врага народа», потом «Борьбу за престол», где сам, по отзывам современников, великолепно играет епископа Николаса, затем настаивает на включении в репертуар «Д.-Г. Боркмана» и т. д.

Проблему нового и старого, условности и правды в искусстве в последние годы своей жизни Ленский рассматривает диалектически: «„Условность“ — это тоже бывшая когда-то новой „форма“, сменившая прежнюю, но потом, зажившись в деле искусства, ставшая „условностью“»¹.

Новаторство Ленского распространяется на всю сферу спектакля, с особой энергией проявляясь в оформлении. Сам превосходный художник, он решает проблемы оформления на про-

тяжении всей своей режиссерской деятельности.

После гастролей мейнингенцев, после первых спектаклей МХТа и общих достижений современной живописи стандартные типовые наборы декораций с одинаковыми павильонами для «салонных» пьес, с одинаковыми для «натурных» сцен лесами и задниками, штампами исторических спектаклей и т. д. становятся нестерпимы. Дело не только в том, что Ленский впервые вводит в Малом театре вращающуюся сцену (в спектакле «Ромео и Джульетта», 1900) или принцип единой установки в «Буре», где перемены достигаются поворотом круга, светом, тюлевыми занавесками, или игру на разновысоких площадках во «Франческе да Римини» (1908), или прием световой характеристики, «когда свет был целиком сосредоточен на действующем лице, вся же остальная

¹ А. Ленский. Указ. соч., стр. 269.

сцена тонула в глубоком мраке»¹. Просто Ленский впервые со всей глубиной осознает роль художника как одного из соавторов спектакля. В заметках о «Снегурочке», «Буре», «Кориолане» (этих эскизах того, что станет режиссерскими партитурами у Станиславского) Ленскому видится целостный облик спектакля в его игровых, зрительных, музыкальных компонентах. Он пишет теоретическое письмо «По поводу декоративной живописи» (1901), где устанавливает взаимоотношения художника и режиссера в театре, рассматривает современные направления в живописи и возможности их применения в театре.

Прекрасный художник и скульптор, Ленский сам пишет к своим спектаклям эскизы декораций, гримов, костюмов. Косность постановочной части театра всякий раз приводит его в отчаяние и ярость. Ленский вынужден постоянно доказывать подчиненность художника и буфакора общему замыслу спектакля, но его требования игнорируются, и целостность спектакля нарушается то небрежным, грубым бытовым реквизитом, как в «Снегурочке», то совершенно не идущими «по тону и характеру к данной постановке»² костюмами.

Ленскому очень мешала в работе не только организационная «суверенность» постановочной части, но и сжатый репетиционный период, и общая зависимость от конторских установлений. С завистью пишет он о Станиславском, который может «репетировать без конца с костюмами и декорациями... на сцене» и вообще делать «все, что только ему понадобится»³.

Несомненно затруднял деятельность Ленского и консерватизм «корифеев» театра, хотя прямо он об этом не пишет. Но недаром большинство своих экспериментальных режиссерских работ он осуществляет в Новом театре, с молодежью: «...ни один заслуженный артист моего авторитета над собой не признает. ... Я берусь достигнуть более высокого ансамбля с одними неопытными юнцами, но не могу отвечать за таковую при участии заслуженных артистов»⁴. Ленский негодует на Кондратьева, который в спектаклях Нового театра применяет смешанный состав актеров — из «заслуженных» и молодых, в результате чего спектакли полу-

чают «гастрольный» характер, а молодежь остается на «аксессуарных» ролях.

Старания Ленского постоянно натываются на стену равнодушия, непонимания, прямого противодействия фактического руководства театра.

Это противодействие и невозможность осуществлять свои замыслы в необходимой полноте и цельности заставляют в конце концов Ленского расстаться с Новым театром. Этот театр был задуман как союзник и соперник Художественного в обновлении русского театра, но силы оказываются неравными, и Новый театр, теряя публику, актеров, а в лице Ленского — единственного настоящего режиссера, постепенно умирает естественной смертью.

Но в драматической истории Нового театра есть еще одна сторона, одна причина не менее общего и объективного характера. Несомненно, что Ленский ближе всех своих современников подошел к открытиям Художественного театра, но несомненен и тот фатальный рубеж, который даже Ленскому перешагнуть не удалось. Работа Ленского с актерами, подготовительный период спектакля, самый подход к принципам переживания и воплощения не облеклись в систему — не только потому, что Ленский в работе, как и в жизни, был «человеком настроения», легко увлекающейся натурой.

У Станиславского же, помимо более благоприятных условий для работы, существовала та «основная руководящая идея», которой не хватало в этот период Малому театру. И еще более важное отличие: эта идея была *современна*.

Перед открытием Художественного театра Немирович-Данченко писал: «Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мертвым...»⁵ А в Малом театре, даже в лучших ролях и спектаклях Ленского, современность присутствовала главным образом как эстетическое качество, реже — как новый взгляд на старые проблемы, и почти никогда — как отражение тех жгучих вопросов действительности, за которыми зритель шел в Художественный театр.

Из всех спектаклей, поставленных Ленским, большинство приходилось на классику. Классический репертуар был разнообразен (Гоголь, Островский, Шекспир, Бомарше, Мольер, Голь-

¹ М. Ленин. Указ. соч., стр. 516.

² М. Ф. Ленин вспоминает, как Теляковский «забраковал костюмы, которые нарисовал Ленский (для «Ромео и Джульетты»). — Т. III.) и напялил конфетные костюмы своей жены» (М. Ленин. Указ. соч., стр. 515).

³ А. Ленинский. Указ. соч., стр. 238.

⁴ Там же, стр. 195.

⁵ «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. II, стр. 119.

дони, Шеридан) и в аспекте педагогических целей самого Ленского и просветительских — театра он выгодно отличался от репертуарных склонностей Кондратьева или, с другой стороны, Теляковского, тяготевшего преимущественно к переводным пьесам.

От современной макулатуры Ленский отгораживал своих воспитанников классикой, но в общем потоке современных отечественных и передовых пьес он плохо ориентировался, плохо отличал настоящую «новую драму» от эпигонской или от декадентских крайностей.

Характерно, что лучшими спектаклями Ленского явились постановки исторических и фантастических пьес, которые требовали не напряженного современного мышления, а главным образом режиссерской изобретательности. Эти спектакли становились для театра школой режиссуры, но не «новой школой мысли». Поэтому «Буря», к примеру, рассматривалась современниками с точки зрения удач и недочетов ансамбля, оформления, но не «общей руководящей идеи» и ценилась как «праздник, утеха для глаз»¹.

А успех «Снегурочки», поставленной в Новом театре, если верить объективности Эфроса, не хуже, чем в Художественном², оказывается все-таки не безусловным.

В Художественном театре «Снегурочка» особого успеха не имела — и не только из-за разного рода режиссерских «излишеств», мешавших целостному восприятию спектакля. Чехов в письме к Книппер предвидел этот неуспех и предостерегал театр: «пьеса вам не по театру, ...не ваше дело играть такие пьесы»³.

И в самом деле, внутренняя гармония, уравновешенность сказки Островского мало соответствовали 1900-м годам с их напряженностью и массой новых, острых, нерешенных проблем. А сказочность пьесы не могла стать намеком на современную жизнь.

Спектакль же Ленского удался именно потому, что режиссер искал прежде всего верности и соответствия авторскому замыслу, а не аналогий к современности — это был опять-таки «эстетический» успех.

Новый театр уже с самого начала был обречен на поражение в соперничестве с Художест-

венным: в нем не было тех «идей времени», которые позитивно определили бы отношение театра к современности, объединили бы его работы четкой тенденцией.

4

Ощущение времени было утеряно Малым театром. Важнейшая тема современного искусства — тема перелома, предчувствий близкой «здоровой бури» прошла мимо него. К этой буре театр не был готов, и со всей очевидностью это обнаружилось в конце периода — в революционные и послереволюционные годы.

К 1905 году положение в театре ухудшилось. Репертуар носил случайный характер, публика посещала театр плохо, в труппе царил растерянность. Ведущие актеры утратили перспективу, веру, активность: Ермолова и Ленский играли мало, Ленский, уйдя в 1903 году из Нового театра, до осени 1905 года ничего не ставил.

В сезон 1904/05 года идут главным образом современные, среднего уровня пьесы, господствует мелкотемье, над которым возвышается только ибсеновский «Боркман».

В дни революции широкое общественное движение среди деятелей искусства краем захватывает и Малый театр. Записку «Нужды русского театра», направленную в защиту свободы театра, против цензуры, подписывают А. А. Яблочкина, М. П. Садовский и другие. Актеры собирают деньги для большевистской газеты «Борьба», дают концерты и спектакли в фонд помощи бастующим и нуждающимся актерам провинции. Ленский с его постоянным стремлением к общедоступному театру участвует в работе драматической комиссии Введенского народного дома. Южин пишет статью «Мертвящее начало», где воюет с драматической цензурой. Словом, Малый театр, всегда бывший, по словам Луначарского, «контримператорским», сохраняет свою оппозиционность.

Но как только события в стране принимают более острый характер, когда вспыхивает вооруженное восстание, отвлеченный, аполитичный характер либерализма «корифеев» становится очевиден.

Южин уже в «Мертвящем начале» критиковал цензуру с позиций внеполитических, считая, что всякая политическая тенденциозность губительна для искусства. Восстание возмущает Южина, как и других его коллег, самым фактом столкновения, кровопролития. Соображения исторической правоты восставших в расчет не

¹ Ю. А. Современное искусство. — «Русская мысль», 1905, кн. XII, стр. 218.

² Н. Эфрос писал, что никакого «конфуза» для «Снегурочки» Нового театра не получилось... Она ничего не проиграла («Новости дня», 27 сентября 1900 г.).

³ А. Чехов. Собрание сочинений и писем, т. XVIII. М., 1949, стр. 405.

принимаются, в борьбе видят лишь «разрушительную силу».

Репертуар этого времени в театре вовсе лишен «определенной окраски», гражданственность утеряна, даже романтическое начало заглохло. Рядом с лучшими, в силу своей художественной высоты и идейной значительности, постановками «На всякого мудреца...» и «Бури» идет легковесная комедия Е. Владимировой «Коридорная система», фаталистический «Отец» А. Стриндберга и «Золотое руно» С. Пшибышевского — пьеса на постоянную для драматурга тему роковой страсти, врывающейся в мирную жизнь и сокрушающей все доводы разума, долга и совести.

Эклектичность репертуара сохраняется и в послереволюционные годы. Ничто не напоминает о недавнем прошлом. В репертуаре почти нет даже отечественных пьес, господствует переводная среднекачественная драматургия, из которой выделяется ибсеновская «Борьба за престол» (и то главным образом как актерский спектакль во главе с Ленским). Единственная актуальная по теме пьеса С. С. Мамонтова «Ценою крови» (об осаде Порт-Артура) уже во время репетиций снимается с репертуара как «крамольная».

В театре распространяется депрессия — «хаос бессмыслия» (Ермолова), «полный развал» (Южин). Ведущие актеры и режиссеры стремятся покинуть театр: уходит в годовой отпуск Ермолова, хотят уйти, но остаются на год, в ожидании обещанных Теляковским перемен, Южин, Ленский, Рыбаков, Лешковская. В феврале 1907 года подают в отставку члены режиссерского совета.

В этих условиях Теляковский решается на крайнюю и нежелательную для него самого меру: предлагает Ленскому стать главным режиссером Малого театра, и тот, после первоначального отказа и последующих уговоров труппы, соглашается. 17 апреля 1907 года, полный творческих планов и энергии, Ленский вступает в должность.

Еще до официального закрепления в должности Ленский подает Теляковскому письмо, где четко определяет круг необходимых полномочий главного режиссера: «1) Составление годового репертуара..., равно как и распределение ролей и последовательный порядок постановки пьес... 2) Составление недельного репертуара, равно как и всякая замена назначенной пьесы другой... 3) Замена одного артиста другим... 4) ...право заменять сравнительно слабые пьесы... 5) право в случае надобности приглашать на худо-

жественные совещания... людей, которых я найду полезными для дела. 6) Право назначения того или иного из режиссеров для постановки той или иной пьесы»¹. Присоединяются сюда требования безусловного подчинения костюмеров, декораторов, бутафоров, машинистов сцены и т. д. Теляковский со своим обычным двуличием обещает возможную помощь.

В августе 1907 года Ленский произносит перед труппой большую речь, где анализирует состояние театра и причины его кризиса. Эти причины разнообразны: и несерьезное отношение к самому процессу театрального труда, и разболтанность спектаклей, где нет ни ансамбля, ни темпа, ни приличных статистов, где господствуют настроения премьерства и т. д.

Ленский призывает театр не бояться нового: «Теперь в жизни нашего искусства, как и вообще в человеческой жизни, отражением которой оно служит, чувствуется лихорадочное, напряженное искание новых форм. Это „напряженное искание“ часто приводит к чудовищным „крайностям“, но, несмотря на эти „крайности“, это все-таки „жизнь“, а не „дремотное состояние“»².

А главное: «Я, как единица, ничего не могу, но мы, как сплоченная группа энергичных тружеников, можем все»³.

Первые же планы и мероприятия Ленского открывают широту эстетической платформы, разнообразие направлений, в которых он предполагает вести работу театра.

Стремясь резко поднять культуру театра, Ленский приглашает профессионального режиссера Н. А. Попова, новых художников и композиторов, пытается наладить закулисный быт и работу постановочной части.

Одновременно Ленский хочет, наконец, добиться общедоступности театра: вновь устраивать воскресные утренники по сниженным ценам, контрамарки на непроданные места отдавать студентам и т. д.

В репертуарный план включаются острые социальные драмы Е. Н. Чирикова («Мужики») и С. С. Юшкевича («Король») о 1905 годе, пьеса А. И. Куприна и А. И. Свирского «На покое» — в поисках проблемной реалистической драмы Ленский обращается к «знаньевцам». Из переводной драматургии Ленский намеревается поставить «Комедию любви» Г. Ибсена и «Кандиду» Б. Шоу, из классики — «Много шума из ничего» и «Доходное место» и т. д.

¹ А. Ленский. Указ. соч., стр. 271—272.

² Там же, стр. 269.

³ Там же, стр. 263.

Но с первых шагов своей работы Ленский наталкивается на упорное, повсеместное, систематическое сопротивление администрации. Запрещаются к постановке не только пьесы Ибсена, Шоу, из русских — Чирикова и Юшкевича, но и переводная аллегорическая пьеса «Эрос и Психея» Ю. Жулавского, безобидная, без всякой «крамолы», изображающая вечную борьбу Добра и Зла, победу Добра, воссоединение его с Любовью и т. д., но показавшаяся властям антихристианской. Администрация ставит Ленскому препоны во всем. Вместо предполагавшегося им понижения цен на утренники, цены на дешевые билеты увеличиваются вдвое.

И Теляковский, и фон Бооль, и Нелидов уверены в провале Ленского. Именно фон Бооль при поощрении Теляковского добивается снятия «Короля» и «Эроса и Психеи», которые уже были в работе. Теляковский быстро отказывается от идеи единоначалия театра и вновь возвращается к прежнему принципу полной подчиненности конторе: весной 1908 года режиссерское управление превращают в специальный совет, руководит которым управляющий конторой, репертуар по-прежнему подбирается при участии Театрально-литературного комитета. «Враг его, Нелидов, мутит труппу, ругает его, Теляковский его ненавидит, значит, контора травит», — пишет Южин в эти дни¹.

Но и в труппе театра Ленский встречает немного сочувствия и поддержки. После закрытия Нового театра труппа переполнена, большая часть ее находится в вынужденном бездействии, и естественно, что недовольство обращается против Ленского, против его принципов распределения ролей. «Весь путь г. Ленского к новому оказался загроможденным. Властолюбие одних, обиженное самолюбие других, зависть третьих, — все это заговорило такими громкими голосами», — писал Н. Эфрос².

Все это усугублялось личными качествами Ленского — болезненной чувствительностью к театральным интригам, способностями гораздо более творческими, чем организационными, наконец, отсутствием четко выраженной тенденции в руководстве театром, в первую очередь — в репертуарной политике.

Введение в репертуар «Знаевцев», Ибсена, Шоу не подкреплялось столь же серьезной драматургией. «Эрос и Психея», пьеса, которой Ленский отдал столько сил и нервов, была, по

существу, примитивной аллегорией, где его могли бы увлечь чисто постановочные моменты (борьба Добра — Психеи и Зла — Блэкса изображалась на фоне картин мировой истории с мифологических времен до современности).

Решив, очевидно, отдать дань времени, Ленский задумывается о постановке символических пьес, чуждых и его просветительскому мировоззрению, и художественной манере: «Земля» В. Я. Брюсова, «Победа смерти» Ф. К. Сологуба, произведения Г. д'Аннунцио, М. Метерлинка, Г. фон Гофманстала. Эти пьесы не шли в первый сезон Ленского и не были включены даже в план, но самое стремление к ним характерно.

Трудно сказать, удались бы Ленскому постановки «Короля», «Мужиков» или «Кандиды» и стали ли бы они ведущими в репертуаре. Но в результате всех снятий и вынужденных замен репертуар 1907/08 года получился пестрым и разнотильным. Наибольший успех, как и в прежние времена, имела классика: «Много шума...», «Доходное место», «Без вины виноватые», поставленные в честь возвращения Ермоловой в театр, «Просители» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Пьесы, включенные в репертуар еще до назначения Ленского («Хозяйка в доме» А. Пинеро, «Дельцы» И. И. Колышко, «Коринфское чудо» А. И. Косоротова), успеха не имели и быстро сошли со сцены. Мечта Ленского о большом современном репертуаре потерпела крах.

Судьба репертуара в следующем сезоне 1908/09 года складывается еще более драматично для Ленского. Репертуарный план этого сезона был богаче первого. Русская драма была представлена двумя классическими («Бедность не порок», «Таланты и поклонники») и двумя современными пьесами «высшей категории»: «Дядей Ваней» и «Живым трупом». Из предшествующего плана переходит «Комедия любви», намечается также «Строитель Сольнес» Ибсена. Ленский намеревается воскресить и романтическую линию театра постановкой «Звезды Севильи» Лопе де Вега или «Эрнани» В. Гюго.

Включаются в план и те западные пьесы, к которым Ленский тяготел ранее: «Электра» Г. Гофманстала, «Ариана» М. Метерлинка, «Франческа да Римини» Г. д'Аннунцио.

На этом уровне казавшиеся особенно слабыми комедии Гауптмана «Сестры из Бишофсберга» и Клары Фибих «Из-за мужчин» все-таки не делали погоды, они подавлялись серьезной драматургией. Но именно они, а пз вышеназванных — только «Бедность не порок» и «Франческа да Римини» были оставлены в плане.

¹ А. Южин - Сумбатов, Указ. соч., стр. 124.

² Н. Эфрос. Из Москвы. — «Театр и искусство», 1967, № 45, стр. 744.

Первой постановкой сезона и последней — для Ленского стала «Франческа да Римини». Спектакль успеха не имел и после пяти представлений был снят с репертуара. Поражение это и для Ленского, и для театра было закономерно. Конечно, активное участие в нем приняла администрация. Нелидов организовал «общественное мнение», предупреждая знакомых о готовящемся «грандиозном провале». Постановочная часть, на которую на этот раз было возложено серьезное идейное задание, как и прежде, не справилась с ним. «Не было контраста между лучезарностью Равенны и мраком Римини, на что я особенно рассчитывал, — жаловался Ленский..., — вместо живописи там была раскраска, малярное дело. Я не узнал своего замысла...»¹.

Спектакль не мог удасться и по другой причине. Пьеса д'Аннунцио утратила простоту и цельность старинной легенды, рассказанной Данте. В красочной, экспрессивной, с впечатляющими контрастами средневековья пьесе на всем лежал отпечаток стилизации, свойственный д'Аннунцио. Все здесь было нарочито — слишком мрачный средневековый быт, слишком резкие и чувственные страсти героев, слишком подчеркнутая фатальность происходящего. С первой сцены героиней владело предчувствие смерти, любовь ее к Паоло тоже носила декадентски роковой характер — в пьесе не было того светлого начала, который Ленский хотел, по образцу «Ромео и Джульетты», противопоставить мрачному деспотизму.

Но шекспировский ключ не подходит к д'Аннунцио, а вся настроенность и стиль пьесы — к возможностям Малого театра². Актеры наигрывали пафос, спектакль, по определению Эфроса, «шел тяжелою, грузною поступью»³.

Ленский при постановке «Франчески» (можно передугадать, что это повторилось бы и с Метерлинком, и с Гофмансталем) совершал известное насилие над творческой природой — и собственной, и актеров. Он выбирал эти пьесы добровольно, хотя и поощряемый в данном случае вкусами администрации, очевидно, желая ставить новое как таковое. Но ставить пьесы Метерлинка или д'Аннунцио, не проникшись мироощущением их авторов, было нель-

зя, а это мироощущение было чуждо Малому театру.

Так складывается репертуар театра в период «правления» Ленского. Серьезных реалистических пьес ему ставить не разрешают, драматургия символизма или эстетизма театру подходит мало, ремесленные современные пьесы ставились и до Ленского, и руководить репертуаром такого плана у него нет желания. Остается классика — круг замыкается, все возвращается к прежнему.

Потрясенный открывшейся перед ним бесперспективностью Ленский решает уйти из театра. «Теперь вижу, убедился вполне, что ничего не могу сделать для него, да и никто ничего не сможет при этих условиях, — пишет он В. Я. Брюсову. — Я совершенно одинок, у меня нет человека из власть имеющих, на кого я мог бы опереться. Я так устал, у меня так наболела душа, словно она вся в пролежнях...

Не могу больше терпеть — ухожу»⁴.

В сентябре 1908 года Ленский подает прошение об увольнении его из театра «в отпуск по болезни». Теляковский без сожаления расстается с ним как с режиссером, но хочет сохранить как актера, и прошение долго не получает ответа. Только болезнь и смерть Ленского клалут конец затянувшемуся делу.

Уход и смерть Ленского вызвали целую бурю в прессе. Авторы множества статей копались в закулисных делах Малого театра, искали виновных и в администрации, и в труппе, и в самом режиме императорской сцены.

Труппа театра, несмотря на различные отношений к Ленскому, была глубоко взволнована его уходом и болезнью и, как всегда бывает, только перед лицом большой потери осознала ее невосполнимость. По инициативе Яблочковой Ленскому было отправлено коллективное письмо с просьбой не покидать театр. Но письмо пришло уже за четыре дня до кончины.

«С Ленским умерло все, — писала Ермолова. — Умерла душа Малого театра... С Ленским умер не только великий актер, а погас огонь на священном алтаре, который он поддерживал с неутомимой энергией фанатика»⁵.

Так завершился один из самых драматических периодов в истории Малого театра, период острых противоречий как внутри театра, так и вовне — между театром и временем, период напряженных и объективно ограниченных противоречивых исканий.

¹ А. Ленский. Указ. соч., стр. 276.

² Показательно, что в постановках других подобных же пьес театр терпел неудачи. Так, в поставленной Падариним в 1906 г. пьесе С. Пишвышевского «Ради счастья» тема роковой любви была решена в выпяченном, ходульном плане.

³ «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. 3, стр. 140.

⁴ А. Ленский. Указ. соч., стр. 277.

⁵ «М. Н. Ермолова...», стр. 211.

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР В 1895—1907 ГОДАХ

А. Я. АЛЬТШУЛЛЕР



1

После отмены театральной монополии в Петербурге быстро растет количество театров и всякого рода зрелищно-увеселительных предприятий. В начале XX века кроме казенных театров в столице работали театр Литературно-художественного общества (Малый театр), театр В. Ф. Комиссаржевской, Общедоступный театр под руководством П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, «Новый театр» Л. Б. Яворской, театр «Фарс», театр В. А. Линской-Неметти, театр «Аквариум», «Петербургский театр» Е. А. Шабельской, Василеостровский театр и многие другие. Это были театры разных масштабов, идейных направлений и художественных программ.

Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской, открытый осенью 1904 года в помещении «Пассажа», был связан с передовыми общественными кругами, в своих репертуарных исканиях ориентировался на писателей, группировавшихся вокруг Горького и книгоиздательского товарищества «Знание». В этом театре состоялись первые представления пьес Горького «Дачники» и «Дети солнца». С конца 1902 года во главе Василеостровского театра стал один из последователей К. С. Станиславского Н. А. Попов, стремившийся превратить театр в «филиальное отделение московских сценических художников». В фарватере Московского Художественного театра пробовал идти и театр Н. Д. Красова. Активную общественную роль в период первой русской революции играл «Новый театр», основанный в 1901 году актрисой Л. Б. Яворской. В ноябре 1905 года его молодежь принимала участие в проведении всеоб-

щей забастовки во всех петербургских театрах. Заметный след в культурной жизни Петербурга оставила деятельность созданного в 1903 году Общедоступного театра под руководством П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской.

При всех различных названиях коллективов, при всей несхожести судеб отдельных их деятелей эти театры объединяет стремление к активному вторжению в жизнь, связь с демократической аудиторией, выбор острого, злободневного репертуара.

Идейным центром противоположной группы театров был театр Литературно-Художественного общества, принадлежавший издателю «Нового времени» реакционеру А. С. Суворину. Открытый в 1895 году театр Суворина постепенно превратился в типичное частнособственное предприятие. Переменчивая актерская судьба приводила многих видных актеров на подмостки этого театра. Здесь в разные годы работали К. В. Бравич, В. П. Далматов, Е. П. Корчагина-Александровская, П. Н. Орленев, П. А. Стрепетова, В. О. Топорков, К. Н. Яковлев. Но примечательно, что никто из них не связал свою жизнь с этим театром — слишком уж одиозна была вся его деятельность и фигура владельца. Ленинская «Искра» писала, что благодаря покровительству властей Суворину даны широкие возможности «развращать русскую публику — и со сцены, и со стороны своей газеты»¹.

Вкусы публики развращали и многочисленные фарсы, варьете, оперетты, театрики мини-атюр.

¹ «Искра», 1901, № 2.

Ради отвлечения зрителей от «проклятых вопросов» современности цензура снисходительно относилась к скабрёзности на сцене: никогда ещё театры «легкого жанра» не жили так вольготно. Канканы и рискованные мизансцены в оперетках 1870-х годов могли служить образцом нравственности по сравнению с тем, что допускалось на сцене в начале XX века.

Александринский театр не только улавливал дыхание времени, но и усердно спешил поспеть за модой, боясь прослыть устаревшим и отсталым. Нужно было угодить всем. Эклектичность, «всеядность» — характерная черта художественного лица Александринской сцены начала XX века. Казенно-бюрократический устав регламентировал всю жизнь театра. Однако он не мог оградить столичную сцену от самых различных влияний, что обнаружилось с очевидностью на рубеже веков. В театре соседствовали различные, подчас несовместимые идейно-художественные тенденции. Здесь наблюдался интерес к творчеству Горького, новаторству Художественного театра, стилизации, мирискусничеству и фривольным сюжетам. В то же время творческая робость, отсутствие твердых критериев и принципов приводили театр к тому, что ни одна из этих тенденций не могла занять в нем ведущего места. Актерское искусство Александринского театра также не отличалось единством стиля. Актеры ярко выраженной бытовой складки работали рядом с представителями абстрактно-романтического направления и французской салонной манеры игры. В начале века появляются новые исполнительские приемы, напряженно-надрывные интонации, способствующие появлению амплуа «неврастеника».

В рассматриваемый период в театре необычайно возросла роль режиссера и художника. Пошатнулась безраздельная власть актера-премьера. В газетах можно было встретить карикатуры, отображавшие конфликты между режиссерами и ведущими актерами. Речь шла не только о борьбе за первенство. Старым актерским силам пришлось столкнуться с новой режиссурой, которая, как правило, вызывала сопротивление корифеев театра.

Без изменения оставалась система управления театром. На посту директора казенных театров в 1899 году И. А. Всеволожского сменил кн. С. М. Волконский, филолог по образованию, искусствовед. Новый директор занимал эту должность очень недолго — до 1901 года. Причина отставки Волконского типична для

нравов, царивших на императорской сцене. Эпизод этот заслуживает того, чтобы на нем остановиться. В одном из балетов в Мариинском театре М. Ф. Кшесинская, исполнявшая роль бедной поселянки, появилась на сцене в бриллиантах и жемчугах. Волконский резонно потребовал снять украшения, но премьерша не выполнила требования директора. Тогда Волконский наложил на нее штраф. Кшесинская через великих князей обратилась с жалобой к Николаю II, который приказал Волконскому отменить распоряжение о штрафе. Волконский выполнил его волю и подал в отставку.

С 1901 по февраль 1917 года директором императорских театров был В. А. Теляковский. Полковник Теляковский, бывший сослуживец министра императорского двора барона Фредерикса по лейб-гвардии конному полку, сделал неожиданную карьеру крупного театрального чиновника. Это был удачливый и ловкий человек. Ставленник двора, он не без успеха заигрывал с прогрессивно настроенной демократической интеллигенцией и либеральными писателями. В вопросах репертуара, подбора режиссуры и формирования труппы в Александринском театре Теляковский рисовался показной объективностью и широтой. С кокетливой беззаботностью кавалериста он говорил, что откроет двери императорских театров всем новым пьесам и течениям. Но то была лишь пышная фраза. Неприязненная настороженность Теляковского к горьковскому «На дне», его усилия, направленные к тому, чтобы не допустить пьесу на Александринскую сцену, красноречиво характеризуют его как противника подлинно прогрессивного, революционного репертуара. Он был ревностным исполнителем воли своих хозяев, строго оберегавших театр от проникновения всякой «крамолы».

Как и на предыдущих этапах истории Александринской сцены, директор императорских театров осуществлял лишь общее руководство, непосредственно делами театра занимался заведующий репертуаром труппы или главный режиссер. Названия изменялись в зависимости от того, кто занимал эту должность.

В 1896—1900 годах главным режиссером Александринского театра был Евтихий Павлович Карпов, сыгравший заметную роль в его истории. Второй раз Карпов служил в театре с 1916 по 1926 год. Это был человек не простой биографии и судьбы. В молодости за «хождение в народ» Карпов был арестован. Шесть лет прошли в тюрьме и ссылке. По возвращении из ссылки он начал работать в качестве актера,

режиссера, драматурга. Его пьесы «Ранняя осень», «Рабочая слободка», «Мирская вдова» исполнялись на сцене Александринского театра. Отрицательно относясь к развлекательному репертуару, Карпов старался освободить его от легковесных комедий и в первую очередь от пьес Виктора Крылова. Высоко ценя драматургию Островского, он вернул на сцену Александринского театра многие пьесы великого драматурга, в том числе — «Свои люди — сочтемся», «Лес», «Бесприданница». Из зарубежной классики Карпов возобновил «Венецианского купца», «Севильского цирюльника». В этих начинаниях была его несомненная заслуга. Но его постановки отличались натурализмом. Отсутствие общего замысла сценического произведения, художественной фантазии, приверженность к бытовизму — отличительные черты карповской режиссуры.

Первый период работы Карпова в Александринском театре совпал с первыми спектаклями Московского Художественного театра. Неизбежное сравнение деятельности Карпова в Александринском театре с деятельностью Станиславского и Немировича-Данченко лишь подчеркивало рутину казенной сцены и косность Карпова-режиссера. Для того чтобы не потерять зрителя, нужно было не отмахиваться от новых веяний, а учитывать их. Для этой цели в 1901 году на должность управляющего театром был приглашен П. П. Гнедич.

Петр Петрович Гнедич (1855—1925), беллетрист, режиссер, переводчик Шекспира и историк изобразительного искусства, был предан театру и любил его. Так же, как и его предшественник, Гнедич писал пьесы, и многие из них («Завещание», «Зима», «Холопы», «Перед зарею», «Декабрист») в разное время с успехом шли в Александринском театре. Гнедич вслед за Карповым очищал репертуар от пустопорожних пьес, пропагандировал русскую классику. На афише появились имена современных зарубежных драматургов: Г. Ибсена, Г. Зудермана, Б. Шоу; большое место отводилось Шекспиру. Но, в отличие от Карпова, Гнедич хорошо понимал, что театр требует серьезных реформ прежде всего в режиссерском творчестве и в общей постановочной культуре спектаклей. Карпов не признавал так называемой очередной режиссуры, почти все спектакли он ставил сам. Гнедич поручал постановки отдельным актерам Александринского театра и привлекал режиссеров со стороны. Во времена Гнедича в Александринском театре появились в качестве режиссеров А. И. Долинов, А. П. Петровский,

Ю. Э. Озаровский, М. Е. Дарский, А. А. Санин, В. Э. Мейерхольд, тогда же для театра начал работать выдающийся художник-декоратор А. Я. Головин.

При Гнедиче в Александринский театр были приглашены актеры И. М. Шувалов, А. И. Каширин, К. Н. Яковлев, И. М. Уралов, И. В. Лерский, М. А. Ведринская.

Восьмилетняя деятельность П. П. Гнедича на Александринской сцене мало освещена в театроведческой литературе. Между тем это был важный период в истории театра. При всей эклектичности и пестроте художественной жизни театра именно в это время был введен целый ряд новшеств.

Высокообразованный историк и искусствовед, Гнедич стремился к исторической и бытовой достоверности в спектаклях; он улучшил постановку массовых сцен, во многом реформировал режиссуру театра, открыто ориентируясь на «художественников». Для Карпова Художественный театр был неясным новшеством. Гнедич сразу же высоко оценил программу нового театра. «У Немировича и Алексева дело хорошее — пусть только они не охлаждаются к нему», — писал Гнедич Чехову еще в начале 1899 года¹. Одну из своих статей 1900 года о МХТ Гнедич назвал «Театр будущего».

Гнедич упразднил ежегодные актерские бенефисы, приводившие в репертуар случайные, часто нехудожественные пьесы, отменил музыку в антрактах, в большинстве случаев совершенно не соответствовавшую пьесе, настоял на ограничении числа вызовов (прежде успех актера измерялся количеством вызовов).

При всей своей любви к классике, интересе к историческим и античным сюжетам, Гнедич отчетливо представлял значение современной пьесы и современного стиля для нормальной жизнедеятельности Александринского театра. Он, возможно, и не отдавал себе полного отчета в том, что без драматургии Чехова нет современного театра, но ясно чувствовал необходимость соприкоснуться с чеховскими героями, сблизить театр с большой литературой. Гнедич писал Чехову: «Без введения Ваших пьес в репертуар нельзя положить основания делу, которое только что только начинает формироваться»². О борьбе Гнедича за Чехова в Александринском театре будет сказано ниже. Сейчас важно отметить, что в целом деятельность Гне-

¹ Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, № 4064.

² Там же.



П. М. Медведев, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, М. Г. Савина, Е. Н. Жулева (справа налево)

дича отвечала тем художественным задачам, которые выдвигало время.

При вступлении Гнедича на пост управляющего М. Г. Савина сказала ему: «Я очень рада, что вы назначены в нашу губернию губернатором... хотя знаю, что я — как служила до вас, так буду служить и после вас: на этом месте долго не засиживаются»¹. Эта фраза знаменательна. Главные режиссеры и управляющие труппой Александринского театра сталкивались с большими трудностями. Руководители Александринского театра постоянно находились между двух огней. Они должны были, с одной стороны, угодить директору и в его лице двору; с другой — корифеям труппы, считаться с их

самолюбием, амбицией и капризами. Власть управляющего была достаточно призрачной. Все в конце концов решали «первые сюжеты».

В сезон 1900/01 года труппа Александринского театра состояла из 98 человек (54 артистки и 44 артиста). Мужскую часть труппы, как и прежде, возглавляли Давыдов и Варламов. В 1890-е годы здесь служил знаменитый трагик М. В. Дальский. В эти годы упрочил свое положение Р. Б. Аполлонский, служивший в театре с 1881 года, начали свою деятельность Ю. М. Юрьев (с 1893), Г. Г. Ге (с 1897), Н. Н. Ходотов (с 1898), К. Н. Яковлев (с 1906), вернулся в театр В. П. Далматов (в 1901; ранее служил в 1884—1895 годах). Яркие индивидуальности имелись среди актрис. В начале XX века в труппе состояли М. Г. Савина, В. А. Мичурина, старейшие актрисы Е. Н. Жу-

¹ П. Гнедич. Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918. Л., 1929, стр. 248.

лева и В. В. Стрельская, служившие еще с Мартьяновым; вернулась в труппу Н. С. Васильева, вступили М. А. Потоцкая (с 1892), М. П. Домашева (с 1899). Неизгладимый след в истории Александринского театра оставило недолгое пребывание в его труппе В. Ф. Комиссаржевской.

Большинство актеров стремились к «гастрольным» выступлениям: дорожили своим собственным успехом более, чем успехом спектакля. Труппе недоставало идейного, художественного, творческого единства. И если на сцене Александринского театра появлялись крупные произведения сценического искусства, то этим театру был обязан менее всего режиссуре, ансамблю, постановочной культуре спектакля, а главным образом своим замечательным мастерам.

В Александринский театр редко шли на определенный спектакль, сюда шли, чтобы увидеть Давыдова, Савину, Барламова и других корифеев сцены.

2

Во главе труппы высилась фигура великого русского актера Владимира Николаевича Давыдова (псевдоним Ивана Николаевича Горелова; 1849—1925) — одного из тех деятелей театра, которые создали мировую славу отечественному сценическому искусству в конце XIX — начале XX века. Среди блестящего созвездия талантов Александринской сцены Давыдов выделялся как звезда первой величины, яркий представитель сценического реализма, с честью пронесший через весь свой творческий путь почетное звание русского актера. Давыдов был современником Островского и Толстого, Тургенева и Чехова, которые не только знали его, но и ценили. Непосредственный преемник высоких реалистических традиций, Давыдов был одновременно учителем, первым творческим авторитетом и партнером многих советских актеров, участником этапного спектакля, созданного б. Александринским театром уже в советскую эпоху, — «Фауст и город» А. В. Луначарского.

В Александринском театре Давыдов прослужил с сентября 1880 до июня 1886 года и с июня 1888 по сентябрь 1924 года, таким образом, в общей сложности сорок два года, сыграв за это время более пятисот ролей.

Начиная с 1880-х годов вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции Давыдов во многом определил деятельность, на-



«Снегурочка» А. Н. Островского. Александринский театр. Бобиль — В. Н. Давыдов

правление и поиски Александринского театра. По силе и масштабу своего таланта он несомненно занимал первое место в труппе театра. Его громадное реалистическое мастерство было насыщено глубоким психологизмом, тонким пониманием сложной «механики» человеческого сознания, точным оправданием мыслей и поступков своих героев. Искусство Давыдова синтезировало лучшие стороны русского сценического реализма XIX века.

Художественная палитра Давыдова вобрала в себя те завоевания реалистического метода обрисовки действительности, которые нашли свое высшее выражение в творчестве Л. Толстого, Чехова и Репина.

«Реалистический рисунок образа насыщался у него опромным психологическим содержанием, — писал о Давыдове К. Н. Державин. —



*«Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина.
Александринский театр. Расплюев — В. Н. Давыдов*

...Давыдов соединял в своем творчестве виртуозное владение всеми средствами внешней выразительности с умением обнаружить и осветить лучом острого психологического анализа не видимые обычному глазу внутренние основы личности»¹.

И еще одна сторона творческой деятельности Давыдова обращала на себя внимание с первых же лет его службы в Александринском театре. Проблема таланта и мастерства, вдохновения и труда не переставала в те годы волновать людей актерской профессии. Когда-то впервые со всей остротой выдвинутый Белинским в его отзывах о Мочалове и Каратыгине вопрос этот обсуждался особенно горячо в свя-

зи с деятельностью многих провинциальных гастролеров, объявивших легендарное «мочаловское нутро» своим идеалом и чуть ли не высшим проявлением актерского духа. Богема и разгул оправдывались, так сказать, принципиальными «творческими» соображениями, признавались обязательными спутниками каждого настоящего таланта.

Всю свою жизнь Давыдов был страстным, убежденным противником подобных «теорий».

Он не признавал ни голой эмоциональности, ни однобокого увлечения актерской техникой, «обезьяньей игры, выдрессированной», как он говорил, игры, в которой нет «ни души, ни мысли, ни чувств своих».

Обладая незаурядным темпераментом, богатой интуицией, Давыдов мог бы смело положиться на свое вдохновение и, затрачивая минимум времени и сил, иметь твердое место в театре. Но он напряженно и упорно работал. Именно работа сделала его тем, чем он стал, — великим актером. Давыдов говорил: «Путь актера — путь необыкновенно трудный, почему актеру всю жизнь необходимо учиться и совершенствоваться... Работать актеру надо всегда, всю жизнь, и только в этом залог успеха»².

Человек большой культуры, Давыдов одним из первых среди русских актеров широко пользовался при подготовке ролей изучением смежных областей искусства — литературы, живописи и т. д. Тетрадки его ролей всегда были испещрены многочисленными заметками, рисунками, эскизами планировок и т. д.

Репертуарные привязанности его отличались постоянством: в первую очередь это была русская и зарубежная классика. Обеспокоенный политикой дирекции казенных театров, Давыдов не уставал напоминать, что Александринский театр должен охранять литературу на сцене, заботиться о создании основного репертуара, украшением которого явились бы вечные спутники русской сцены — Шекспир, Мольер, Гоголь, Грибоедов, Островский. Крупнейшие достижения артиста связаны с русской классикой. Он был замечательным исполнителем ролей Фамусова, Городничего, Подколесина, Кочкарева. Играя роль Фамусова, Давыдов давал отличительную характеристику бюрократа средней руки, чиновника, выросшего на мечтах о «крестьишках и местечках». Под маской внешнего благодушия проступала хищническая сущность

¹ К. Державин. Предисловие к кн.: А. Брянский. В. Н. Давыдов. Жизнь и творчество. Л.—М., 1939, стр. IX.

² Л. Вивьен. В. Н. Давыдов и его школа.— «Записки о театре». Ленинградский Государственный театральный институт им. А. Н. Островского. Л.—М., 1958, стр. 35.



В. Н. Давыдов. 1900-е годы

Городничего. В произведениях Островского Давыдов сыграл свыше 80 ролей.

Непосредственный преемник высоких гуманистических традиций Щепкина и Мартынова, Давыдов включил в свой репертуар водевили и пьесы с образом «маленького» человека, в которых выступали его великие предшественники. В образах матроса Симона («Матрос» Соважа и Делюрье), чиновника Ладыжкина («Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева), отставного унтер-офицера Ергачева («Ай да французский язык» Н. Оникса) и других Давыдов рисовал несчастя «маленького» человека, его неустроенность, постоянное унижение, вызывая горячее сочувствие зрителей к судьбе своего героя. Многие подобные роли Мартынова перешли по «театральному наследству» к Давыдову. Критики и писатели, в том числе И. С. Тургенев, говорили, что Давыдов во многом напоминает в этих ролях «незабвенного Мартынова».

Колоритной фигурой в труппе Александринского театра рубежа XIX—XX веков был Константин Александрович Варламов (1849—1915). Баловень публики «дядя Костя», как его любовно называли зрители, отличался в жизни необычайной добротой, общительностью, жизнерадостностью. Вокруг его имени складывались добродушные легенды, смешные анекдоты о его наивности в жизни и на сцене, о его забывчивости, о гостеприимном доме артиста, куда каждый мог заглянуть в любое время дня и ночи, так сказать, «на огонек».

Стоило его большой тучной фигуре появиться на сцене, как театр дрожал от рукоплесканий. Публика привыкла видеть в нем актера, «который смешит». Сам Варламов чувствовал в себе силы и возможности играть драматические и даже трагические роли и часто делился своей мечтой с товарищами по сцене.

...Комические актеры мечтают о трагедийных ролях — это было довольно распространенным явлением. Никогда не встречалось обратного. Легенда о том, что комедийное искусство ниже, примитивнее трагического, упорно владела умами большинства актеров. Разница между творчеством Несчастливцева и Счастливецва ощущалась ими вполне определенно.

Искусство Варламова было плотью от плоти реалистического театра, то есть того театра, который не знал резкого противопоставления трагического и комического. Внешние данные Варламова, его способность импровизировать на сцене и, главное, пожалуй, быстро завоеванная репутация комического актера не позволили ему проявить все стороны своего дарования. Но

и то, что он сделал, заставляет говорить о нем не только как о комическом актере.

Ю. М. Юрьев в «Записках» воссоздал многогранный творческий облик Варламова. Юрьевские страницы о Варламове — самое верное и самое лучшее, что написано об этом актере. Роли, созданные Варламовым, Юрьев подразделяет на четыре основные группы. К первой категории он относит роли, которые наиболее соответствовали сущности Варламова как человека; в характерах этих людей присутствовала доброта, непосредственность, искренность, сердечность, то есть те чувства, которые всегда, так сказать, были при актере. Характерные роли этого плана — Муромский («Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина, 1893), Берендей («Снегурочка» А. Н. Островского, 1900).

«Вторую категорию ролей,— пишет далее Юрьев,— составляют явно противоположные образы: сухие, жесткие, злобные, алчные стяжатели, сладкоречивые ханжи и лицемеры, заядлые карьеристы, не брезговавшие никакими средствами для достижения своих грязных, эгоистических целей. Казалось бы, это совсем чуждые характеру Варламова черты, а между тем он чувствовал и их, воспринимая как протест, как антитезу своего мироощущения, и умел находить для их воплощения густые темные краски, беспощадно бичуя порочность такого сорта людей»¹.

Третья группа ролей Варламова — купеческие образы Островского (Большов, Русаков, Ахов) и, наконец, четвертая — персонажи старинного русского водевиля — Мордашов («Аз и ферт» П. С. Федорова), Синичкин («Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского).

Труднее всего Варламову было играть сатирические роли. К подобным ролям, созданным в 80-е годы, таким как Варравин («Дело» А. В. Сухова-Кобылина) и Юсов («Доходное место» А. Н. Островского), он прибавил роль Фурначева из «Смерти Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Варламов постоянно должен был думать не только о создании жизненно достоверного, психологически наполненного образа, но и преодолевать застывшую репутацию беспечного комика. Нередко эта репутация мстила ему. Так, например, было с ролью Фурначева. Страшная сцена ограбления мертвого старика Пазухина вызывала порой в зале легкомысленное, по выражению рецензента, настроение. Такая неожиданная реакция зрительного зала, продиктованная отнюдь не игрой

¹ Ю. Юрьев. Записки, т. I. Л.—М., 1963, стр. 449—450.



«Власть тьмы» Л. Н. Толстого. Александринский театр.
1895 год. Акулина — М. Г. Савина

Варламова, а привычкой зрителей веселиться, когда на сцене «дядя Костя», доставляла ему немало горьких минут.

Варламов не создал школы. Его своеобразный природный талант не оказал сколько-нибудь заметного влияния на молодых актеров, работавших рядом с ним. Молодежь брала в пример Давыдова. Таким, как Варламов, надо было родиться. То, что делал Давыдов, — этому можно было, пусть хуже или лучше, но научиться. Но главное — Давыдов олицетворял собой стиль, школу, традиции и будущее Александринской сцены, Варламов же всегда воспринимался как самородок-одиночка.

Признанной премьершей Александринского театра была Мария Гавриловна Савина (1854—1915). В 1894 году Савиной исполнилось сорок лет. Сложные творческие отношения с Островским, дружба с Тургеневым и невиданный фурор в ролях бойких резвухек-сорванцов из пьес В. А. Крылова — все было позади. Настала пора

искать мучительную для многих актрис «формулу перехода», чтобы не выглядеть жалкой в ролях молодых героинь. Процесс этот прошел для Савиной безболезненно. Как раз в это время она выступила в роли, о которой давно мечтала и которая окончательно утвердила за ней репутацию характерной актрисы. Речь идет о роли Акулины во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого.

Еще в 1887 году Савина выхлопотала разрешение на постановку пьесы, и спектакль был подготовлен, но в последний момент, по указанию Александра III, запрещен. В 1895 году после того, как пьеса обошла европейскую сцену, ее разрешили ставить в России. Взять роль Акулины актрисе посоветовал сам Л. Н. Толстой.

Савина с увлечением работала над ролью, видя в ней возможность открыть новые стороны в своем творчестве. Писательница А. Я. Бруштейн, подробно рассказав о Савиной — Акулине, заключает: «...савинская Акулина была одним из страшных звериных ликов дореволюционной деревни — жестоких, забитых, запуганных и дремуче-темных. Это и была власть тьмы — та самая, о которой написал свою пьесу Толстой. Замысел Толстого был раскрыт Савиной в роли Акулины с незабываемой, потрясающей силой»¹.

Савина не мыслила себя без современного репертуара. Выступая во многих новинках, она благополучно перешла от ролей молодых героинь к образам женщин, которых коснулась пора «осени» и поздней любви. Не имея возможности придать многочисленным ничтожным пьесам сколько-нибудь серьезный общественный интерес, Савина стремилась наполнить каждую такую пьесу живыми человеческими чувствами, правдой переживаний. В заурядной пьесе И. Радзивилловича «История одного увлечения» (1898) Савина в роли Елены Александровны придала истории банальной любви героини, переживающей «вторую молодость», характер подлинной трагедии.

Среди обильного литературного плака надолго актрисы выпадали иногда произведения большой литературы. В 1903 году Савина выступила в своей любимой пьесе «Месяц в деревне». Когда-то она играла в ней роль Верочки, сейчас она вернулась к тургеневской пьесе ради роли Натальи Петровны. Весь строй этого спектакля, его атмосфера и стиль были связаны с влиянием на Александринскую сцену режиссерского искусства МХТ, с заметным обновлением

¹ А. Бруштейн. Страницы прошлого. М., 1956, стр. 185.

казенной сцены. Ставил «Месяц в деревне» А. А. Санин, стремившийся к точной достоверности деталей. Савина со свойственным ей тонким проникновением в художественную ткань произведения создала высокопоэтический образ.

И если раньше центром спектакля была Верочка — Савина, то сейчас весь интерес сосредоточился на образе Натальи Петровны. Ее сцены с Беляевым, которого играл Н. Н. Ходотов, были насыщены глубоким психологизмом.

На рубеже XIX—XX веков на сцене Александринского театра блеснул неповторимый талант Веры Федоровны Комиссаржевской (1864—1910). В 1896 году тридцатидвухлетняя Комиссаржевская стала актрисой казенной сцены. Без высоких покровителей и прессы, она пришла «бесприданницей» для аристократического партера императорского театра. На столичной сцене Комиссаржевская встретила с большой драматургией Чехова. Премьера «Чайки» сопровождалась неуспехом и непониманием этого новаторского произведения. Актёры Александринского театра, привыкшие в основном к плоским комедиям современного репертуара, не могли проникнуть в тонкую художественную ткань чеховской пьесы. Одна лишь Комиссаржевская, как бы предвосхищая актерский стиль будущего Московского Художественного театра, исполняла роль Нины Заречной в соответствии с авторским замыслом. Не случайно Чехов высоко отзывался об исполнении Комиссаржевской этой роли. Поэтический образ Нины Заречной, с ее горячей верой в свое призвание, в свое «дело», был близок внутреннему складу актрисы. Комиссаржевская любила и часто повторяла фразу Нины Заречной: «Когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни!»

В эти годы в репертуаре Комиссаржевской большое место занимали образы девушек-подростков, сталкивавшихся с первыми жизненными испытаниями. Одной из таких ролей была роль Розы в пьесе Зудермана «Бой бабочек», в которой актриса дебютировала в Александринском театре весной 1896 года.

В этой роли актриса преодолевала свойственный пьесе налет меланхолической сентиментальности, показывая, как под влиянием повседневной действительности повзрослела, изменилась Роза, какую болезненную тревогу и смутнение посеяло в душу девушки открытие окружавшего ее лицемерия, пошлости, лжи. В других ролях пьес Зудермана — Клерхен («Гибель Содомы»), Марикки («Огни Ивано-



«Бесприданница» А. Н. Островского. Александринский театр. 1896 год. Лариса — В. Ф. Комиссаржевская

вой ночи») — Комиссаржевская несла ту же тему трагического столкновения героини с неправдой жизни.

На Александринской сцене Комиссаржевская выступала в семи пьесах Островского; две роли — Варя и Лариса — прочно вошли в ее репертуар.

«Дикарка» Варя была одной из лучших ролей Савиной. Выступить в этой роли было для Комиссаржевской не только смелым шагом, но означало вызов господствовавшей художественной манере. Савина видела в «Дикарке» прежде всего бытовую комедию. А. Р. Кугелю запомнилась «поразительная изобретательность комических интонаций» в Дикарке — Савиной, ее характерные изобразительные приемы.

Комиссаржевская играла Дикарку по-своему. Варя в ее исполнении резче, грубее, ее любовные порывы страстнее и серьезнее. В образ Вари Комиссаржевская вложила нерв-



«Юность» М. Гальбе. Александринский театр. 1898 год.
Ангел — В. Ф. Комиссаржевская

ный трепет современного искусства. Та же современная тема звучала в исполнении Комиссаржевской роли Ларисы в «Бесприданнице».

Актриса выступила в защиту Ларисы Огудаловой, оправдывая ее как человека большой страсти, чистого и светлого. Комиссаржевская — Лариса протестовала против насилия над личностью, против буржуазной морали, циничной торговли чувствами, против всего несправедливого уклада жизни. Она показывала, как в замкнутом кругу мещанства, пошлости, обывательщины гибла глубокая натура. Образ Ларисы в исполнении Комиссаржевской звучал как страстный призыв к новой жизни. Эту главную тему своего творчества она пронесет затем сквозь многие сценические создания. В период пребывания в Александринском театре происходит гражданское и творческое становление Комиссаржевской. Именно в это время она начинает посещать рабочие воскре-

сные школы, помогает учителям в их просветительской деятельности среди рабочих. Ее художественная мысль билась согласно с мыслями передовых современников. Вот два примера. В 1898 году в Петербурге гастролировали москвичи — Русская частная опера С. И. Мамонтова. Официальная столичная печать сдержанно, даже иронически отнеслась к талантливому коллективу — пропагандисту отечественного оперного репертуара. Комиссаржевская восторженно приняла Мамонтовский театр и оказалась в числе прогрессивных деятелей русской культуры (В. В. Стасов и др.), видевших в этом театре победу национальной оперной школы. В марте 1901 года Комиссаржевская писала Ходотову, чтобы он непременно посмотрел пьесу Ибсена «Доктор Штокман» в посетившем тогда Петербург Московском Художественном театре. Известно, что петербургские представления «Доктора Штокмана» совпали с разгоном студенческой демонстрации на площади у Казанского собора. Слова Штокмана — Станиславского о борьбе за свободу и истину перекликались с этими событиями. Таким образом, среди близких Комиссаржевской явлений театра не было случайных и второстепенных. Наоборот, то были узловые, принципиально важные художественные события, во многом определившие театральное искусство на рубеже двух столетий.

В Александринском театре Комиссаржевская пробыла шесть лет. И все эти годы она чувствовала себя там не то что лишней, но не «своей». Несмотря на успех у зрителей, она не была удовлетворена ни выпадавшим на ее долю репертуаром, который состоял преимущественно из пьес модных третьестепенных драматургов (Потапенко и Боборыкин были среди них «глубокими» и «проблемными» авторами), ни душными казенными порядками Александринской сцены. Комиссаржевская всегда мечтала отвечать своим искусством на жгучие вопросы современности, «идти с веком наравне». В Александринском театре она была лишена этой возможности. Актриса возвращалась к мысли об уходе из театра. «Меня нельзя не отпустить, — писала она. — Нельзя ничем удержать, раз я перестану верить, а я не верю больше в „дело“ Александринского театра»¹.

В беседе с литератором и критиком Н. Тамариным Комиссаржевская объяснила причину ухода с императорской сцены: «Репертуар так складывался, что мне *ничего* было играть...

¹ ЦГИА, ф. 459, оп. I, ед. хр. 1934, л. 12.



«Идиот» по Ф. М. Достоевскому. Александринский театр. 1898 год. Сцена из спектакля

Быть может, я ошибаюсь, но мне кажется, что в последнее время в ведении репертуара казенной сцены не было видно системы, а в режиссерском управлении, может быть вследствие постоянных изменений его состава, замечалась какая-то неуверенность. Играли только главные персонажи, ансамбль был бледный, вялый... На казенной сцене много талантов, уже находящихся в полном блеске своего развития, есть и способная молодежь, но, увы, до сих пор все это не объединено и не направлено на настоящий художественный путь¹.

Императорский Александринский театр... Какой далекой, недостижимой «жар-птицей» казались эти слова для многих и многих актеров провинции. Попастъ на эту образцовую сцену — значит играть в окружении больших мастеров, быть уверенным в завтрашнем дне, забыть о тягостях скитальческой жизни провинциального актера. Попастъ же на эту сце-

ну и занять на ней видное положение считалось не просто удачей, а это было необыкновенным счастьем для артиста.

Комиссаржевская сама, добровольно покидала Александринский театр. Для этого надо было обладать не только решительностью, нужно было видеть перед собой желанную цель. Она была у Комиссаржевской. В письмах начала 1900-х годов актриса часто говорила о своем «деле», призвании, мечте. Комиссаржевская стремилась создать театр, который отвечал бы духу времени.

Она может быть и не подозревала, какие трудности встанут на ее пути. Как остроумно заметил Кутель, проще было бороться за преобладание в Александринском театре, за счет дирекции, нежели создавать «положение» за свой личный счет. Но создавать положение, рассчитывать и взвешивать — думать о гонорах, бенефисах и пенсиях — она не умела и не хотела. Загоревшись идеей, она не могла отступить от нее. В 1902 году Комиссаржевская покинула Александринский театр.

¹ «Театр и искусство», 1902, № 39, стр. 637.

3

Несмотря на то, что Гоголь, Грибоедов и Островский не сходили с Александринской афиши, лицо театра, направление и содержание его искусства определяла современная драматургия. В годы общественных подъемов, в периоды острых классовых схваток современное искусство, отстаивая определенные задачи и интересы, участвует в жизни как полноправный боец. Какие же идеи утверждала современная драматургия в эти годы на сцене Александринского театра.

Твердые критерии в подборе современного репертуара отсутствовали. Трудно даже перечислить все те обстоятельства, причины, условия, которые влияли на выбор той или иной пьесы. Тут должны учитываться общая репертуарная линия дирекции, личные вкусы сменившихся директоров, а также режиссеров и ведущих актеров. Погоня театра за модой, ставка на уже проверенные на публике жанры, «кассовые» пьесы и многое другое. В эти годы происходила смена репертуарных драматургов. Декоративно-эффектную драматургию И. В. Шпажинского вытеснили проблемно-психологические пьесы Вл. И. Немировича-Данченко (в 1897 году чаще всего шла его «Цена жизни» — 15 раз) и А. И. Сумбатова-Южина, место Виктора Крылова занял Виктор Рышков, видоизменялась мелодрама. Много ставилось пьес-пустоцветов. В этом смысле символичным оказалось название пьесы Н. Л. Персияниновой «Пустоцвет», которую выбрала и часто играла М. Г. Савина в сезоне 1903/04 года. В то же время драматургия Горького, обогатившая великие свободолобивые традиции русского театра, на сцену не допускалась.

Зарубежная драма, кроме отдельных пьес Ибсена, Зудермана, А. Стриндберга и некоторых других крупных современных писателей, была представлена в основном третьеразрядными драматургами, авторами легких комедий и шаблонных драм («Идеальная жена» М. Прага, «Неверная» Р. Бракко, «Блестящая карьера» Тилло фон Троша и др.).

Современные русские писатели, трактовавшие темы семейно-бытовых, служебных и денежных отношений, являлись не более, чем эпигонами Островского. Критика же требовала нового, нового во что бы то ни стало. Пусть пьеса будет не столь жизненно правдива и художественно совершенна, но она должна трактовать новые проблемы и содержать новые характеры. Разбирая под этим углом зрения

многие пьесы того времени, пресса обрушивалась на них за следование известным образцам. Так было, например, с драмой В. С. Лихачева «Жизнь Илимова» (1895), рассказывающей о том, как образованный честный человек, готовившийся к ученой карьере, поступил на службу, чтобы тупо регистрировать исходящие бумаги. Жена — дочь содержателя департаментского буфета — внесла в его жизнь пошлость, легкомыслие и разврат. Пьеса, напоминая «Пучину» Островского, была принята холодно. Обновленным вариантом «Грозы» воспринималась и «Цена жизни» Немировича-Данченко, поставленная на Александринской сцене в 1897 году. «Джентльмен» Сумбатова-Южина напоминал ряд пьес Островского о тяжком положении молодой женщины в «темном царстве».

В ориентации на Островского критика видела, как правило, причину неуспеха многих пьес. Дело же обстояло как раз в обратном — в отходе от принципов Островского-драматурга, призывавшего писателей не выдумывать конфликты, а все объяснять «законами жизни». Борьба материальных интересов — закон буржуазного предпринимательства, с большой силой обрисованный в драмах Островского, подменялся ловко скроенными интригами, борьбой «адских страстей», авантюрой и мелодраматическими эффектами.

Усиление мелодраматических мотивов характерно для многих пьес 1890—1900 годов. Показательны драмы А. М. Федорова «Бурелом» (1900) и «Старый дом» (1904). Здесь семейно-бытовые конфликты лишены всякой социальной, общественной почвы. Самоубийство, загадочная комната в старом помещицком доме, овеянная страшной тайной, ничем не оправданное метание героев — вот на чем строятся эти пьесы.

Давыдов иронизировал над романтическим репертуаром: «Мы с Марусей проживем без трескотни». Марусей он называл Савину, трескотней — аффектированную, надутую манеру исполнения преимущественно зарубежних пьес. Но тот же Давыдов отдавал дань романтическому репертуару в гениальном истолковании Ермоловой, преклонялся перед великими трагиками Сальвини и Муне-Сюлли.

Судьба пьес Шиллера, Гете, Гюго, Лопе де Вега на сцене Александринского театра сложилась совсем не так, как в Малом театре, театре подлинно романтической, мочаловской традиции. В Александринском театре было совсем иначе. Героическая стихия не находила здесь поддержки ни среди актеров, ни среди

зрителей. Корифеи Александринской сцены чувствовали себя в этом репертуаре неуютно. И все же, когда в 1890-е годы на русской сцене возродилась волна романтической поэзии как реакция на натурализм, безгеройность, житейскую прозу, Александринский театр не мог пройти мимо этого нового явления. Появились и исполнительские силы.

Наиболее крупной фигурой трагедийно-романтического репертуара был М. В. Дальский (1865—1918), состоявший в труппе Александринского театра с 1890 по 1900 год. Прекрасные внешние данные, бурный темперамент, звучный низкий голос, выразительная пластика быстро обеспечили молодому актеру известность. Дебютировав в Александринском театре в роли Жадова («Доходное место» А. Н. Островского), он играл здесь Гамлета, Отелло, Макбета в одноименных трагедиях Шекспира, Фердинанда («Коварство и любовь» Шиллера), Чацкого, Незнамова, Кина («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца), Рогожина в инсценировке «Идиота» Ф. М. Достоевского. В любой роли Дальский «бил по нервам», был эффектен, живописен.

Основная творческая тема Дальского — протест, бунт против окостенелых форм жизни, вызов обществу. Вызовом обществу было и поведение Дальского в жизни. Его манера держаться, неуравновешенность, порой беспашанность не шли к респектабельному Александринскому театру, и он не удержался в нем.

В том самом 1900 году, когда Дальский был уволен из Александринского театра, в труппу вступил другой актер романтического склада — П. В. Самойлов (1866—1931), сын прославленного премьера Александринского театра В. В. Самойлова. Творчество Самойлова вобрало в себя черты актерского исполнительства рубежа XIX—XX веков — порывистость, нервозность, безволие. Герои Самойлова — благородные мечтатели, далекие от реальных действий. Они видят окружающую их пошлость, мерзость, но не способны ничего сделать, чтобы изменить существующее положение. И если герои Дальского выражали активный протест, то герои Самойлова, пассивные и безвольные, погибали под неумолимыми ударами судьбы.

В Александринском театре Самойлов играл Чацкого, Незнамова, Хлестакова, Фердинанда, выступал в современном репертуаре — Палаузов («Старый дом» А. М. Федорова), Корчагин («Мамуся» В. С. Лихачева). В 1904 году, прослужив в театре четыре года, Самойлов поки-



«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Александринский театр. 1900 год. Чацкий — П. В. Самойлов

нул казенную сцену. В том, что Дальский и Самойлов не удержались в театре, нельзя, конечно, винить только их неуживчивый характер, стремление к гастролерству и т. д. Одной из основных причин было несоответствие их актерского стиля главенствующей художественной манере Александринского театра. Ни Дальский, ни Самойлов даже не пытались объединить вокруг себя актеров определенной школы. Между тем в театре была группа артистов, которая в ранние годы своего пути тяготела к этому направлению. Это — Р. Б. Аполлонский, В. П. Далматов, В. А. Мичурина.

Эффектные герои Аполлонского были лишены подлинно современного содержания, от них веяло театральным холодком. Актер нашел себя в ролях Федора Протасова («Живой труп» Л. Н. Толстого), профессора Сторицына («Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева). Нечто подобное пришлось пережить и В. П. Далматову (1852—1912). Всю жизнь Далматов стремился к героическим ролям, и всю жизнь они ему не давались. Он остался в истории театра не

Фердинандом, Эгмонтом, Гамлетом, а Агишиным («Женитьба Белугина»), Кречинским, блестящим актером комедии, непревзойденным исполнителем ролей фатов и светских львов.

В героико-романтическом репертуаре можно было видеть и молодую В. А. Мичурину-Самойлову (1866 — 1948). Эффектные внешние данные, виртуозная техника, умение предельно держаться на сцене, элегантно носить костюм — все это заставило театральное начальство увидеть в ней героиню романтических пьес. То было весьма приблизительное понимание актерских данных Мичуриной. В искусстве актрисы преобладали рассудочность, резонерство, ей больше всего удавались роли холодных, жестоких женщин-хищниц. Со всей очевидностью это выяснилось, когда Мичурина обратилась к современной драме.

Неорганичность романтического этапа в деятельности Аполлонского, Далматова, Мичуриной-Самойловой, их творчески плодотворный переход от героико-романтических к так называемым характерным ролям — лишнее доказательство слабости романтической линии в Александринском театре.

4

17 октября 1896 года в Александринском театре была поставлена «Чайка».

Тот, кто пожелает восстановить этот спектакль, располагает громадным материалом. Вот уже больше семидесяти лет мемуаристы и исследователи обращаются к этому спектаклю, вспоминая много деталей, фактов, связанных с премьерой. Пожалуй, все зрители первого представления, которые могли оформить свои воспоминания и впечатления в виде статьи, заметки или просто записи в дневнике, давно уже сделали это. В письмах многих петербуржцев, относящихся к этому времени, каких бы вопросов они ни касались — общественных, научных или семейных, — нередко присутствуют хотя бы несколько строк об александринской «Чайке». О премьере «Чайки» можно прочитать мемуарные и дневниковые свидетельства И. Л. Щеглова, П. П. Гнедича, А. С. Суворина, И. Н. Потапенко, Е. П. Карпова, Н. А. Лейкина, А. Ф. Кони, Ю. М. Юрьева, Н. Н. Ходотова, П. П. Гайдебурова и многих других. Воспоминания написаны по-разному, можно по-разному к ним отнести и с неодинаковой степенью доверия их читать. Но все мемуаристы

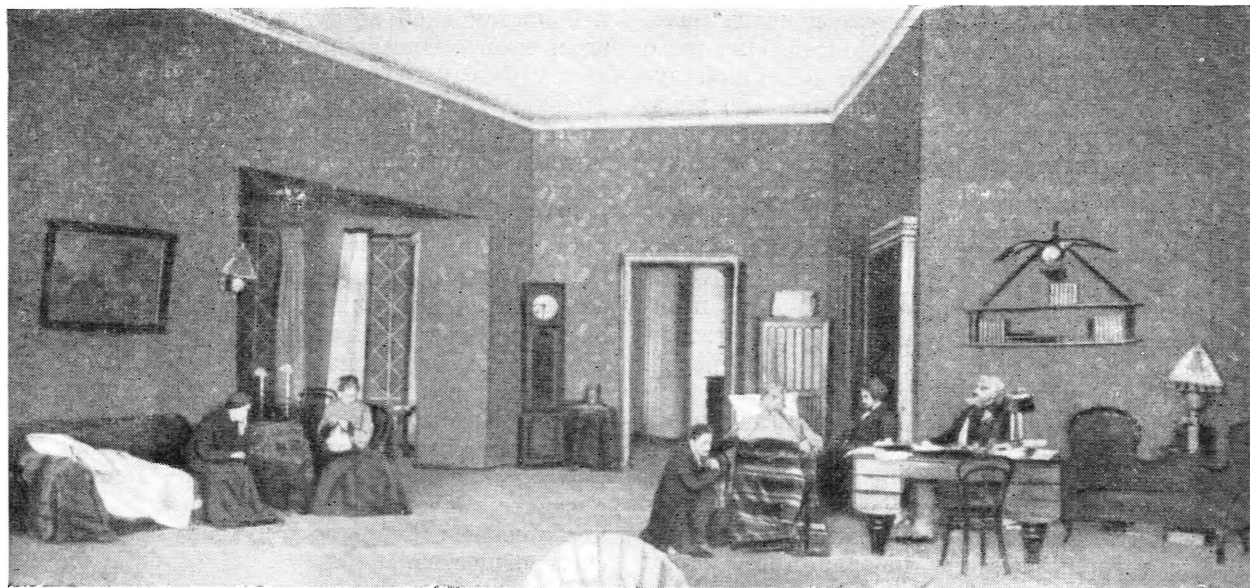
сходятся в одном: это был, по выражению Чехова, «громадный неуспех». Давно уже стало хрестоматийным противопоставлять провал «Чайки» в рутинном Александринском театре успеху пьесы в новаторском Художественном. Такое противопоставление правильно, оно закономерно, оно отражает дух, атмосферу, сложившиеся в этих двух коллективах: в одном — на шестьдесят четвертом году его истории, в другом — в год рождения. «У нас в Петербурге „Чайка“ потому не имела успеха, — вспоминал П. П. Гнедич, — что артисты взглянули на нее с той же точки зрения, с какой они смотрят на каждую пьесу, случайно попавшую в репертуар. Посмотрели, сколько листов в роли, увидели, что мало действия, все больше разговор: наклеили себе усы, бороды и бакенбарды, надели то случайное платье, которое в данное время было последним принесено от портного, выучили роль и вышли на сцену». Попытки некоторых мемуаристов (Ю. М. Юрьев и др.) возложить ответственность за провал «Чайки» на гостинодворскую и апраксинскую публику, пришедшую посмеяться в бенефис комической старухи Е. И. Левкоевой, неосновательны. Артисты Александринского театра, привыкшие в основном к плоским комедиям современного репертуара, не могли проникнуть в тонкую художественную ткань чеховской пьесы. Прав В. Н. Прокофьев, когда в своей обстоятельной статье, полемизируя с Ю. М. Юрьевым, пишет: «Причиной провала чеховской „Чайки“ в Александринском театре была не столько специфическая гостинодворская публика, сколько сам театр, не почувствовавший стилистической новизны произведения и пытавшийся его освоить в тех же приемах, в которых ставились и исполнялись пьесы Крылова, Рыцкова, Шпагинского и др.»¹.

Известно, как тяжело переживал Чехов провал «Чайки» в столице: «Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я — по законам физики — вылетел из Петербурга, как бомба»².

С горьким чувством вспоминая об этой неудаче, он всегда выделял В. Ф. Комиссаржевскую в роли Нины. Присутствуя на репетициях, Чехов сразу же угадал в Комиссаржевской выдающуюся актрису, верно и тонко постигшую его замысел. Рассказывая несколько лет

¹ В. Прокофьев. Легенда о первой постановке «Чайки». — «Театр», 1946, № 11—12, стр. 54.

² А. Чехов. Полное собрание сочинений и писем т. XVI. М., 1949, стр. 394.



«Чайка» А. П. Чехова. Александринский театр. 1902 год. Сцена из спектакля

спустя Н. Е. Эфросу о «крушении» «Чайки», Чехов «весь преобразился радостью, когда заговорил об исполнении Комиссаржевской, и был щедр на похвалы»¹.

Роль Заречной Комиссаржевская получила неожиданно. Савина, решив, по словам Юрьева, что «ей не простят несоответствие роли ее годам» (актрисе было сорок два года), за десять дней от премьеры отказалась от нее. Комиссаржевская играла Нину с шести репетиций. За такой срок она сумела создать глубоко одухотворенный лирический образ потому, что роль Нины отвечала ее творческому художественному, идейному самосознанию. Может быть, еще только Давыдов — Сорин в какой-то степени приблизился к авторскому замыслу. Комиссаржевская уловила ту «музыку» чеховского настроения, которая составляет существо «Чайки», она как будто предвосхищала актерский стиль будущего Московского Художественного театра. Поэтический образ Нины Заречной, с ее горячей верой в свое призвание, в свое «дело», был близок внутреннему складу актрисы.

Взаимоотношениям Чехова и Комиссаржевской посвящено четыре специальные ра-

¹ Н. Эфрос. Чехов в Художественном театре. — «Новый журнал для всех», 1908, № 1, стр. 66.

боты². Кроме того, вопрос этот рассматривается во всех статьях и книгах об актрисе. Давно опубликованы письма Чехова к Комиссаржевской и актрисы к писателю. Известны многочисленные высказывания их друг о друге. И все же не подчеркнута одна важная сторона.

Личные их отношения сложились странно. Казалось, были все основания для глубокого взаимного понимания, духовной близости. Влюбленная в драматургию Чехова, Комиссаржевская упорно искала творческого союза с писателем и каждый раз наталкивалась на деликатный отпор. «Чудесная актриса», «великолепная актриса» — так часто называет Комиссаржевскую в своих письмах Чехов. Писателю была понятна одухотворенность актрисы на сцене и абсолютно чужда экзальтация (казавшаяся ему выпреженной и манерной), свойственная Комиссаржевской в жизни и письмах. Сдержанный, скрытный, проницательный, он не хотел и не мог «раскрыть свою душу» перед

² И. Щеглов. Чехов и Комиссаржевская. — «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», под ред. Е. П. Карпова. СПб., 1911, стр. 383—386; Ю. Соболев. Комиссаржевская в письмах к Чехову. — «Советский театр», 1930, № 9—10, стр. 45—47; Н. Комиссаржевский. Комиссаржевская и Чехов. — «Театр и драматургия», 1935, № 2, стр. 29—30; М. Португалова. Чехов и Комиссаржевская. — В сб.: «Русские классики и театр». Л.—М., 1947, стр. 335—353.

кем бы то ни было, в том числе и перед мало, в сущности, знакомой ему актрисой. Она же с присущей ей требовательностью и полной душевной отдачей мечтала о разговоре «до дна», как с Н. Н. Ходотовым и Е. П. Карповым.

Комиссаржевская горячо верила в возможность и необходимость «дела», жаждала его, искала «справды», как она говорила, быстро воспламенялась. Она отзывалась на все общественные проблемы, художественные новшества, с которыми сталкивалась ее жизнь. В этих исканиях ее путь скрестился даже с путем революционеров-большевиков. «Делом» ее был новый театр. Когда, уйдя в 1902 году с казенной сцены, она начала думать об организации своего театра, все ее помыслы, мечтания были связаны с новым «делом». Узнав о ее планах, Чехов сказал: «Чудачка, ее ведь только на один месяц хватит». Это были два разных характера.

Мы говорим все это не для того, чтобы разьединить Чехова и Комиссаржевскую. Наоборот. Несмотря на то, что очень многое разделяло их, общие эстетические позиции писателя и актрисы, восприятие современности, устремленность в будущее, художественное воспроизведение мира со всеми психологическими нюансами, полутонами, акварельной тонкостью — все это должно было привести и привело их в единый лагерь в искусстве.

Неудача с «Чайкой» не обескуражила александринцев. Уже после организации Московского Художественного театра и редкого успеха «Чайки» на его сцене актеры и режиссеры Александринского театра не оставляют мысли о новой встрече с чеховской драматургией.

Чехов не хотел возобновления «Чайки», он боялся вторичного провала и просил Гнедича не ставить пьесы. 24 января 1902 года Гнедич писал Чехову: «Дорогой Антон Павлович, я очень хорошо понимаю, что постановка в Александринском театре „Чайки“ шесть лет тому назад оставила на Вас впечатление кошмара и Вы не можете без тошноты вспомнить об этом учреждении. Но с тех пор много утекло воды: иные птицы и песни. Старое отпело, на смену пришло новое... Конечно, знай я раньше о Вашем отвращении, я бы как-нибудь, с болью сердца, дело устроил. А теперь положение таково: режиссеры сидели все лето за мельчайшей разработкой пьесы; сделали специально новые декорации, роли розданы, министру подан доклад о дополнительном проценте гонорара, так как почему-то Вы получали 8% вместо 10. Я не знаю, как устроить теперь ретираду. Могу только заверить Вас, что ничего общего с преж-

ней постановкой не будет. Талантливых людей здесь много. Плесень с них пососкоблена, отношение к делу совсем иное. Впрочем, не думаю, чтобы „Чайка“ шла в ближайшем будущем, хотя все готово. Ее назначила репертуарная комиссия, собиравшаяся еще год назад, особенно подчеркнув необходимость ее реабилитации, — и какое право я имею протестовать против такого решения. Жму Вашу руку. Сердечно Ваш П. Гнедич»¹. Возобновленная «Чайка» была показана петербуржцам 15 ноября 1902 года. За шесть лет, прошедших со времени первой постановки, многое изменилось во всем русском искусстве, в том числе и в Александринском театре. В этом смысле Гнедич был прав.

Главное, что произошло за этот период в театральной культуре, — рождение Московского Художественного театра и того нового, что принес с собой этот театр в духовную жизнь русского общества.

Постижение характера, стиля, духа изображаемой эпохи было в Художественном театре помножено на глубокую заинтересованность в современном искусстве. Высокая нравственная атмосфера, царившая в Художественном театре, поражала современников. И чуть ли не больше всего удивляла александринцев невиданно высокая культура подготовки спектакля — не только количество, но и само содержание репетиций.

В Александринском театре спектакль шел обычно с восьми-десяти репетиций. В свое время «Без вины виноватые» репетировали восемь дней, «Нору» — десять. «Чайку» в 1896 году сыграли с восьмью репетиций. Карпов считал, что он сделал для «Чайки» все, что мог.

На «Царя Федора Иоанновича» Художественный театр затратил семьдесят четыре репетиции, на «Венецианского купца» — тридцать пять, на «Чайку» — двадцать шесть. Александринцы с искренним недоумением спрашивали у А. А. Санина, помощника Станиславского при постановках «Царя Федора Иоанновича» и «Венецианского купца», перешедшего на петербургскую казенную сцену в 1902 году: «А что же вы делали на двадцатой репетиции?»

Приглашение А. А. Санина в Александринский театр не было случайностью. Оставаться глухим к расцвету таких передовых художественных коллективов, как Московский Художественный театр, Московская частная опера С. И. Мамонтова, начальство петербургского

¹ Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, № 4064.

театра не могло. Была сделана робкая попытка перенять опыт этих театров.

Вместе с Саниным в 1902 году были приглашены в александринскую труппу М. Е. Дарский, также бывший актер Художественного театра. Ему и была поручена ответственная задача «реабилитировать» «Чайку».

Новая постановка «Чайки» существенно отличалась от спектакля 1896 года. Заимствуя отдельные постановочные моменты у Станиславского, режиссер вместе с тем не ломал творческих традиций александринцев, а старался выявить и использовать наиболее сильные их стороны, затушевать или хотя бы нейтрализовать то, что казалось неприемлемым для чеховской пьесы. Он создал знаменитую мхатовскую «четвертую стену» (исполнители иногда сидели спиной к публике), наполнил спектакль чеховскими паузами и «настроением». «Играли по Станиславскому, с паузами, с настоящей травой в саду», — отметила в дневнике писательница С. И. Смирнова-Сазонова¹.

Но самая большая трудность, которую надо было преодолеть, — это метод обрисовки характера, свойственный александринцам. Актеры Александринского театра не любили недомолвок, недоговоренности, неясности. Имея часто дело с бледными, недописанными образами в пьесах многих современных авторов, они силой своего таланта заставляли эти туманные характеры жить и действовать по непреложным законам реалистического искусства, резкими мазками оттеняя обыкновенно одну, ведущую черту в характере своих героев, что давало определенность образу, но вело к потерям в обрисовке многогранных чеховских персонажей.

В новой постановке в соответствии с авторским замыслом игрались две роли — Сорина в исполнении Варламова и Тригорина в исполнении Шувалова.

Образ Сорина — принципиальная удача Варламова. К тому времени казалось, что артист уже полностью «исчерпал» себя. Он начинал повторяться, нередко «эксплуатируя» раз навсегда найденные приемы изображения различных черт человеческого характера. Отдаленные отзвуки заражительной веселости «царя русского смеха», черты варравинской жесткости и неподвижной тупости ожиревших самодуров зрители находили во многих варламовских созданиях. Ничего этого не было в Сорине. Теплому и лиризм и необычайную тонкость ду-

шевных переживаний придал Варламов этому обаятельному чеховскому характеру.

В соответствии с авторским замыслом играл роль Тригорина и И. М. Шувалов. Шувалов — фигура, недооцененная историей русского театра. Крупный провинциальный актер, он лишь один сезон 1902/03 года служил на Александринской сцене. Известный исполнитель ролей Лира и Карла Моора, Шувалов пришел на казенную сцену человеком глубоко заинтересованным в современном искусстве. Он был одним из первых пропагандистов Ибсена на русской сцене. До Тригорина он с успехом сыграл в провинции Войничского в «Дяде Ване» и Вершинина в «Трех сестрах».

Когда Гнедич за два года до постановки думал о «Чайке», для него вопрос об исполнительнице роли Заречной не стоял: ею должна быть Комиссаржевская. С молодым актером Н. Н. Ходотовым, назначенным на роль Треплева, она должна была составить замечательный дуэт. Но за три с половиной месяца до премьеры Комиссаржевская, так и не дождавшись новой «Чайки», покинула Александринский театр. На роль Нины Заречной пригласили актрису Малого театра Л. В. Селиванову, сыгравшую эту роль тактично, верно, хотя сравнения с Комиссаржевской, она, конечно, не выдерживала. Героем спектакля стал Треплев — Ходотов. Враг всякой рутины, экспансивный, увлекающийся, с явными задатками входящего в моду ампула «неврастеника», Ходотов вместе с тем был человеком, внутренне тяготевшем к Чехову. Артист завоевывал симпатии зрителей, особенно студенческой молодежи, почти во всех ролях. Треплев — Ходотов, нервный, неуравновешенный мечтатель, был в глазах молодого поколения страстным отрицателем старых форм жизни и искусства. Превосходно играла Савина роль Аркадиной, хотя сама пьеса Чехова актрисе не нравилась. На этот раз александринцы «выиграли» «Чайку». «Реабилитация» состоялась.

Уже после смерти Чехова, в разгар революции 1905 года, Александринский театр обратился к последней его пьесе.

«Революционно звучал „Вишневый сад“, поставленный Озаровским, который с того времени стал обязательным постановщиком всех чеховских пьес на Александринской сцене, — вспоминал Ходотов. — Монологи Пети Трофимова о будущей жизни принимались молодежью за революционные»².

¹ ИРЛИ, рукописный отдел, ф. 285. Запись от 15 ноября 1902 г.

² Н. Ходотов. Близкое-далекое. Л.— М., 1962; стр. 172.

«Что такое режиссер в казенном театре? Он мне напоминает иногда Санхо-Пансо, назначенного губернатором. Это — ставленник каприза, и его мнимая власть продолжается до тех пор, пока шутка нравится... Дух нашей сцены покоится все еще на начале индивидуальном, личном, на актерах, и даже больше — на актерах первого ранга, вокруг которых группируется почетная стража ансамбля», — так писал А. Р. Кугель в 1900 году¹.

О какой подлинной режиссуре могла идти речь, когда эту должность с 1901 года занимал суфлер Н. А. Корнев, а до него ламповщик М. Е. Евгенев! «Диван со столом направо, два стула и стол налево, — вот и вся мизансцена, — писал Гнедич. — Так ставился Гоголь, Грибоедов, Сухово-Кобылин, Островский... Режиссеры говорили: „Нутром актер должен почувствовать пьесу, обстановку — вздор, а если пьеса успех будет иметь, так к пятому представлению и ансамбль явится“»².

С начала века все чаще и чаще на афишах и в программах Александринского театра печаталась фамилия режиссера, ставившего спектакль. Режиссура постепенно завоевывала свои права. Прежде всего следовало поднять общую культуру спектакля. Этим занимались многие режиссеры и, пожалуй, больше всех П. П. Гнедич. На рубеже XIX—XX веков наметились основные творческие линии режиссуры Александринского театра. Лидерами главных направлений были: Е. П. Карпов (бытовой реализм, граничащий с натурализмом), П. П. Гнедич и А. А. Санин (стремление к психологизму, ориентация на Московский Художественный театр), несколько позже — В. Э. Мейерхольд (символико-стилизаторское направление).

При всем том, что эти тенденции скреплялись, в какие-то периоды обнаруживались одновременно, можно отчетливо представить те этапы, когда каждая из них занимала ведущее положение. В самом конце XIX века тон задавал Карпов, затем на передний план вышла линия Гнедича — Санина (приблизительно 1900—1908), наконец, с 1908 года центральную роль стал играть Мейерхольд, во многом определивший деятельность Александринского театра в предреволюционное десятилетие.

¹ А. К у г е л ь. *Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1900, № 41, стр. 729.*

² П. Г н е д и ч. *О репертуаре Александринского театра в течение 75 лет (1832—1907). — Приложение к XVI вып. «Ежегодника императорских театров, сезон 1905/06», стр. 40.*

О режиссуре Карпова и Гнедича мы уже говорили. Карпов примитивно «разводил» актеров, Гнедич стремился поднять постановочную культуру, внимательно приглядываясь к деятельности Художественного театра. Гнедич расчистил почву для Санина.

Первым спектаклем Санина, с которым он выступил на петербургской казенной сцене, была драматическая хроника А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1902).

Уже само количество репетиций — двадцать пять — свидетельствовало о тщательном, «мхатовском», подходе к подготовке спектакля. Вплотнение режиссерской партитуры спектакля Санин проводил последовательно и настойчиво. Чтобы оттенить положительный характер образа Дмитрия, Санин трактовал фигуру дьяка Осипова, подосланного Шуйским и обличающего Самозванца (часть II, сцена 1), как сумасшедшего фанатика. В блистательной разработке массовых народных сцен Санин следовал традиции, начало которой положил в Александринском театре еще А. А. Яблочкин. Эту традицию Санин обогатил достижениями Художественного театра и мейнингенской труппы. Помощник Станиславского по созданию спектаклей Художественного театра «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного», «Венецианский купец» и других, Санин в работе опирался на опыт своего великого учителя. В качестве художников он привлек известных мастеров декорационной живописи и исторического костюма. «Со сцены повеяло чем-то новым, небывалым, резким по новизне, но невольно импонирующим и захватывающим, — писал рецензент „Петербургского листка“. — И не творцы, не актеры сделали на этот раз скачок. Напротив, новаторами явились сами труженики сцены, ее скрытые от публики работники: художники и режиссеры... „Самозванец“ — крупнейший и смелый для александринской рутинной шаг вперед»³.

Серьезных успехов добился Санин в постановке пьес Островского — «Правда хорошо, а счастье лучше» (1902), «Не в свои сани не садись» (1903), «Горячее сердце» (1904).

6

Первая русская революция властно ворвалась в художественную жизнь Петербурга. В революционное движение включались люди

³ «Петербургский листок», 2 ноября 1902 г.

различных взглядов и убеждений. Многие прогрессивные деятели искусства сознательно стремились принять участие в общей борьбе за свободу, другие, часто сами того не желая, неизбежно вовлекались в эту борьбу, подчиняясь общим настроениям демократического зрителя. Актеры императорской сцены, наиболее привилегированная часть русских сценических деятелей, были в подавляющем своем большинстве политически пассивными, общественно инертными людьми. Но и они были втянуты в освободительное движение.

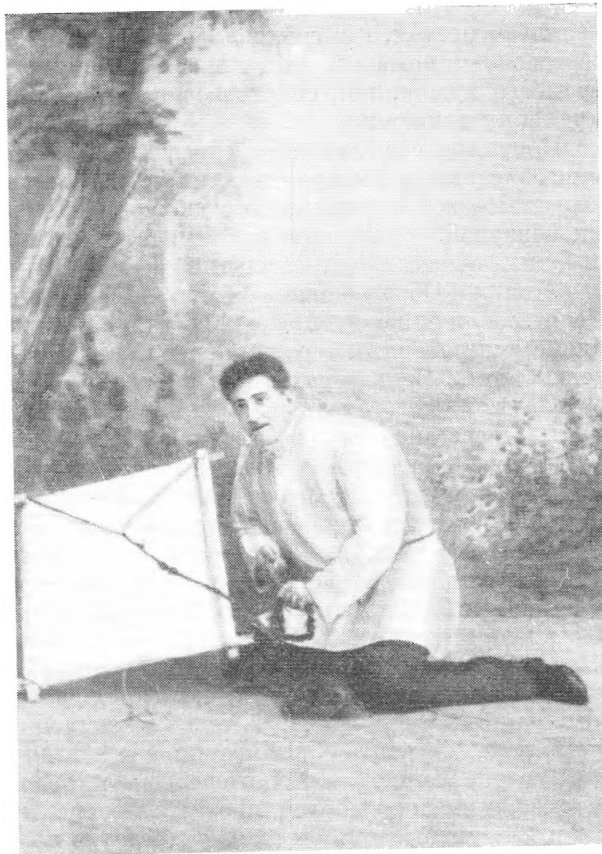
Вечером 9 января после трагических кровавых событий почти все спектакли частных театров в столице были отменены. Казенные же театры не могли прекратить спектакля без специального на то разрешения начальства.

9 января 1905 года в Александринском театре давали утренник — «Недоросль». «В театре было все спокойно, и спектакль шел своим чередом, — вспоминал П. П. Гнедич. — Кто-то пришел за кулисы и рассказывал, что на площади у Зимнего дворца стреляли. Много раненых. Но этому рассказу никто не придал значения: мало ли что болтают»¹.

Вечером в театре шло «Горячее сердце». Вот как описывает события этого вечера В. А. Теляковский в своем дневнике: «Начали второе действие, как вдруг из публики кто-то обратился к Варламову (актер играл роль Курослепова. — *Ан. А.*) и стал ему говорить, что он хороший человек, зачем же играть в такую минуту, когда льется кровь. Затем пришлось спустить занавес, встал какой-то господин в публике и начал рассказывать о том, что сегодня случилось, как рабочее, добываясь своих прав, лишены были жизни, убиты дети, а мы в это время веселимся в театре. Все, кто останется дальше в театре, мерзавцы и т. п. При этом, речи его начали аплодировать и аплодировали также военные. Скандал принимал все более угрожающие размеры, а потому я приказал режиссеру выйти и сказать, что спектакль продолжаться не будет, кто хочет, может получить деньги обратно сегодня и завтра. Послышалось дружное одобрение, через пять минут театр очистился от публики»². Театр был закрыт на три дня, на четвертый день, 13 января, спектакли возобновились.

¹ П. Гнедич. Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918, стр. 304—305.

² Гос. центральный театралный музей им. А. А. Бахрушина. Рукописный отдел. Дневники В. А. Теляковского. Тетр. 14, стр. 5122—5123.



«Месяц в деревне» И. С. Тургенева. Александринский театр. 1903 год. Беляев — Н. Н. Ходотов

Многие актеры Александринского театра, потрясенные расстрелом 9 января, открыто выражали свое возмущение. Даже самые осторожные из них отдавали денежные пожертвования в помощь семьям забастовщиков, политическим амнистированным, выступали в концертах, сбор с которых поступал на эти же цели. Но дальше таких концертов дело не шло. Хотя труппа была неоднородна по своим общественным симпатиям и политическим убеждениям, основной тон здесь задавали консервативно настроенные люди.

В ряду деятелей Александринского театра резко выделялся в то время лишь один актер, горячо заинтересованный в общественных вопросах, открыто подчеркивавший свои симпатии восставшему народу. Это был Н. Н. Ходотов (1878—1932) — ученик В. Н. Давыдова, окончивший в 1898 году Драматические курсы и тогда же принятый в Александринский театр. Ходотов был любимым актером «райка» — петербургского студенчества. Квартира Ходотова

являлась местом, где собирались различные забастовочные комитеты, а также писатели, журналисты, художники, сочувствовавшие революционному движению.

Популярности Ходотова способствовали его многочисленные выступления на эстраде с мелодекламацией и стихами, нередко запрещенными цензурой. «Выступая на вечерах в пользу рабочих обществ „Просвещение“, „Энергия“, „Польза“, „Образование“ и др., — вспоминал Ходотов, — я близко соприкасался как с революционными рабочими того времени, так и со студентами... На вечерах я обыкновенно читал революционные стихотворения, „Песнь о Соколе“, „Буревестник“ и др.»¹

Правда, протест Ходотова питался богемно-романтическими настроениями, но несмотря на это он имел репутацию общественного деятеля и актера-гражданина. Репутацию эту в Александринском театре использовали весьма прямолинейно. Роли студентов, рабочих, бунтарей в современных пьесах чаще всего поручались именно ему. «В прессе, — писал Ходотов, — отмечали мои выступления в подобных ролях обычным реюме, вроде: „Ходотов исполнял свою роль студента „революционера“ горячо „по установлению“, „Ходотов „протестовал“, как сорок тысяч сыновей протестовать не могут и как умеет лишь он один“; „Ходотов в роли рабочего повторил в сотый раз самого себя“; Ходотов был „вечным студентом“ Александринки“»².

В середине октября 1905 года все частные театры столицы примкнули к всероссийской политической стачке. В разгар стачечного движения 14 октября неизвестный человек раздавал в Александринском театре прокламации, призывающие к забастовке, а затем, передав целую пачку Ходотову, скрылся. Под влиянием этих прокламаций и уговоров Ходотова Давыдов и Варламов отказались участвовать в вечернем представлении «Сердце не камень». Спектакль пришлось отменить. На следующий день часть труппы постановила ходатайствовать о закрытии театра на несколько дней. Эта просьба была продиктована меньше всего сочувствием к забастовщикам; сказалась боязнь враждебных выпадов со стороны зрительного зала по отношению к артистам, не примкнувшим к стачке.

В. Н. Давыдов писал П. П. Гнедичу 14 октября 1905 г.: «Публика возбуждена, напряжен-

но слушает артистов и придирается к каждому слову, говорящему в пользу народного движения. Она нервно кричит, аплодирует и выбивает артистов из колеи. Стараться веселить и забавлять массу в тяжкие години, переживаемые всеми нами, грешно и совестно! Да и невозможно, не обладая душевным спокойствием»³.

14, 15 октября и 16 утром представления были отменены, 16 вечером шел «дежурный» спектакль «Лес». После опубликования манифеста 17 октября труппа Александринского театра начала готовить адрес царю, демонстрируя свою преданность власти. 21 октября Теляковский записал в своем дневнике: «Получил тревожное письмо от режиссера казенной драматической труппы Гнедича. Оказывается, что союз артистов бойкотировал нашу драматическую труппу, особенно после того, как они узнали про адрес, который труппа подносит государю-императору»⁴.

Политическая консервативность подавляющей части труппы Александринского театра во многом ограничивала возможности общественного резонанса его спектаклей.

Пьесы С. А. Найденова, С. С. Юшкевича, Е. Н. Чирикова знаменовали собой то новое, «тенденциозное», что принесла эпоха первой русской революции на казенную сцену. То была группа писателей, объединившаяся вокруг Горького и книгоиздательства «Знание». Пьесы самого Горького были для императорской сцены решительно запрещены. И все-таки это не значит, что не делалось попыток поставить их на Александринской сцене.

В 1902 году А. А. Санин порекомендовал В. П. Далматову взять для его бенефиса горьковское «На дне». Начиная с первых чисел октября 1902 года петербургские газеты усиленно писали о предстоящей постановке. Толки были самые разные. «Относительно пьесы М. Горького „На дне“ не добьешься истины, — отмечала «Петербургская газета». — Согласно, одним достоверным источникам, „На дне“ обязательно пойдет в бенефисе Далматова, согласно другим — не пойдет. Утверждающие последнее ставят на вид дружбу Горького с „станиславщиками“. Мол „станиславщики“ непременно уговорят модного писателя не давать пьесы Далматову. У „станиславщиков“ есть расчет хлопотать об этом. Суть в том, что если „На

³ Письма В. Н. Давыдова. Публикация А. Н. Кочетова. — В сб.: «Театральное наследство». М., 1956, стр. 442.

⁴ Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Рукописный отдел. Дневники В. А. Теляковского. Тетр. 16, стр. 5697.

¹ Ходотов. Из воспоминаний о 1905 годе. — «Жизнь искусства», 1925, № 51, стр. 7.

² Ходотов. Близкое-далекое, стр. 169—170.

дне“ суждено будет пойти на Александринке, то ее поставят там лучше, чем у „станиславщиков“, потому что будет ставить пьесу г. Санин, бывшая „правая рука“ Станиславского, и играть будут лучшие персонажи Александринки. А между тем московская труппа собирается в Петербург и тоже мечтает поставить „На дне“. Конечно, возникает неизбежное сравнение с Александринкой и, конечно, не к выгоде г. Немировича¹.

Но сложность заключалась отнюдь не в соперничестве двух театров; подлинными трудностями были в получении разрешения на постановку «На дне» для императорского театра. 18 декабря 1902 года в Московском Художественном театре состоялась знаменитая премьера «На дне». Спектакль с участием Станиславского (Сатин), Москвина (Лука), Качалова (Барон), Книппер-Чеховой (Настя) сразу же и повсеместно привлек внимание театральных деятелей, вызвал интерес у широкого зрителя. Разрешение же на постановку в Александринском театре все еще не поступало. Наконец, в начале 1903 года газеты уведомили, что пьеса Горького прошла все цензурные инстанции, вплоть до министра императорского двора барона Фредерикса. О предстоящем спектакле говорили как о решенном деле. В конце января 1903 года в театре начались репетиции; роли были распределены между крупнейшими актерами труппы. В. Н. Давыдов должен был играть Луку, В. П. Далматов — Актера, Ю. М. Юрьев — Барона, К. А. Варламов — Медведева, А. А. Чижевская — Квашню, А. А. Санин — Бубнова. Но пока в Александринском театре шли репетиции, в высших правительственных сферах решалась судьба спектакля. Так было когда-то с постановкой «Власти тьмы», ее запретили, когда спектакль был доведен до генеральной репетиции. Сейчас дело не дошло и до генеральной. Слишком велика была опасность горьковских обличений и прославления свободы Человека в грозную предреволюционную эпоху².

К чести александринских актеров, они на этом не смирились. В одном из частных домов Петербурга было организовано чтение «На дне» по ролям, а 26 марта 1903 года чтение повтори-



Н. Н. Ходотов, В. П. Далматов

ли в зале Дворянского собрания (ныне — Большой зал филармонии). Концертное исполнение «На дне» явилось демонстративным протестом против запрета спектакля. Спектакль-концерт вызвал оживленные отклики и споры.

Не все участники несостоявшегося спектакля на Александринской сцене выступили в филармоническом концерте. Не рискнули на эту демонстрацию Савина, Варламов, Юрьев, Далматов. Из участников запрещенного «На дне» остались В. Н. Давыдов (Лука), С. В. Брагин (Костылев), Ст. Яковлев (Актер), А. А. Санин (Бубнов), А. А. Чижевская (Квашня) и некоторые другие. Роль Сатина читал М. В. Дальский, Василисы — П. А. Стрепетова, покинувшие уже к тому времени Александринский театр. Наиболее значительными удачами спектакля-концерта было чтение Давыдовым и Дальским ролей Луки и Сатина. Давыдов рисовал Луку человеком, ко всему притерпевшимся, прячущим за кротостью и мягкостью холодное

¹ Театрал. Около театра.— «Петербургская газета», 21 октября 1902 г.

² О событиях, связанных с запрещением «На дне» в Александринском театре, см.: Д. Золотницкий. Академический театр в годы им. А. С. Пушкина на подступах к Горькому.— В сб.: «Театр и драматургия». Труды Гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии. Л., 1959.

безразличие пустой души. Такая трактовка приближалась к подлинно горьковскому пониманию характера Луки, сформулированному писателем впоследствии в статье «О пьесах». Большой успех выпал на долю Дальского, вдохновенно прочитавшего знаменитый монолог о Человеке.

Соприкоснувшись с горьковскими образами, актеры Александринского театра сделали еще одну попытку обойти запрещение горьковских пьес. В июне 1903 года александринский режиссер Н. А. Корнев поставил на летней сцене загородного театра в Павловске горьковских «Мещан». Павловский театр был своеобразным летним филиалом Александринской сцены. В «Мещанах» участвовали В. Н. Давыдов (Бессеменов), В. В. Стрельская (Акулина Ивановна), А. Ф. Новинский (Тетерев), А. И. Каширин (Нил), А. А. Чпжевская (Степанида). В спектакле были заняты сын Давыдова А. И. Давыдов (Петр) и дочь — Е. И. Горелова (Татьяна). И, несмотря на то, что в центре спектакля оказались образы стариков Бессеменовых, а протест Нила не прозвучал с должной силой, горьковская пьеса приблизила александринских актеров к постижению современных идейно-художественных задач.

Реакционно-охранительные круги не могли оградить Александринский театр от влияния горьковских идей и образов; они все равно давали о себе знать в практике театра, порой самым неожиданным образом. Горьковское начало проявлялось и в отдельных характерах, и в ситуациях ряда пьес, а главное, в общем интересе к социальному осмыслению жизни, к постановке острых вопросов современности. Оно ощущалось в речах рабочего Слюткина («Фимка» В. О. Трахтенберга), в образах Никиты и Людмилы («На распахку» В. А. Тихонова), во всем строе пьесы С. С. Юшкевича «Король», проникнутой, как писал о ней цензор, «духом нетерпимости к капиталистам с оправдыванием освободительного движения среди рабочих».

Интересным спектаклем, в котором проявились общественные настроения этого тревожного времени, был спектакль «Фимка» В. О. Трахтенберга (преьера 22 декабря 1905 года).

Известный ученый Молтов знакомится в ресторане с проституткой Фимкой. Под влиянием благородного профессора Фимка раскрывается как чистая натура, прячущая свою глубокую неудовлетворенность и растерянность перед жизнью под оболочкой пошлости и разврата. Чтобы вытащить Фимку из трясины, Молтов берет ее к себе и, вопреки пересудам коллег-профессоров,

решается жениться на ней. Но Фимка, считая себя недостойной его великодушия, кончает жизнь самоубийством.

Блистательное исполнение центральных ролей Далматовым (Молтов) и Савиной (Фимка) обеспечивало спектаклю надежный успех. Психологически точно освещала Савина путь духовного роста своей героини. По мере развития действия облик Фимки менялся. Привычные «соблазняющие» позы, развязность, повадки дешевой каботинки — все эти внешние, наносные «профессиональные» атрибуты постепенно тускнели, и перед зрителями предстал думающий, страдающий человек. Так же, как когда-то Мартынов, играя в заурыдных пьесах, создавал сценические варианты классических типов, так и Савина обогащала роль Фимки, как будто пользуясь толстовскими и горьковскими красками, которыми они рисовали образы Катюши Масловой и Насти. Душевное благородство Молтова Далматов раскрыл в присущей ему корректной и строгой манере. Подобные роли уже значились в репертуаре обоих актеров. В «Фимке», на первый взгляд, не было ничего нового ни в смысле сюжета, ни по линии актерского исполнения. Но в драме есть образ, придающий ей особое значение и выводящий пьесу Трахтенберга за рамки, в общем-то, банальной истории.

Фимка живет у своего брата, бедного наборщика Слюткина, не подозревающего, чем занимается его сестра. Образ рабочего, его отношение к жизни, его речи, в которых проскальзывает недовольство существующим строем, имеют принципиальное значение для всей пьесы. «Философия и речи Слюткина, — с раздражением писал Н. Россовский, — сделаны г. Трахтенбергом применительно к современным злобам дня и отзываются передовицами либеральных газет. Такие монологи, понятно, вызывают аплодисменты „верхов“ театра, где копошится живая учащаяся молодежь, на все легко отзывчивая»¹.

По ходу действия Слюткин рассказывает историю о трещине в церковной стене. Трещину замазали, но из-за нее разрушилось все здание и под развалинами погибло много народу. «Так на кой же прах себя и других морочить? Не честнее, не лучше ли, чтобы уж разом обвалилась вся штукатурка и открылись бы въявь все трещины? — говорит Слюткин. — Авось хоть тогда поймут люди, что не нужен богу храм, который

¹ Н. Россовский. Театральный пурьер. — «Петербургский листок», 24 декабря 1905 г., № 325.

под собой невинных давит, и что нельзя молиться промеж стен, которые шатаются! Надо строить новый храм — пусть не такой пышный сверху, да зато крепкий снизу...» Многие современные критики пытались уверить зрителей, что речь идет лишь о трещине в душе Фимки, которую профессор тщетно пытается залатать сожалением и добротой. Нетрудно, однако, заметить, что в слова рабочего вложена и иная аллегория — о временном характере победы самодержавия и необходимости обновления жизни. Ведь не случайно пьеса была представлена в цензуру под названием «Трещина», а разрешена под заглавием «Фимка». Рассказ о замазанной трещине должен был пройти незамеченным, зрителю не хотели дать возможность задуматься над истинным его смыслом. И все-таки пройти незамеченной сцена не могла. В этом была заслуга режиссера А. А. Санина и исполнителя роли Слюткина А. П. Петровского — «большого художника сцены», как назвал его Станиславский.

Серьезный общественный резонанс имел спектакль «Стены» по пьесе С. А. Найденова (режиссер А. А. Санин). Высоко оцененная Станиславским пьеса Найденова была поставлена в Московском Художественном театре весной 1907 года. Но до этого она с большим успехом прошла в Александринском театре. Критик Н. Тamarin писал после премьеры: «Переполненный театр... Повышенное внимание публики, которой особенно интересно видеть, как императорская сцена, отставшая от драматургии, прозревшая „Дядю Ваню“ и „Трех сестер“ Чехова, первую пьесу Найденова «Дети Ванюшина», опоздавшая с постановкой чеховского „Вишневого сада“, не показавшая ни одной из пьес М. Горького, Юшкевича, наконец-то отважилась дать пьесу популярного нового драматурга, затрагивающего сложные общественные настроения современности, реальные сцены тревожной действительности... Много времени надо было пройти, чтобы исчезли страхи театральной канцелярии перед драматургом с такими „идеями, сюжетами и героями“»¹.

«Стены» — название символическое. Оно говорит о беспросветном прозябании героев пьесы, на которых давят не только высокие каменные стены дома, где они живут, но и весь существующий жизненный уклад. Действие двух актов пьесы происходит на заднем дворе высокого



«Стены» С. А. Найденова. Александринский театр. 1907 год. Кастьянов — В. Н. Давыдов

столичного дома. С обеих сторон двора — огромные мрачные стены. Из многоэтажного колодца виден только маленький клочок неба, солнца тут не бывает. Художник П. Б. Ламбин воссоздал на сцене душную, беспросветную атмосферу. Здесь живут обитатели дешевых квартир: отставной учитель Кастьянов с женой и дочерью, конторщик Копейкин с семьей. Роль Кастьянова играл В. Н. Давыдов. «Роль очень интересная и трудная, — писал Давыдов Санину. — Постарайтесь, насколько имею сил, оправдать доверие Найденова и Ваши надежды, возлагаемые на меня»².

В одном из отзывов отмечалось, что актер обратил главное внимание на отцовские чувства старого учителя и не показал его протестантом. На полях этой рецензии Давыдов написал: «Протестант-то он протестант, но в либерализм его я что-то не очень верю, да и либерал-то он

¹ Н. Тamarin, Александринский театр. Первое представление новой пьесы С. А. Найденова «Стены». — «Слово», 19 января 1907 г.

² Музей МХАТ, № 5823/418.

не ахти какой, читает, поди, „Русские ведомости!“».

В центре пьесы два образа — сын скотопромышленника и домовладельца Артамон Суслов, натура метущаяся, широкая, неудовлетворенная, и дочь Кастьянова — Елена. Артамон испытывает облагораживающее влияние Елены, мечтающей об изменении жизни; он стремится быть достойным ее. По разбросанным в пьесе намекам легко догадаться, что Елена связана с революционным движением. «Может быть, я мог бы быть полезен в твоём деле», — спрашивает Артамон Елену. «Ты там липший... Ты слишком горяч, необуздан, можешь погубить все дело. Потом ты не веришь нам... Иди своей дорогой», — отвечает она. В финале пьесы Елена порывает с семьей и уезжает на юг с каким-то важным нелегальным поручением. Критика небеспричинно увидела в образе Елены тип нового человека. Однако эта трактовка образа не получила поддержки в сценическом воплощении. Роль Елены играла М. А. Ведринская, не сумевшая донести общественный смысл образа.

Подлинным героем спектакля оказался Артамон Суслов в исполнении актера неумеренного темперамента и яркой эмоциональности Ст. И. Яковлева. Правда, беспокойное состояние Артамона — Яковлева не отражало назревавшего в народе стихийного протеста, анархический бунт Артамона — своеобразное проявление его необузданных страстей. Нарушитель буржуазного покоя, он, подобно Фоме Гордееву, был способен на протест, не зная точно, против кого этот протест должен быть обращен.

«Фимка», «Стены» и некоторые другие пьесы, связанные в той или иной степени с событиями революционных лет, во многом отражали буржуазно-либеральные настроения и не несли в себе заряда подлинной революционности. Это были пьесы в художественном отношении очень несовершенные. Но сама атмосфера времени, настроение зрителей высекали общественную реакцию даже из этих произведений. Во всяком случае для Александринского театра значение этих спектаклей несомненно. Ведь не только внешние силы «оберегали» театр от «свежего ветра»; в самой труппе настойчиво распространялось мнение, что драматическая сцена не должна быть ареной освободительных идей, что она не призвана поднимать современные, жизненно острые вопросы. «Искусство не любит суеты» — этот несколько измененный пушкинский афоризм часто повторяли Савина, Давыдов, а за ними и большая часть труппы. В сентен-

цию эту вкладывался определенный смысл, далекий от того, который имел в виду Пушкин. Фраза должна была «эстетически обосновать» непричастность искусства к политическим проблемам, объяснить и оправдать боязнь нового, злободневного, стремление труппы отгородиться от нахлынувших социальных вопросов. В этих условиях названные выше спектакли сближали театр с передовой современной общественностью.

С эпохой первой русской революции связана и постановка драмы С. С. Юшкевича «Король». Пьеса была написана в августе 1906 года и опубликована в четырнадцатой книжке сборников товарищества «Знание» за 1906 год, в которой напечатаны горьковские «Враги». 10 ноября 1906 года она была запрещена к представлению. В рапорте о пьесе цензор писал: «Владелец мельницы, разбогатевший еврей Гросман (прозванный Королем), грубый и безжалостный капиталист, не интересующийся даже семейной драмой замужней дочери, прибежавшей домой искать покровительства, озлобленный беспрестанно возрастающими „просьбами“ рабочих, вместо того, чтобы идти на уступки, он, несмотря на угрозы рабочих, сопротивляется движению... Драматическое положение усугубляется тем, что сын владельца Александр (в черной косоворотке, опоясанный шнурком) является главным руководителем рабочих, с большим достоинством, молчаливо выдерживающий иступленные злобные окрики отца, с которым он приходит объясняться по поводу необходимости уступок...»

«Я полагаю, — заключал цензор, — что такого рода пьесу не следует ни в каком случае разрешать к представлению, так даже при переделке этой пьесы путем одних исключений или смягчений разных мест можно всегда ожидать, что ее используют с агитаторской целью»¹.

В 1907 году «Короля» все-таки разрешили с большими исключениями в тексте. Но, доведенный до генеральной репетиции, спектакль был снят. Поправить дело взялась Савина. Мотивы, которыми она руководствовалась, были отнюдь не политические, просто ей хотелось сыграть роль сестры Гросмана, старой тети Мани, роль с яркой жанрово-психологической окраской.

Давыдов играл роль старика фабриканта Гросмана. Перед зрителем возникал жестокий образ хищника, ничего не видящего вокруг, кро-

¹ Рапорты театральной цензуры в годы первой русской революции. Публикация В. Цинзович. — В сб.: «Первая русская революция и театр». М., 1956, стр. 335—336.

ме своих доходов. «Тонко, до мельчайшего жеста, — например, когда он, глумясь над забастовщиками, говорит, что они теперь будут глотать воздух, — была им задумана и проведена вся роль от начала до конца, и там, где нужен был нервный подъем, г. Давыдов проявил столько силы, что впору молодому артисту», — писала «Петербургская газета»¹. Отлично поставил Петровский сцену рабочего собрания. Роль сына Гросмана, студента Александра, призывающего рабочих к забастовке, Н. Н. Ходотов играл в своей обычной приподнятой манере.

В годы революционного подъема сами зрители приносят в театральный зал свои настроения и чувства. Зрительный зал накален до предела, он остро реагирует на каждую реплику, которая так или иначе перекликаться могла с событиями дня. Бывало, что во время представления в Александринском театре раздавались возгласы: «Долой самодержавие!».

В начале 1905 года в Александринском театре предполагалось осуществить постановку «Антигоны» Софокла, как продолжение цикла античных трагедий, начатого театром в 1902 году «Ипполитом» Еврипида. Но спектакль в сезоне 1904/05 года не появился, так как департамент полиции предупредил дирекцию императорских театров о возможном использовании спектакля для «противоправительственной демонстрации». «По полученным департаментом полиции агентурным сведениям, — сообщалось в этом секретном документе, — в С.-Петербурге существует кружок лиц интеллигентного класса, ведущих преступную противоправительственную пропаганду, преимущественно среди уча-

щейся молодежи. Одним из руководителей этого кружка был арестованный ныне писатель Алексей Пешков (Горький)... Имеются сведения, что 15-го сего февраля на сцене Александринского театра будет поставлена трагедия Софокла „Антигона“... Руководители указанного выше кружка имеют в виду воспользоваться содержанием этой пьесы для устройства противоправительственной демонстрации. В этих целях предложено предоставить значительное количество мест в театре учащейся молодежи либерального направления, которая во время спектакля, при произнесении артистами определенных заранее отмеченных и условленных выражений трагедии, дружно и громко будет выражать свое порицание или одобрение, не исключая и возгласов преступного характера»².

Нет нужды пояснять, что история с неосуществленной в 1905 году постановкой «Антигоны» является прежде всего фактом революционной борьбы петербургской интеллигенции и лишь так сказать «территориально» связана с Александринской сценой. Подобная манифестация могла быть намечена в любом другом театральном помещении. Но такие явления, связанные с запретом постановок, не могли пройти мимо актеров Александринского театра. Доходили какие-то слухи о причинах запрета спектакля, они волновали актеров, заставляли задуматься над происходящими событиями.

Первая русская революция всколыхнула Александринский театр, заставила многих актеров по-иному взглянуть на окружающую их жизнь, почувствовать себя гражданами и общественными деятелями.

¹ *Не театрал. Драма г. Юшкевича. — «Петербургская газета», 6 января 1903 г.*

² *В. Теляковский. Воспоминания. Л.—М., 1965, стр. 353—366.*

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

А. Я. АЛЬШТУЛЛЕР



1

Русский провинциальный театр совершил в течение XIX века стремительное восхождение. От эпизодических, полулюбительских театральных начинаний в отдельных губернских городах до поставленных на широкую ногу театральных «дел», которые могли успешно конкурировать со многими крупными театрами столиц,— вот путь, пройденный провинциальным театром за несколько десятилетий.

Еще до отмены театральной монополии в столицах (1882), когда вся сценическая жизнь Петербурга и Москвы ограничивалась несколькими казенными театрами, в провинции действовала разветвленная сеть театральных коллективов. В творческой практике провинциального театра шла такая же непримиримая борьба между демократическими элементами национальной культуры и господствующей дворянской культурой, как и на столичной сцене. Только в провинции эта борьба протекала зачастую в более обнаженной и острой форме.

Если попытаться вообразить себе «топографию» русского провинциального театра на рубеже XIX—XX веков, то она может предстать примерно в следующем виде. Развитые театральные «дела», хорошо организованные антрепризы существовали в крупных, преимущественно университетских городах со значительным количеством населения — Киевский театр Н. Н. Соловцова, Харьковский театр Н. Н. Сяньникова, антрепризы Н. И. Соболевцова-Самарина, «Саратовско-казанское драматическое това-

рищество» М. М. Бородая, театр Д. И. Басманова в Нижнем Новгороде, группа К. Н. Незлобина в Вильно и Риге.

Это был «первый ряд» русского провинциального театра — сюда стремились почти все актеры широкой театральной провинции. Ведь казенная сцена открывала мало свободных вакансий, рядовому труженику театра попасть из провинции на службу в столицу было почти невозможно. Другое дело — крупная провинциальная антреприза, на которую при ежесезонных переменах в составе труппы можно было рассчитывать.

Кроме перечисленных центров «театральными» издавна считались ряд других, менее значительных городов, например Ярославль, Калуга, Кострома, Иркутск, Тобольск. Причины тут были самые разные. Ярославль — родина русского театра — хранил традиции Федора Волкова и всегда стремился к высоким образцам театральной культуры; расположенный недалеко от Москвы старинный город Калуга был местом постоянных гастролей крупнейших актеров, в том числе Щепкина и Мочалова; находящаяся на волжском пути Кострома также имела давние театральные традиции, здесь часто останавливались труппы и отдельные гастролеры, пробиравшиеся из Рыбинска и Ярославля вниз по Волге; в жизнь старого театра, существовавшего в Иркутске и Тобольске, вдохнули свежую струю сосланные туда декабристы и последующие поколения русских революционеров. Понятно, эти отличительные признаки некоторых упомянутых театральных городов не являлись единственно определяющими; следует лишь

подчеркнуть многообразие причин, делавших тот или иной город «театральным».

Каково же было организационное положение провинциального театра в конце XIX — начале XX века?

Театральных зданий, которыми владели бы частные лица, в провинции было мало, большинство театральных помещений принадлежало городским общественным управлениям. Делами театра формально ведали городские думы, которые избирали специальную театральную комиссию, обыкновенно получавшую наименование дирекции городского театра. На каждый сезон или на несколько сезонов дума сдавала здание театра антрепренеру.

Нередко вопрос о сдаче театра тому или иному антрепренеру приобретал большую остроту. Под влиянием изменившихся общественных настроений он вызывал разногласия и споры. Местная печать активно вмешивалась в них, голоса членов думы разделялись. И в зависимости от победы той или иной группы решалась судьба театральной антрепризы в городе.

Это было не только желание увидеть в городе лучшую, чем прежде, труппу, но и простое любопытство к той борьбе, которая возникла вокруг этого дела. Сотрудничавший в «Самарской газете» в 1895 году молодой М. Горький высмеял шумиху вокруг сдачи театра. Он писал о местной антрепренерше, вдове гласного думы Е. В. Молгачевой: «Есть г. Молгачева — есть общественная жизнь, так как есть молгачисты и антимолагачисты, есть враждующие общественные партии — Монтекки и Капулетти Самары, борьба интересов и так далее, и прочее, и тому подобное... А представьте себе, что в Самаре, паче чаяния, явится умелый антрепренер и сносная труппа. Тогда единственные общественные партии Самары родственно сольются в одну большую партию обывателей, довольных своим театром. Молгачисты и анти потонут в болоте взаимного примирения, изоцрять мозги будет не на чем, вражда, раздоры, все, что оживляет зимой жизнь общества, — исчезнет... Будет скучно-прескучно»¹.

Хозяином театрального дела являлся антрепренер. Однако идейные образованные антрепренеры, вроде П. М. Медведева, Н. Н. Синельникова, Н. И. Соболевцова-Самарина, К. Н. Незлобина, были редкостью. Крупный делец или мелкий хозяйчик, насадитель «кассовой» халтуры, буфетчик и трактирщик, берущиеся «по

совместительству» за организацию театра, — явление в то время массовое. У таких антрепренеров театр — всего лишь дополнение к ресторану и кафешантану. Подавляющее большинство рядовых провинциальных антрепренеров художественной стороной дела не интересовались. Только в крупных городах некоторые антрепренеры оседали на несколько лет, в городах же широкой провинции они не задерживались более чем на один-два недолгих сезона.

Основная задача антрепренера — «взять сезон», то есть извлечь из дела прибыль. Этому подчинялось все. Актеры, попав в руки антрепренера, полностью поступали в его распоряжение. Актер не имел права отказаться от работы — он должен был играть все, что ему поручат, причем каждые два-три дня новую пьесу. «Положение театра в провинции было чрезвычайно печально, — вспоминал И. Н. Певцов. — Обычно в сезон должно было идти 180 спектаклей, и на эти 180 спектаклей, чтобы заполнить репертур, нужно было найти не менее 160 названий пьес. А это означало по одной с дробью репетиции на каждую пьесу. При такой постановке дела нужно было соблюдать в работе одно только условие: не сталкиваться лбами на сцене»².

Хорошо знавший русский провинциальный театр рубежа XIX—XX веков А. И. Куприн в рассказе «Как я был актером» писал: «Пьесы ставились, как на курьерских. Небольшие драмы и комедии шли с одной репетиции. „Смерть Иоанна Грозного“ и „Новый мир“ — с двух, „Измаил“... потребовал трех репетиций, и то благодаря тому, что в нем участвовало около сорока статистов из местных команд: гарнизонной, конвойной и пожарной»³.

Периферийные театральные коллективы и их актеры в массе своей являли собой картину заметного застоя и идейно-творческой деградации. Нередко провинциальный театр держался на гастрольной системе, причем «знаменитость» обходилась так дорого, что на долю труппы оставались лишь гроши. Иногда таким гастролером являлся действительно выдающийся артист, обращавшийся к замечательным произведениям мировой драматургии. Но сплошь да рядом его сменял гастролер-кочевник, имеющий в своем репертуаре пять-шесть ролей, давным-давно подготовленных, никогда не пересматриваемых и ничем не обновляемых, обросших «приемчиками» и штампами. Такой гастролер кое-как до-

¹ М. Горький (Иегудилл Хламида). Между прочим. Фельетоны 1895—1896 гг. Куйбышев, 1941, стр. 72, 73.

² «И. Н. Певцов». Л., 1935, стр. 36—37.

³ А. Куприн. Избранные сочинения. М., 1947, стр. 389.

водил свое пребывание в городе до дня пышного бенефиса, «снимал сливки» и покидал театр, чтобы через некоторое время в новом городе повторить все сначала.

Рядовые же участники провинциальных антреприз, за редким исключением, были людьми совершенно необеспеченными, лишенными уверенности в завтрашнем дне, находящимися на грани нищеты. Бесправие являлось «нормальной» особенностью артистической профессии. Имели место контракты, дававшие антрепренеру основание не платить жалованье актеру, причем последний лишался даже права отстаивать свои поправные интересы.

Актеры кочевали из города в город. Многие из них деклассировались в результате невыносимых условий труда; не случайно алкоголизм стал уделом русского провинциального актерства. Даже на рубеже двух столетий они нередко чувствовали себя Аркашками, Шмагами, Незнамовыми, как и предыдущее поколение русских актеров периферии, изображенное Островским.

Колоритную картину жизни небольшого провинциального «товарищества» (труппа, работающая на «паях», без антрепренера) нарисовал Вл. И. Немирович-Данченко в повести «Драма за сценой» (1895). Повесть дает ясное представление о всех сторонах существования подобных трупп. Тут и аренда у хозяина — купца летнего помещения под театр — сарая, где был мучной лабаз, выбор репертуара, торопливые репетиции, «лев»-гастролер, которого пригласили «поправить» дела товарищества, здесь разговоры об искусстве, скудном гардеробе, печали и надежды актеров. И однажды, когда декорации были поставлены, актеры загримированы и прозвенел третий звонок, один из актеров вышел на сцену и сказал: «Спектакль состояться не может, потому что мы два дня ничего не ели. Мы честно приготовили пьесу, но все едва держимся на ногах».

А. П. Ленский, на собственном опыте хорошо знавший повседневный быт провинциального театра, считал, что Немировичу удалось «беспощадно обнажить язвы актерской жизни».

Труппа, о которой рассказал Вл. И. Немирович-Данченко, работала без антрепренера. Вопрос об организации «кооперативных товариществ» возник давно, еще в 1870-е годы, но широкое распространение «товарищества» получили в конце 1890-х годов. Заметного улучшения театрального дела это не принесло. На Первом Всероссийском съезде сценических деятелей (1897), где много внимания было уделено провинциальному театру, докладчик Н. Ф. Ар-

бенин говорил: «Не лучше обстоит дело и с знаменитыми товариществами, на которые несколько лет тому назад возлагалось столько радужных надежд. Думали, что наступает золотой век для провинциальной сцены, что актер наконец-то освободится из рук антрепренера-кулака... Товарищество, в сущности, та же антреприза, но антреприза, ни в чем не ответственная перед группой»¹.

И в антрепризе и в «товариществе» условия работы провинциальной труппы были по существу одинаково трудными. Нужно было обладать большой любовью к своему делу, твердо верить в необходимость служения искусству, чтобы не разочароваться, не бросить этот тяжкий труд, который зачастую не обеспечивал даже маломальски сытого существования.

Но, несмотря на все это, живой творческий поток пробивал себе путь и здесь. Вопреки всем преградам русский театр в провинции на рубеже XIX—XX веков сыграл определенную общественно-политическую роль, развивая элементы народной, демократической культуры.

В середине 1890-х годов на страницах провинциальной прессы все громче раздаются голоса в защиту прав актера, признания его общественно полезного труда. «Не только гении сцены пользуются уважением общества, но и скромные деятели серьезного театра вообще делаются полноправными членами культурного слоя, — писала газета «Саратовский дневник». — Они имеют ровно столько же прав на название полезных членов общества, как и учителя, врачи, адвокаты, купцы. У всех нас своя профессия, каждый делает дело, к которому его призывает влечение, способности»².

В провинции было немало выдающихся своим талантом и мастерством артистов, которые по уровню своего дарования смело могли соревноваться с корифеями столичной сцены. Самоотверженно и бескорыстно несли они свое искусство в глухие углы царской России. История русского провинциального театра сохранила имена таких сценических деятелей.

На рубеже XIX—XX веков на русской провинциальной сцене работало много первоклассных актеров. Это — Н. П. Рошин-Инсаров, М. В. Дальский, П. В. Самойлов, П. Н. Орленев, Н. П. Россов, братья Роберт и Рафаил Адельгеймы, И. М. Шувалов, А. И. Каширин, Д. М. Ка-

¹ Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей. 1898, ч. II, стр. 126.

² Марк О-в и ч. Наша общественная жизнь. — «Саратовский дневник», 8 октября 1895 г.

рамазов, М. К. Стрельский, А. В. Анчаров-Эльстон, М. М. Петипа, Э. Д. Бастунов, Я. В. Быховец-Самарин, Д. А. Глюске-Добровольский, М. Н. Строителей, Я. В. Орлов-Чужбинин, А. П. Харламов, Е. Я. Неделин, Е. А. Лепковский, О. В. Арди-Светлова, И. П. Уманец-Райская, А. Я. Глама-Мещерская, М. Ф. Андреева, О. А. Голубева, М. И. Велизарий, С. Т. Строева-Сокольская, А. А. Пасхалова, Э. Ф. Днепров, С. П. Волгина, М. М. Глебова, В. Н. Ильнарская.

Но даже этот перечень не исчерпывает имен всех видных актеров, выступавших в русской провинции. Этих громких имен было значительно больше, и каждый из актеров представляет несомненный творческий интерес. Некоторые из названных артистов служили в разное время на казенной сцене, в Московском Художественном театре, Театре В. Ф. Комиссаржевской. Иные пришли к «оседлому» образу жизни в конце своего пути. Но все они надолго связали свою судьбу с провинциальной сценой. Многих актеров привлекало особое привилегированное положение в провинциальной труппе, возможность играть роли по своему выбору. Там они выделялись. В столичном же театре легко было потеряться. В московском Малом театре в 1892—1894 годах служил молодой актер А. В. Дубровский. Мало кто знал его, и для истории театра это имя забыто. Но вот в конце века в провинции (Киев, Ростов-на-Дону и др.) выступает герой-любовник А. В. Анчаров-Эльстон. Это был известный актер. А. В. Дубровский и А. В. Анчаров-Эльстон — одно и то же лицо.

Так же, как когда-то М. С. Щепкин, В. Н. Давыдов, М. Г. Савина, А. П. Ленский, П. А. Стрепетова, В. Ф. Комиссаржевская начинали в провинции, так и многие большие артисты советской сцены первые шаги в искусстве сделали в провинциальном театре конца XIX—начала XX века.

Свои первые режиссерские опыты Е. Б. Вахтангов вел с любителями в Грозном и Вязьме. Три года (1897—1900) служил у М. М. Бородея в его казанско-саратовской антрепризе В. И. Качалов. Здесь же он получил телеграмму из Москвы: «Предлагается служба в Художественном театре». Полезную школу прошли, по их собственным словам, Л. М. Леонидов, М. Ф. Ленин, Е. А. Лепковский в Киевском театре «Соловцов». В провинции начинали свой путь Е. П. Корчагина-Александровская, М. М. Тарханов, С. Л. Кузнецов, И. Н. Певцов, И. Н. Берсенева и другие мастера советского театра.

В провинциальном театре ставку делали на актера. Успех спектакля зависел от премьеров.



*«Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому.
Раскольников — П. Н. Орленев*

Центральными фигурами были актеры на амплуа героев. Они часто прямолинейно использовали свои внешние данные, поражая зрителей громовым голосом, нажимом в трагических местах, испытанными эффектами. Не случайно слова «провинциальный трагик» стали чуть ли не синонимом сценического штампа. Но и крупные, наиболее одаренные актеры на амплуа героев не могли до конца преодолеть вчерашние приемы игры. И эти актеры нередко выглядели старомодными.

На рубеже XIX—XX веков в актерском искусстве и в самом понимании амплуа героя намечаются новые тенденции. Так же, как в литературе, живописи, музыке, в актерском творчестве вырабатывается более экспрессивный художественный язык, идет сложный процесс обогащения стиливых возможностей. В искусстве ряда актеров заметно проступают черты нервозности, повышенной возбудимости, мету-



«Привидения» Г. Ибсена. 1904 год.
Освальд — П. Н. Орленев

щегося сознания. Новая манера игры была продиктована временем, чувствами и мыслями интеллигенции, находившейся в разладе между стремлением к высокой духовности и пошлой действительностью. Эта манера, как дань времени, ушла из искусства, но ушла она не бесследно, а заметно повлияла на последующее поколение русских актеров, помогая обновить средства сценической выразительности.

Одним из ведущих актеров, в творчестве которого отчетливо проявились неизвестные ранее приемы игры, был П. Н. Орленев (1869—1932), большую часть своей жизни работавший в провинции как гастролер.

Подлинный демократизм, высокие нравственные задачи, которые он ставил перед театром, постоянное стремление ворваться своим искусством в круг наиболее злободневных проблем века — все это привлекало к Орленеву многих великих его современников — Л. Толстого и Чехова, Стасова и Репина, Шаляпина и Кача-

лова. Выразительные средства актера не оставляли сомнений в его приверженности к новым художественным веяниям. Не случайно Чехов считал, что Орленеву, так же как и Комиссаржевской, место в Художественном театре, а сама Комиссаржевская предлагала Орленеву вступить в ее труппу.

Герои Орленева — истерзанные жертвы времени, искатели истины, сломленные бунтари. Их тревожно-надрывные интонации и судорожные перебои ритма речи, недоумевающие глаза, быстрая смена состояний, неуравновешенность обнаруживали черты смятения и душевного кризиса.

Одна из наиболее популярных ролей Орленева — Раскольников в инсценировке романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Впервые он сыграл его в 1899 году на сцене театра Литературно-художественного общества в Петербурге. Уже в следующем году с орленевским Раскольниковым познакомилась русская провинция. Уродливая, страшная идея об особых правах «неординарных» личностей, «Наполеонов», которым «все позволено», не получила в игре Орленева подкрепления. В слабом, страдающем герое Орленева нельзя было узнать героя Достоевского. А. Р. Кутель писал, что в Орленеве не было ничего «раскольничьего». Современники увидели в Раскольникове — Орленеве прежде всего «русского интеллигентного человека, симпатичный облик мыслящего нашего студента — пролетария, студента, замученного борьбой за существование, мыслящего и страдающего». Орленевский Раскольников был добрым, жестоко раскаявшимся, «потерявшим себя» человеком.

Житейски беспомощным мечтателем, «чистой душой», при всем своем ухарстве и кутежах, представлял Митя Карамазов — Орленев. Характер этот особенно близок актеру. Состояние гнева, ревности, азарта, чрезвычайного возбуждения — «карамазовские страсти» — были в природе Орленева — человека и актера. Вообще же индивидуальность Орленева сильно связана с выбираемыми им ролями. Кого бы ни играл актер — героя Достоевского, Освальда, Гамлета, Тихона Кабанова или спившегося молодого чиновника в мелодраме В. Крылова «Горе-злосчастье», он всегда искал в своем герое начала светлые, черты привлекательные.

Еще в начале века Орленева причислили к входившему тогда в моду амплуа «неврастеника». Орленевские герои никогда не были просто неврастениками, они сеяли тревогу, беспокойно болели за людей, противились злу, были неудов-

летворены существующим правопорядком. У Орленева появились подражатели. Но если обостренные чувства героев Орленева всегда были следствием социальных коллизий времени, то многочисленные эпигоны усвоили лишь внешние приемы его игры.

В то время было четкое разделение актеров на роли высокие, трагические, героические и роли комедийные, характерные, «маленьких» людей. Трагики рубежа XIX—XX веков не позволяли себе унизиться до темы «маленького человека». В искусстве Орленева не было грани между героическим и будничным, у него сочетались бурный трагедийный пафос с показом бессилия, падения «униженных и оскорбленных», то есть мочаловское и мартыновское начала. В этом смысле он обогатил русскую трагическую школу, распатал привычные представления об амплуа и о характере героя. Трагик типа Несчастливцева из «Леса», еще недавно чувствовавший себя уверенно на подмостках провинциального театра, перестал быть фаворитом публики, как прежде. Творчество Орленева — пример того, как мастерство актера, развившееся в условиях провинциального театра, пролагает новые пути сценического искусства.

2

Провинциальный театр, вынужденный давать почти каждый день премьеру, «поглощал» громадную драматургическую продукцию различных эпох и народов. Бесчисленное количество современных пьес, произведения русской и зарубежной классики находили себе место на подмостках провинциальной сцены.

Антрепренер стремился заключить контракт с известными актерами на роли героев. Наличие в труппе таких актеров во многом определяло ее репертуар. Премьер играл Чацкого, Гамлета, Отелло, Короля Лира, Уриеля Акосту, Карла Моора, Кина. Большое место занимали в его репертуаре мелодрамы и современные так называемые проблемные пьесы. Специально для премьерши ставились пьесы с центральной женской ролью. Чтобы обеспечить «кассу», другими словами, иметь возможность «держат театр», антрепренер учитывал разные требования. Нужно было угодить всем. А стремления и вкусы публики были различны. Демократически настроенная интеллигенция, студенчество ждали спектаклей, которые отвечали бы духу времени, поднимали вопросы современности. Буржуазно-обывательская публика с особенной на-

стойчивостью требовала бытовых мелодрам, фарсов, легкой комедии. Многие провинциальные актеры говорили о необходимости перемен в театральном деле, критиковали репертуар. Д. М. Карамазов писал в 1897 году: «Стоит... взглянуть на современный репертуар провинциальной сцены, изобилующей отвратительными мелодрамами и пошлейшими фарсами, чтобы убедиться, до какого безобразного униженного положения способны довести актера антихудожественные стремления предпринимателей, задачи которых, в подавляющем большинстве случаев, не идут дальше целей простой наживы»¹.

Удельный вес серьезного репертуара был незначителен, но только он определял поступательное движение провинциального театра.

В конце XIX века, кроме постановок «Недоросля», «Горя от ума», «Ревизора», «Свадьбы Кречинского», пьес Шекспира, Шиллера, Островского, трагедий А. К. Толстого, шли пьесы Вл. И. Немировича-Данченко, Д. В. Аверкиева, И. В. Шпагинского, М. И. Чайковского, А. А. Потехина. Публику привлекали инсценировки романов Ф. М. Достоевского — «Идиот», «Преступление и наказание», «Власть тьмы» Л. Толстого, современная зарубежная драма.

В провинции нередко старые спектакли звучали неожиданно остро. Так, например, было с «Ревизором». Беззаконие и произвол, чинимые Городничим и его приспешниками в крепостническую эпоху, по существу мало чем отличались от тех административных методов, которыми пользовались местные власти на рубеже веков. О «переключке» «Ревизора» с современностью писали многие провинциальные газеты, особенно часто в эпоху первой русской революции.

Когда киевский театр Общества грамотности поставил в 1905 году «Ревизора», причем в роли Городничего выступил известный в то время провинциальный актер И. Э. Дуван-Торцов, газета писала: «Крепостничество и невежество сохранились еще почти в полной своей неприкосновенности в бюрократических сферах, и „Ревизор“ на нашей сцене совсем не выглядит дряхлым, несмотря на свой весьма солидный возраст... Гоголевские типы еще хорошо сохранились в нашей современной действительности»².

¹ Д. Карамазов. К вопросам современного театра. — «Театрал», 1897, № 110, стр. 81.

² «Киевские отклики», 24 сентября 1905 г.

Среди других произведений русской классики значительным успехом на провинциальной сцене пользовались «Горе от ума» (даже запрещенное в 1905 году полтавским полицеймейстером), пьесы А. Н. Островского «Таланты и поклонники», «Лес», «Горячее сердце», «Бесприданница», «Без вины виноватые».

Обостренный интерес зрителей вызывали народные сцены. Когда в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого в Харькове была опущена народная сцена, критика отмечала: «Напрасно пропущена была сцена восстания народа: пренебрегать народными сценами в трагедиях нельзя»¹.

На афишах провинциальных театров часто появлялись имена популярных драматургов И. Н. Потапенко, А. И. Южина-Сумбатова, Е. Н. Чирикова. Несмотря на различные политические убеждения, художественные вкусы и стремления, приведшие их в конце концов к резкому размежеванию, для всех этих писателей характерен отказ от широкого обобщения жизненных явлений. Им было свойственно бесстрастное натуралистическое бытописание, эмпиризм. Но некоторые, хотя и слабые, элементы общественной критики, призывы к труду, правде, справедливости могли быть усмотрены и в таких пьесах, как «Джентльмен» Южина-Сумбатова, «Жизнь» Потапенко и другие. Из произведений, созданных в предреволюционные годы и имевших шумный успех в провинции в 1905 году, должна быть отмечена пьеса «Еврен», написанная Чириковым в пору его близости к группе «Знание». Пьеса эта в свое время была высоко оценена Горьким. В условиях разжигаемой царизмом национальной вражды, в ту пору, когда во многих городах страны прошла волна погромов, пьеса Чирикова приобрела острое злободневное звучание.

После постановки в Театре В. Ф. Комиссаржевской и МХТ (1907) русскую сцену обошла пьеса Л. Андреева «Жизнь человека». Из провинциальных постановок интересен спектакль в Харькове (преьера состоялась через четыре дня после первого представления в Театре Комиссаржевской). Режиссер К. А. Марджанов трактовал пьесу как богоборческое произведение. Во многих городах спектакли «Жизнь человека» сопровождалась скандалами, которые организовывали черносотенцы и церковники. Считая пьесу «кощунственной», потому что в ней «на сцене выведен бог, которому человек

произносит страшные проклятия», черносотенцы выступили против спектакля в Харькове, Киеве, Туле, Житомире и других городах².

Большой популярностью пользовались произведения Шиллера. Свободолюбивые мечты Шиллера всегда были близки прогрессивным деятелям русской культуры, имели революционизирующее влияние на русское общество. «Разбойники», «Дон Карлос», «Коварство и любовь», «Заговор Фиеско», «Вильгельм Телль» не сходили с афиш провинциального театра. Интересно отметить, что если в 1890-е годы наиболее часто ставились «Разбойники» и «Коварство и любовь», то в период первой русской революции самыми распространенными были «Вильгельм Телль» и «Заговор Фиеско». Общественный резонанс имела постановка в 1905 году «Вильгельма Телля» в Нижнем Новгороде. «Известная сцена ночного заговора, союз кантонов, праздник освобождения и другие сцены вызывали бурю рукоплесканий. Такой шумный успех едва ли имела какая-либо другая пьеса в здешнем театре»³, — писал рецензент газеты «Волгарь».

Спектакль «Вильгельм Телль» звучал как произведение, посвященное народной борьбе с тираном. В Киеве постановку осуществил Е. А. Лепковский (он же исполнитель заглавной роли). Из зрительного зала часто неслись возгласы, реплики. Особенное одобрение вызывали фразы, в которых говорилось о свободе, убийстве тирана и т. д. Когда в пятом действии Вальтер Фюрст, имея в виду швейцарское восстание, произносил: «Начало есть», — зрительный зал кричал: «Верно!» «Но нет еще конца», — продолжал он. «Будет», — угрожающе раздавалось в ответ.

В Екатеринодаре 3 октября 1905 года состоялся концерт с участием М. В. Дальского. Гастролер играл роль маркиза Позы в сцене из «Дон Карлоса». Тираноборческие монологи Позы зажигали молодежь. На галерее раздалось иление «Марсельезы». По выходе из театра разбрасывались революционные прокламации. Для прекращения демонстрации был вызван усиленный наряд полиции. Об этом сообщал начальник Кубанского жандармского управления в департамент полиции.

Шиллеровские спектакли часто запрещались местными властями. В Чите полицеймейстер запретил «Разбойники», в Ростове и Одессе был

¹ А. Брут. *Провинциальная летопись. — Театр и искусство*, 1898, № 4, стр. 92.

² См.: В. Беззубов. Александр Блок и Леонид Андреев. — В кн.: «Блоковский сборник». Тарту, 1964, стр. 259—260.

³ «Волгарь», 6 октября 1905 г.

снят с репертуара «Дон Карлос» и т. д. О запрещении в Ростове «Дон Карлоса» говорил К. С. Станиславский в докладе о цензуре, прочитанном 2 апреля 1905 года на заседании Московского Литературно-художественного кружка.

Самым известным из современных зарубежных писателей был Ибсен. Многие его произведения оказались созвучными русской действительности. Одной из наиболее часто исполняемых пьес были «Привидения». После выступления П. Н. Орленева в роли Освальда (1903) многие провинциальные гастролеры охотно включали эту драму в свой репертуар. В их исполнении «Привидения» становились пьесой одного образа. Вслед за Орленевым с ибсеновскими «Привидениями» гастролеровал П. В. Самойлов. И если Орленев виртуозно рисовал картину физического угасания Освальда, то Самойлов создавал образ талантливого, но слабого человека, ненавидящего тех, кто отнял у него радость жизни.

Творчество Ибсена в провинции пропагандировала В. Ф. Комиссаржевская, выступившая в роли Норы во многих городах России.

Пьеса «Доктор Штокман» с центральным образом борца за правду и справедливость звучала современно и всегда вызывала симпатии провинциального зрителя, будила высокие гражданские чувства. На спектакле в городе Ельце (1905), когда Штокман в четвертом акте бичует городское начальство, в зале раздались аплодисменты. Полицеймейстер начал кричать, пытаясь утихомирить публику, но аплодисменты усилились. Тогда он приказал ввести наряд вооруженных солдат, которые были расставлены с обнаженными пашками около лож.

Убеденным и последовательным пропагандистом Ибсена на русской сцене был И. М. Шувалов. Он часто выступал в роли Штокмана, впервые в России поставил в Одессе «Строителя Сольнеса», сыграв в спектакле главную роль.

В эти годы русская провинция продолжала знакомиться с пьесами А. П. Чехова. Уже был известен «Иванов». Его ставили с 1887 года многие труппы (Саратов, 1887; Иркутск, 1889; Казань, 1894; Киев, 1897; Харьков, 1901 и др.). Роль Иванова исполняли И. М. Шувалов, А. И. Каширин, Н. П. Роцин-Инсаров, Е. А. Лепковский. Так же, как и «Иванов», «Дядя Ваня» впервые был поставлен на провинциальной сцене. Товарищество под руководством Н. Н. Синельникова в Ростове-на-Дону показало спектакль в 1897 году. Роль Войничкого играл И. М. Шувалов, Астрова — П. В. Са-

мойлов, Серебрякова — Д. А. Глюске-Добровольский, Елены Андреевны — Юрьева, Сони — С. Т. Синельникова, Телегина — А. П. Петровский, Марины — М. М. Блюменталь-Тамарина. Затем спектакль был показан в Саратове (1897), в Киевском театре «Соловцов» (1898). Сам Чехов писал о неожиданном для него успехе, которым сопровождалась постановка «Дяди Вани» в провинции. «Мой „Дядя Ваня“ ходит по всей провинции, и всюду успех», — писал он брату в 1898 году.

Меньше чем через месяц после печально известной постановки «Чайки» на Александринской сцене и за два года до ее реабилитации в Московском Художественном театре пьеса шла в театре «Соловцов». Автор специальной работы об этом спектакле Э. Давыдова, основываясь на периодической прессе и мемуарах, отмечает наличие ансамбля, удачное исполнение Н. П. Роциным-Инсаровым роли Тригорина, В. И. Немирович — Аркадиной, И. П. Киселевским — Сорина, Л. М. Леонидовым — Медведенко. Неудовлетворенный, видимо, исполнением А. В. Анчаровым-Эльстоном роли Треплева, Соловцов во время гастролей театра в Одессе поручил эту роль Л. М. Леонидову. Не получилась в спектакле и роль Нины Заречной у артистки М. И. Морской. Но в чеховской пьесе один исполнитель, пусть даже центральной роли, не решает дело. Комиссаржевская не могла спасти «Чайку», Морская не могла ее провалить. «Постановка „Чайки“ в Соловцовском театре, — пишет Э. Давыдова, — имела успех благодаря удачному исполнению большинства актеров, игравших в чеховских тонах, уловивших чеховский замысел образов, нашедших новые средства выразительности благодаря правильной режиссерской интерпретации пьесы»¹.

Следует отметить, что ряд актеров, участников «Чайки» в театре «Соловцов», были по своим творческим устремлениям близки тому новому искусству, которое вскоре стал утверждать Московский Художественный театр. Такими актерами были И. П. Киселевский, В. И. Немирович (сестра Вл. И. Немировича-Данченко), Л. М. Леонидов, вскоре ставший выдающимся актером МХТ².

После создания Московского Художественного театра и неслыханного успеха «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер» интерес к произве-

¹ Э. Давыдова. Первая постановка «Чайки» на Украине. — «Театр», 1954, № 7, стр. 93.

² О постановках пьес Чехова в Казани см. в кн.: И. Круги. Русский театр в Казани. М., 1958.

дениям Чехова, творческому методу нового театра, ко всей его идейной, художественной, этической атмосфере необычайно возрос. Известно, какое огромное плодотворное воздействие оказал МХТ на провинциальную сцену. Влияние это началось прежде всего с пьес А. П. Чехова, которые часто ставились по мизансценам Художественного театра. «Три сестры» шли в Нижнем Новгороде, Воронеже, Ярославле, Харькове, Орле, Тифлисе, Одессе, Казани и многих других городах. Пьеса дает большие сборы. «Пьеса» становится «гвоздем» сезона 1901/02 года.

В работе над чеховскими образами по-новому раскрылись многие актеры. Действие пьес Чехова происходит в губернских и уездных городах, усадьбах и имениях. Герои Чехова просты, будничны. Но незначительные разговоры самых обыкновенных людей, их обыденные поступки и дела отражают конфликт между человеком-тружеником и окружающей его действительностью. Люди, сидевшие в зрительном зале, воспринимали чеховские пьесы как пьесы о их жизни, страданиях, гнетущей тоске по счастью. В чеховских пьесах проявились новые возможности И. М. Шувалов (Иванов, Войничский, Вершинин), Е. А. Лепковский (Иванов, Вершинин), С. Т. Строева-Сокольская (Сарра, Маша), Д. М. Кармазов (Андрей Прозоров), А. А. Пасхалова (Маша) и другие актеры.

Выступать в чеховских пьесах — значило быть приобщенным к новому современному искусству. Это понимали все. Даже такой представитель старой декламационной манеры игры, как артист Александринского театра Г. Г. Ге, часто гастролировавший по провинции со своими мелодрамами «Казнь», «Трильби», решил выступить в «Трех сестрах» в роли Андрея Прозорова (Казань, 1901). Естественно, что ничего хорошего из этого не получилось.

Практика Художественного театра, чеховские спектакли диктовали новые принципы постановок. Как о заметном новшестве пресса писала, что «Три сестры» в Нижнем Новгороде имели тридцать репетиций. В 1901 году Н. Н. Соловцов при заключении контракта с актерами уничтожил разделение ролей на первые и вторые, обявывая даже ведущих актеров в интересах ансамбля играть эпизодические роли. Н. Н. Синельников в возглавляемых им театрах не разрешал входить в зал после третьего звонка, аплодировать во время действия. Конечно, стремление многих провинциальных антреприз к усвоению методов работы Художественного

театра нередко вело к внешнему подражательству, копированию мизансцены и т. д. «Очевидно, лавры г. Станиславского не дают спать в числе многих других режиссеров и нашему г. Вадимову, — писал невочеркасский корреспондент журнала «Театр и искусство». — Но, от всей души приветствуя его стремление обставлять пьесы „художественно“, создавать иллюзию действительной жизни не только на сцене, но и за кулисами, я не могу не предостеречь его от увлечений в эту сторону»¹.

Среди театральных коллективов, работавших в провинции в начале XX века, особое место занимает труппа под руководством В. Э. Мейерхольда и А. С. Кошеверова (Херсон, Николаев, Тифлис, Полтава, 1902—1906).

3

Огромную роль в общем процессе идейно-творческого развития театральной культуры провинции сыграли горьковские спектакли. Пьесы Горького воспринимались и в политической конкретности их содержания, и как пьесы автора, имя которого было тесно связано с революционным движением. Это были пьесы революционера, борца за свободу.

Провинциальная пресса начала XX века уделяет большое внимание фактам житейской, общественно-политической и творческой биографии Горького. Газеты живо реагируют на многочисленные события, связанные с его именем, помещают большие статьи, посвященные отдельным произведениям писателя, в частности его пьесам.

Драматургия Горького воспринималась многими деятелями провинциального театра упрощенно, характеры представляли в их трактовке обедненными. И все же революционизирующее влияние горьковских спектаклей было несомненно.

Каковы же пути проникновения пьес Горького на провинциальную сцену?

Первым произведением Горького, попавшим на сценические подмостки провинциального театра, была инсценировка повести «Фома Гордеев» (1899).

«Фома Гордеев», с вдохновенным образом центрального героя, привлек внимание театров; повесть неоднократно инсценировали, причем авторами инсценировок выступали чаще всего провинциальные актеры. Общее количество ин-

¹ «Театр и искусство», 1901, № 16, стр. 325.

сценировок «Фомы Гордеева» достигало в те годы ста¹.

В Ленинградской государственной театральной библиотеке им. А. В. Луначарского хранится несколько цензурированных экземпляров инсценировок «Фомы Гордеева». Даже такие переделки, где сам инсценировщик постарался вытравить все наиболее острые в социальном отношении места, подверглись купюрам. Цензор учитывал возможное широкое распространение пьесы именно в провинции и стремился так «обезвредить» ее, чтобы она не вызвала никаких ассоциаций, аналогий, не говоря уже о прямых выпадах против губернских и уездных властей. В инсценировке А. П. Бурд-Восходова, созданной в Одессе в 1901 году, лишённой почти всех монологов Ежова, были вычеркнуты фразы о губернаторе (например, Маякин: «Губернатор, братец ты мой, смирение в человеке очень любит»).

С цензурными вымарками были разрешены инсценировки «Фомы Гордеева», сделанные актером В. Евдокимовым и нижегородским режиссером М. Яновым. Эти пьесы были представлены в цензуру уже с учетом ее требований. Горький возмущался такими переделками, в частности инсценировкой Евдокимова.

Значительным цензурским купюрам подверглась переделка некоего А. О., разрешенная к исполнению 19 ноября 1901 года. Здесь вычеркнуты слова Ежова: «Россия по-прежнему страдает своей хищнической болезнью — изобильном мерзавцев, и мы, разночинцы, с удовольствием, с удовольствием наполняем собой их густые толпы». И далее: «Товарищи! Мы судьбой самой созданы для того, чтобы дополнять друг друга! Будущее — ваше, друзья мои! Будущее принадлежит людям честного труда. Великая работа предстоит вам. Это вы должны создать новую культуру... все свободное, живое, яркое!»

Первые спектакли «Фомы Гордеева» в провинции относятся к концу 1901 года. В Самаре в бенефис «рубашечного любовника» П. А. Муромцева «Фома Гордеев» шел в ноябре 1901 года, где бенефициант исполнял главную роль. В начале 1902 года пьеса показывалась в Томске, Новочеркасске, Баку, Казани, Уфе, Каменец-Подольске, Уральске и других городах.

Пьесу, как правило, трактовали в стиле обычной «народной мелодрамы». Усилиями царской цензуры, а также из-за незрелости про-

винциального театра произведение об ужасах русского капитализма, о скорой гибели маякинского мира, о «выламывании» купца Фомы Гордеева из своего класса, потому что он «здоровый человек, который хочет свободной жизни, которому тесно в рамках современности» (М. Горький), превращалось в ряд жанровых картин.

Но среди многочисленных постановок «Фомы Гордеева» в провинции выделялись те, в которых даровитые актеры стремились донести до зрителя идеи Горького, заложенные в романе.

Большим успехом пользовался спектакль «Фома Гордеев», поставленный в январе 1902 года в Казани. Наиболее удались театру, по мнению прессы, три картины — жизнь Фомы на буксирном пароходе, кутеж на плотях, купеческий обед на «Илье Муромце». Детально были разработаны массовые сцены — разнородная толпа представляла красочной и индивидуализированной. В роли Фомы Гордеева выступил Н. И. Соболящиков-Самарин. Это была первая встреча актера с творчеством Горького, сыгравшим впоследствии определяющую роль в течение всего его дальнейшего пути как артиста и режиссера. Соболящикову-Самарину удалось передать развитие характера Фомы, его постепенное прозрение и отречение от маякинщины. Роль Маякина играл М. Н. Строителей, видный провинциальный актер, впоследствии участник многих горьковских спектаклей. В его трактовке — это не только «хозяин страны», который «многих загрыз», но и умный человек, смутно чувствующий недолговечность своей власти. С горячим одобрением отнеслась к спектаклю передовая казанская молодежь.

Спектакли «Фомы Гордеева» были своеобразной репетицией перед постановками «Мещан». Интересно, что многие провинциальные актеры, участвовавшие в «Фоме», с успехом играли впоследствии в «Мещанах», «На дне». Б. Неволин играл после Фомы Нила, Муромцев — Пепла. Известный актер М. Ф. Багров, бывший ранее в труппе Малого театра, участник знаменитой постановки «Орлеанской девы» с М. Н. Ермоловой, поставил в 1902 году в свой бенефис «Фому Гордеева». Сам он играл роль Фомы, а впоследствии стал одним из лучших исполнителей роли Нила в провинции. От Игната Гордеева и Маякина (артисты И. Э. Дуван-Торцов, М. Н. Строителей) закономерным был переход к Бессеменову.

Несмотря на крупные недостатки всех инсценировок «Фомы Гордеева», спектакли, поставленные на основе этих пьес, важны прежде всего тем, что они представляли собой первую встре-

¹ Интересные сведения об инсценировках «Фомы Гордеева» содержатся в статье: Б. Бялик. Проза Горького на сцене. — «Горьковский альманах, год 1946». М., 1948.

чу театра с образами Горького. Актеры и режиссеры провинции находили идеи и образы, волновавшие современное общество и получившие дальнейшее развитие в драматургии Горького.

Начиная с мая 1902 года во многих провинциальных городах ставились «Мещане». В Перми 19 мая 1902 года пьесу поставило товарищество актеров под управлением Ф. Ф. Вронченко-Левитского, в августе — гастролировавшая в Сарапуле Вятской губернии труппа А. Н. Кручинина и т. д. Летом и осенью 1902 года пьесу начинали репетировать во многих труппах, не зная еще, последует ли разрешение на ее постановку. Интерес к «Мещанам» все более усиливался, и антрепренеры упорно стремились добиться разрешения постановки пьесы. Только в октябре 1902 года в Главное управление по делам печати поступило несколько десятков прошений о постановке «Мещан». Среди них — прошение антрепренеров Херсонского театра А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда от 23 октября 1902 года. «Прилагая при сем экземпляр пьесы Максима Горького „Мещане“, — писал Мейерхольд, — имеем честь покорнейше просить разрешить постановку названной пьесы на сцене Херсонского городского театра. Цензурованный экземпляр просим выслать по адресу: Херсон, Городской театр»¹. Спектакль был разрешен. Премьера, состоявшаяся 19 ноября 1902 года, прошла с громадным успехом.

12 октября 1902 года Главное управление по делам печати разослало губернаторам циркуляр, всячески настаивая на ограничительных мерах по отношению к горьковской пьесе в провинции.

Стремясь обойти административно-полицейскую волокиту, которой сопровождалось разрешение первой пьесы Горького, некоторые антрепренеры и актеры прибегали к различным уловкам. П. Н. Орленев достал каким-то путем цензурованный экземпляр «Мещан», который театральное общество отправило новочеркасскому антрепренеру С. И. Крылову, и представил его екатеринодарскому полицеймейстеру вместе с просьбой разрешить постановку в Екатеринодаре. Об этом проведал Крылов и телеграфировал полицеймейстеру в Екатеринодар, который запретил постановку спектакля и отобрал у Орленева цензурованный экземпляр. Крылов же возбудил против Орленева судебное дело.

Если попытаться проанализировать и обобщить опыт первых постановок «Мещан» в про-

винции, то можно прийти к выводу, что в большинстве провинциальных театров социальная драма Горького превращалась в бытовую пьесу. Такое толкование «Мещан» проистекало прежде всего от значительных цензурных купюр, которые были сделаны в сценическом экземпляре пьесы. «Я и в своих дореволюционных постановках „Мещан“, — писал Н. И. Соболевчикова-Самарин, — пытался показать тупость и ограниченность собственников Бессеменовых, но там по различным условиям (прежде всего цензурным) было невозможно противопоставить Нила и Бессеменова, их непримиримую враждебность, показать, что она усиливается и приводит к окончательному разрыву Нила с собственниками»².

В этих постановках акцентировалась тема семейного конфликта, столкновение отцов и детей. Недаром критики, писавшие о горьковском спектакле в Нижнем Новгороде, Саратове, Самаре, Херсоне и других городах, сравнивали «Мещан» с «Детями Ванюшина» С. Найденова, которые к этому времени приобрели широкую известность в провинции. Большинство провинциальных театров прямо ориентировалось на постановку МХТ.

Декоративное оформление «Мещан» было простым. Многие провинциальные театры придерживались традиционного изображения некоего купеческо-мещанского быта («под Островского» — все было тяжеловесно, солидно и добротно — огромный массивный шкаф, окованный железом сундук, чисто выскобленный пол. Такое воспроизведение обстановки, костюмов, всего внешнего колорита спектакля, граничившее подчас с натурализмом, мешало верно раскрыть основные мотивы пьесы. Если даже в Художественном театре, несмотря на наличие там первоклассных актеров, главенствовали внешние элементы быта, то тем более это происходило на провинциальной сцене. «Оренбургская газета» в одной из рецензий писала: «Затушевывая идейную сторону сцен и перипетий чувств, общая монотонность и частные рассуждения рельефно выделяют обстановочную часть — влечение к сценическому правдоподобию, которым так прославился Художественный театр и его талантливый режиссер г. Станиславский. Этой стороне дела на нашей сцене отдана большая заботливость, вызывавшая в публике восклицания: „Как станиславят, даже кажется перестаниславливают“»³. За шуточной формой лежала,

¹ Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Архив А. М. Горького, шифр ЦД № 1—12.

² Н. Соболевчикова-Самарин. Как я работал над «Мещанами». — «Советский театр», 1935, № 1, стр. 17.

³ «Оренбургская газета», 30 ноября 1902 г.

однако, общая правдивая картина постановки провинциальных «Мещан».

Актерское исполнение пьесы не отличалось в провинции большим разнообразием. Горьковские персонажи переводились, как правило, в план обычных амбула. Старика Бессеменова сближали с трафаретной трактовкой самодуров Островского; Петра и Татьяну играли с «большим надрывом», что было характерно для входившего в моду в начале XX века нового амбула «неврастеника». Именно так трактовали горьковские образы даже такие крупные актеры, как Н. И. Соболюшкин-Самарин, М. Н. Строителев (Бессеменов), В. Э. Мейерхольд, Д. М. Карамзов (Петр), А. А. Пасхалова, А. В. Дарьял (Татьяна).

Политический накал «Мещан» связан прежде всего с образом нового, революционного героя Нила. Известно, что в спектакле Художественного театра роль Нила в исполнении С. Н. Судьбинина не удалась, в то же время в ряде постановок провинциального театра, где роль Нила играли крупные деятели русской сцены, этот образ нередко занимал главное место в спектакле, а пресса со своей стороны подчеркивала исключительное значение образа Нила для всего горьковского произведения. «Фаворитом автора и выразителем его идеалов является Нил, служащий в железнодорожном депо, натура вполне жизнеспособная, бодрая, резкая. Для Нила нет сомнений в жизни, он берет свое счастье с бою, не обращая внимания ни на кого... Автор же как будто указывает — идите за Нилом, вот настоящий человек, вот настоящий путь!»¹

В театре «Соловцов» роль Нила играл М. Ф. Багров. За несколько месяцев до «Мещан» Багров поставил в Одессе в свой бенефис инсценировку «Фомы Гордеева», причем сам играл роль Фомы. «Мещан» в Киеве готовили очень долго, репетировать начали еще до того, как получили разрешение на постановку пьесы.

В Ниле — Багрове была «какая-то бодрость и жизнеутверждающая сила». Особенно удался актеру финал второго акта — сцена объяснения Нила с Полей. Как сообщала пресса, «исполнитель в ней (этой сцене. — *Ан. А.*) совершенно исчез, на сцене был беспредельно счастливый Нил, задумчивый смех которого как бы наполнил зрительную залу бодрими звуками»². Инте-

ресно отметить, что именно финал второго акта — сцена объяснения Нила и Поля — удавался во многих театрах провинции. Эта сцена, не подвергавшаяся цензурным искажениям, как сцена «любовная», давала возможность исполнителям ролей Нила и Поля выявить важные стороны характера этих персонажей, подчеркнуть их оптимизм, веру в свои силы, уверенность в преодолении любых трудностей.

Заслуживает быть отмеченным спектакль в Астрахани, состоявшийся в ноябре 1902 года. Роль Нила исполнял артист А. А. Туганов³. Актер произносил реплики, вычеркнутые в цензуранном экземпляре.

В Казани актер Б. Неволин, игравший роль Нила, вопреки всем цензурным ограничениям, сумел в своем исполнении приблизиться к задуманному Горьким образу. За глубокое и верное воплощение образа нового, революционного героя студенты преподнесли Неволину букет красных роз. Спектакль имел серьезный общественный резонанс и был снят местной администрацией после двух представлений. Выдающимися исполнителями роли Нила были известный провинциальный актер, режиссер и антрепренер Д. И. Басманов, державший в те годы театр в Нижнем Новгороде, и крупнейший впоследствии режиссер К. А. Марджанов.

Под такой же полицейско-цензурной опекой, как и «Мещане», проходили спектакли «На дне». После того, как провинциальную печать облетела весть о еще только готовящемся в Художественном театре спектакле «На дне» и стало известно, как Станиславский, художник Симов и другие участники постановки знакомились с жизнью босяков на Хитровом рынке, деятели провинциального театра, переняв этот пример, также стремятся познать подлинный быт героев «дна». В Нижнем Новгороде для ознакомления с нравами ночлежек участники предстоящего спектакля посетили известный в городе ночлежный дом на Миллионной улице. В Харькове «декорации давали полную иллюзию ночлежки», и публика даже вызывала художника, причем харьковская газета указывала, что он «выходил раскланиваться впервые в нашем городе»⁴.

В подавляющем большинстве постановок «На дне» на русской провинциальной сцене главное внимание было приковано к образу Луки. Большинство актеров — исполнителей ро-

¹ «Финляндская газета», 24 декабря 1902 г. Рецензия на спектакль «Мещане», поставленный в Гельсингфорсе русской группой К. К. Вигарского.

² «Театр и искусство», 1902, № 48, стр. 913.

³ А. А. Туганов, впоследствии народный артист Азербайджанской ССР — видный деятель азербайджанского советского театра.

⁴ «Южный край», 18 марта 1903 г.

ли Луки в провинциальных театрах — просто копировало И. М. Москвина. Это делали и такие довольно крупные артисты, как, например, Покровский в киевской труппе М. М. Бородаев, Д. А. Глюске-Добровольский в Харькове и многочисленные рядовые труженики провинциальной сцены. О Покровском — Луке критика писала, что актер доносил «душевную теплоту доброго странника»¹, в игре Глюске-Добровольского находили «много ласковости и теплоты». В Нижнем Новгороде (премьера 16 марта 1903 года) в театре Д. И. Басманова роль Луки играл актер Н. В. Михаленко. Он подчеркивал хитрость, проницательность Луки — мужичка «себе на уме». Этот же спектакль труппа Басманова показала 13 мая 1903 года в Смоленске. И нижегородская пресса, считавшая, что «у Михаленко на первом плане была житейская хитрость»², и смоленская печать, отметившая, что сентенции Луки «звучали, пожалуй, проищески, и публика часто хохотала над ними»³, в равной степени не были удовлетворены воплощением этой роли — слишком расходилось оно с успешней стать уже общепринятой трактовкой образа Луки. И антрепренер заменил исполнителя, он передал роль известному провинциальному актеру В. А. Бороздину, который, по словам газеты «Волгарь», дал «цельный тип своеобразного философа, одно появление которого вносит луч света в костылевскую почлежку... какой-то особый умиротворяющий тон»⁴.

В роли Сатина русская театральная провинция видела многих крупных артистов — Е. Я. Неделина, Д. П. Дара-Владимирова, Г. Ф. Демюра, Д. И. Басманова, М. Н. Строительова, Н. И. Киенского, С. Н. Нерадовского, Г. С. Галицкого. Но ни одному из этих актеров не удалось добиться сколько-нибудь значительного успеха. Характерно, что гастролеры, выбирая себе роль в «На дне», редко останавливались на Сатине, предпочитая Луку (К. Н. Яковлев), Барона (М. М. Петипа) и даже Актера (Ф. П. Горев, П. Н. Орленев). Большинство исполнителей не ощущало в роли Сатина той бытовой окраски, острой характерности, которые привлекали их в Луку, Бароне, Актере и давали возможность выдвинуть этих персонажей на первый план в спектакле.

Итак, в течение двух-трех лет почти вся Россия, от западных районов до Владивостока, от Архангельска до Баку и Тифлиса, познако-

милась с первыми драматическими произведениями М. Горького.

В пропаганде горьковской драматургии большую роль сыграл известный актер и антрепренер Н. И. Соболец-Самарин. Настойчиво и терпеливо, преодолевая трудности и преграды, продвигал он горьковские пьесы на сцену. Соболец-Самарин принадлежал к тому типу идейного, культурного антрепренера, вроде П. М. Медведева, Н. Н. Синельникова, который был не очень-то распространен в России.

История провинциального театра сохранила, к сожалению, немного имен таких деятелей сцены, и тем с большим вниманием должны мы отнестись к работе каждого, кто самоотверженно и бескорыстно нес живое слово горьковской правды. Одним из таких деятелей был Дмитрий Ильич Басманов.

Имя Д. И. Басманова выпало по существу из истории русского провинциального театра, между тем это был один из крупных актеров и режиссеров русской театральной провинции.

В годы, предшествовавшие первой русской революции, и в период самой революции Басманов держал театр в Нижнем Новгороде, а в течение летнего сезона — в Смоленске.

Для пропаганды драматургии Горького Д. И. Басманов сделал чрезвычайно много. Укажем на основные факты борьбы Басманова за репертуар Горького.

Май 1902 года. Басманов ходатайствует о разрешении постановки «Мещан».

Ноябрь 1902 года — ставит «Мещан» в Нижнем Новгороде; Нил — Басманов.

Декабрь 1902 года — телеграфирует в Русское театральное общество с просьбой помочь разрешить к постановке «На дне».

Март 1903 года — специально формирует труппу для постановки «На дне».

Конец марта 1903 года. Нижегородская труппа Басманова выезжает во Владимир со спектаклями «Мещане» и «На дне».

Октябрь 1903 года. Басманов ставит «На дне» в Нижнем Новгороде; Сатин — Басманов.

Январь 1905 года — ставит в Нижнем Новгороде «Дачники». Басов — Басманов. Спектакль был снят после пяти представлений.

Ноябрь 1905 года — ставит в Нижнем Новгороде «Дети солнца».

Февраль 1906 года. Басманов впервые осуществляет постановку инсценированной повести Горького «Трое».

Июнь 1906 года. С большим трудом добывается Басманов постановки пьесы «Дети солнца» в Смоленске.

¹ «Киевская газета», 16 марта 1903 г.

² «Нижегородский листок», 18 апреля 1903 г.

³ «Смоленский вестник», 13 мая 1903 г.

⁴ «Волгарь», 9 октября 1903 г.

Август 1906 года — ставит в Смоленске «Варвары». Цыганов — Басманов.

В годы реакции, после поражения первой русской революции, когда пьесы Горького редко появлялись на сценических подмостках, Басманов продолжает активно ставить Горького («На дне» в Житомире в 1909 году, «Васса Железнова» в Житомире, Смоленске в 1911 году и др.). Басманов был лично знаком с Горьким, писатель часто посещал спектакли нижегородской труппы.

Работа над горьковскими произведениями, общение с самим Горьким, непосредственные выступления в его пьесах не могли не наложить свой отпечаток на всю творческую практику Басманова. Он поставил «Ткачей» Гауптмана, находившихся под цензурным запретом. Премьера этого спектакля состоялась в период наивысшего подъема революционного движения в Нижнем Новгороде — 30 декабря 1905 года, сразу же после сормовского вооруженного восстания. Для Нижнего Новгорода — крупного промышленного центра с большим количеством рабочих, занятых на производстве, пьеса, рассказывающая о восстании рабочих, имела особое значение. Показ жестокой эксплуатации ткачей вызывал бурную реакцию зрительного зала. «Пьеса оставила сильное впечатление, — писала газета «Волгарь», — особенно предпоследние два акта, когда ткачи сбрасывают с себя гнет порабощения»¹.

Этот спектакль огромного политического накала прошел лишь два раза. По распоряжению Главного управления по делам печати «Ткачи», поставленные в обход цензурных запрещений, были сняты с репертуара театра. Думается, что к созданию «Ткачей» труппа Басманова была во многом подготовлена постановками горьковских пьес. Это сказалось в четком социальном «разрезе» спектакля, во всей массе, обилии деталей внешней характеристики и т. д. Здесь нельзя прибегнуть к соблазнительному, но часто неверно применяемому термину «влияние». Конечно, возможно, что и без горьковских постановок «Ткачи» вызвали горячий отклик у зрителей — сама драма давала повод для этого. Но речь идет сейчас относительно общих принципов, выработанных отчасти практикой Художественного театра, а в основном сценическим воплощением горьковских пьес. Что же касается непосредственного «виновника» «Ткачей» в Нижнем Новгороде, то есть основания предположить, что и здесь не обошлось без кос-

¹ «Волгарь», 31 декабря 1905 г.

Спектакль № 30

ТАГАНРОГСКИЙ ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ

Антреприза С. И. КРЫЛОВА.

Труппа русских драматических артистов.

Въ Субботу, 5 Ноября 1905 года

восьмой спектакль
по уменьшеннымъ ценамъ

представлено будетъ

ДАЧНИКИ

Сцена въ 4 действияхъ соч. Горького.

Дѣйствующія лица

Басовъ Сергей Васильевичъ	Антонъ	Григорьевъ Иванъ Григорьевичъ	Григорий
Васильева Анна Ивановна	Анна	Дубининъ Иванъ Ивановичъ	Дубининъ
Васильева Мария Ивановна	Марья	Донцовъ Иванъ Ивановичъ	Донцовъ
Власъ братъ жемчужки Басова	Власъ	Должиковъ Иванъ Ивановичъ	Должиковъ
Сусловъ Пётръ Ивановичъ	Пётръ	Ивановъ Иванъ Ивановичъ	Ивановъ
Женя	Женя	Ткачевъ Иванъ Ивановичъ	Ткачевъ
Кули Филипповъ	Кули	Филипповъ Иванъ Ивановичъ	Филипповъ
Дураковъ Кириллъ Акимовичъ	Дураковъ	Сидоровъ Иванъ Ивановичъ	Сидоровъ
Ольга Алексѣевна	Ольга	Полоцкий докторъ	Полоцкий
Шаламовъ Яковъ Петровичъ	Шаламовъ	Питеръ	Питеръ
Резаевъ Павелъ Сергѣевичъ	Резаевъ	Харьковъ Иванъ Ивановичъ	Харьковъ
Марья Львовна	Марья	Александровъ Иванъ Ивановичъ	Александровъ
Соня дочь ея	Соня	Бучина Иванъ Ивановичъ	Бучина
Давыдовъ Семёнъ Семѣновичъ	Давыдовъ	Лавровъ Иванъ Ивановичъ	Лавровъ
дочь Суслова	дочь	Матвѣевъ Иванъ Ивановичъ	Матвѣевъ
Замисловъ Николай Петровичъ	Замисловъ	Петровичъ Иванъ Ивановичъ	Петровичъ
помощникъ Басова	помощникъ	Макарьевъ Иванъ Ивановичъ	Макарьевъ
Зиничъ студентъ	Зиничъ	Донцовъ Иванъ Ивановичъ	Донцовъ
Пустобаяка Иванъ Степановичъ	Пустобаяка	Семеновъ Иванъ Ивановичъ	Семеновъ
Косовичкинъ старикъ	Косовичкинъ	Гурьевъ Иванъ Ивановичъ	Гурьевъ
Саша горничная Басова	Саша	Морская Иванъ Ивановичъ	Морская
Женщина съ переноскою денегъ	Женщина	Должиковъ Иванъ Ивановичъ	Должиковъ
Гоголадина Елена	Гоголадина	Ковалевъ Иванъ Ивановичъ	Ковалевъ
Даша въ желтомъ платьѣ	Даша	Сарычева Иванъ Ивановичъ	Сарычева
Молодой человѣкъ въ желтомъ платьѣ	Молодой человѣкъ	Сарычевъ Иванъ Ивановичъ	Сарычевъ
Служанка	Служанка	Гурьевъ Иванъ Ивановичъ	Гурьевъ
Барышня въ голубомъ	Барышня	Ивановъ Иванъ Ивановичъ	Ивановъ
Барышня въ розовомъ	Барышня	Морская Иванъ Ивановичъ	Морская
Юнкеръ	Юнкеръ	Бучина Иванъ Ивановичъ	Бучина
Господинъ въ синемъ	Господинъ	Акимовъ Иванъ Ивановичъ	Акимовъ

Начало въ 8 час. вечера.

Режиссеръ В. А. Марковский.

Афиша спектакля «Дачники» в Таганрогском городском театре, 1905 год

венного участия Горького. Известен глубокий интерес писателя к драматургии Гауптмана, а с отзывом на спектакль «Перед восходом солнца» в нижегородском театре Горький выступил в газете «Нижегородский листок». Уж не Горький ли, внимательно и с интересом следивший

за деятельностью труппы Басманова, подал мысль о «Ткачах»? Горьковская «прививка» чувствовалась и в других работах Нижегородского театра — «Иване Мироныче» Е. Чирикova, «Степане Разине» А. Навроцкого и других.

Так, работа над драматургией Горького укрепляла идейно-художественные принципы нижегородской труппы.

К революционным событиям 1905 года русский провинциальный театр пришел, имея в своем активе два горьковских произведения. «Мещане» и «На дне» сыграли крупную роль в творческом становлении провинциального театра накануне первой русской революции. Именно поэтому накануне революции ленинская газета «Искра» постоянно выступала активным пропагандистом творчества Горького, в частности его драматургии.

Газета неоднократно показывала, какое громадное общественно-политическое значение имеют «Мещане» и «На дне», какие широкие возможности для демонстрации дают представления этих пьес.

Когда манифестация на том или ином горьковском спектакле перерастала в открытое политическое выступление, «Искра», как правило, давала подробный отчет об этих событиях. В 1901 году 9 ноября в городском театре Нижнего Новгорода во время спектакля «Перед восходом солнца» Гауптмана, «...когда свет был уже потушен, раздался резкий, сильный голос: „Господа, Максим Горький не доехал до Москвы; он был высажен на одной из станций...“ Полиция бросилась к говорившему, вспыхнул свет, но было уже поздно: говоривший исчез в толпе»¹. Человеком, исчезнувшим в толпе, был Я. М. Свердлов.

Через день, 11 ноября 1901 года на том же спектакле произошел второй инцидент в связи с высылкой Горького. Когда Лот в беседе с Еленой заговорил о несправедливостях, с галерки кто-то крикнул: «Несправедливо выслали Горького!»

Спектакль «Мещане» в белостокском театре 15 февраля 1903 года закончился демонстрацией с пением революционных песен. «Озверевшая полиция, — сообщала «Искра», — начала стрелять. Полицеймейстер с револьвером в руках мотался, как разъяренный зверь по городу. Были вызваны войска, закрыли все магазины (в 6 часов вечера). Убит один рабочий, есть и раненые. Арестовали до тридцати человек: рабочих, гимназистов и учеников коммерческо-

го училища. Возмущенная этими зверствами учащаяся молодежь энергично протестовала. Вообще демонстрация имела громадное воспитательное значение. Публика воочию увидела, к чему приводит произвол грубой полиции»².

В течение 1901—1903 годов ленинская «Искра» писала о Горьком в тринадцати номерах газеты, причем несколько раз в связи с представлениями пьес «Мещане» и «На дне» в провинции.

Еще больший резонанс, чем «Мещане» и «На дне», имели в провинции «Дачники». Значение некоторых спектаклей далеко вышло за рамки события одного города, о них знала широкая театральная провинция, Москва и Петербург. Именно таким спектаклем были «Дачники» в рижском театре К. Н. Незлобина. Премьера состоялась 30 ноября 1904 года, то есть через двадцать дней после шумевшей постановки «Дачников» в Театре В. Ф. Комиссаржевской.

Пьесу ставил молодой режиссер К. А. Марджанов. В творческой биографии Марджанова, впоследствии выдающегося мастера советского театра, эта работа сыграла важную роль. Начав свою деятельность в 1894 году в Грузии, Марджанов с 1897 года работал на русской сцене. С 1902 года, играя на провинциальной сцене, он участвовал в «Мещанах», выступив в роли Нила. Этот спектакль, поставленный труппой А. И. Громова в Уфе, пользовался большим успехом у драматического зрителя. «Г-н Марджанов в роли Нила уже с самого начала настолько живо слился с изображаемым им лицом, что стал вполне живой образ»³, — отмечал рецензент.

Первая встреча с драматургией Горького, выступления в роли Нила во многом подготовили Марджанова к созданию «Дачников». Он работал над спектаклем очень тщательно, заранее была продумана каждая мелочь, пьесу репетировали больше двадцати раз.

Существенным моментом, во многом определившим политический успех «Дачников» в Риге, было то обстоятельство, что непосредственное участие в подготовке спектакля принимал сам М. Горький, тесно связанный в то время с театром Незлобина, в котором служила жена писателя — М. Ф. Андреева.

Режиссерская трактовка «Дачников» в театре Незлобина отличалась от истолкования пьесы в Театре В. Ф. Комиссаржевской. В Петербурге характер спектакля определялся участием Комиссаржевской, игравшей роль Варвары Ми-

¹ «Искра», 20 декабря 1901 г.

² «Искра», 1 марта 1903 г.

³ «Уфимские губернские ведомости», 17 октября 1902 г.

хайловны. В марджановской постановке на первый план были выдвинуты образы женщины-революционерки Марьи Львовны и ее дочери Сони. Марья Львовна — М. Ф. Андреева вызывала горячее сочувствие демократически настроенной молодежи.

С большим подъемом «в захватывающих, трогательных тонах» проводили М. Ф. Андреева и Е. Н. Лилина заключительную сцену 3-го акта — диалог Марьи Львовны и Сони. Именно после этой сцены зрители неоднократно вызывали Горького.

В начале 1905 года (январь — февраль) «Дачники» шли в Казани, Саратове, Костроме, Воронеже, Нижнем Новгороде, Ростове-на-Дону, Перми, Орле, Екатеринбурге, Николаеве и многих других городах. И вот, пожалуй, впервые в истории московской театральной жизни создано такое положение, когда почти вся страна была знакома с новым спектаклем известного драматурга, кроме Москвы, где «Дачники» не шли. Этим обстоятельством не замедлил воспользоваться Незлобин. В марте 1905 года он привез «Дачников» в Москву.

Первые постановки «Дачников» в провинции осуществлялись в то время, когда Горький был под арестом.

Манифестации в театрах на представлениях «Дачников» и других горьковских пьес в январе — феврале 1905 года были не только важным звеном в кампании протеста против ареста пролетарского писателя, но и сыграли существенную роль в общей революционной борьбе.

В многочисленных отзывах о «Дачниках» указывалось на политический и «партийный» успех спектакля. «Когда публика аплодирует, — писали «Пермские губернские ведомости», — трудно сказать, чему она аплодирует: артистам ли, тонко передающим свои роли, или словам, которые произносятся исполнителями. Можно шикать плохо играющему артисту и рукоплескать пьесе автора, его мысли, идее, проводимой в ней»¹.

Действительно, часто на спектаклях «Дачники» зрители восторженно принимали речи Марьи Львовны и Власа независимо от исполнения этих ролей. На спектакле в Самарском театре публика «хлопала, временами свистела или реагировала гробовым молчанием соответственно с тем, что говорилось на сцене об интеллигенции»².

В фонде Бессарабского губернского жан-

дармского управления хранится следственное дело о революционной демонстрации в Пушкинской аудитории Кишинева во время представления «Дачников» 12 января 1905 года. На спектакле разбрасывались прокламации о событиях 9 Января, раздавались возгласы «долой самодержавие»³.

13 февраля 1905 года в городе Николаеве на спектакле «Дачники» были разбросаны прокламации со статьей В. И. Ленина «Начало революции в России», изданные Николаевским комитетом РСДРП.

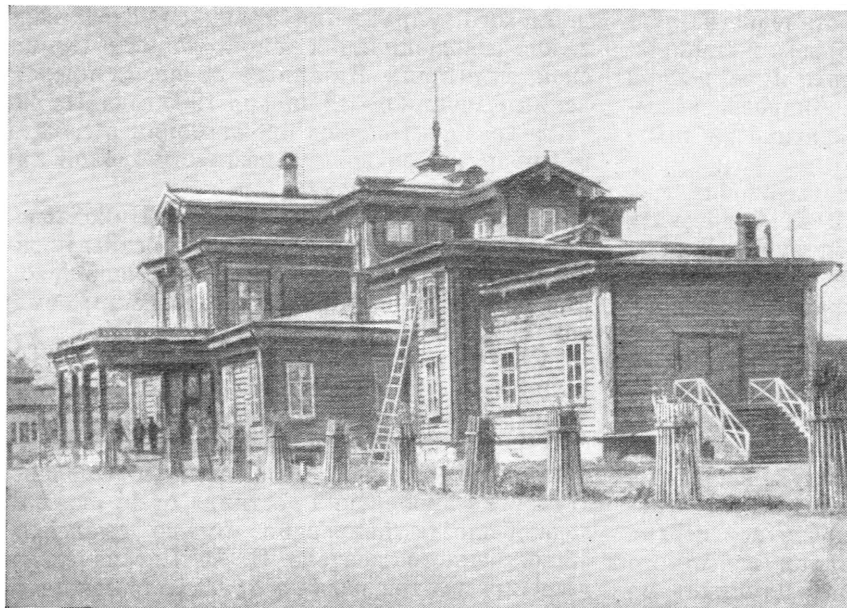
Сразу же после первых постановок «Детей солнца» в октябре 1905 года в Театре В. Ф. Комиссаржевской и МХТ пьеса эта привлекает к себе внимание провинции. Знаменательные и характерные события произошли в Смоленске. В газете «Смоленский вестник» от 14 июня 1906 года было опубликовано письмо смоленского общественного деятеля Н. В. Плескачевского: «Месяца два-три назад я от лица драматического кружка усиленно хлопотал у г. полицеймейстера Н. Н. Ломаковского о разрешении поставить благотворительный спектакль (в пользу Заднепровской библиотеки) „Дети солнца“ М. Горького. На первый мой запрос г. полицеймейстер категорически заявил — передаю буквально его фразу: „Только через труп мой в Смоленске вывесят афишу о „Детях солнца““. Спустя некоторое время, полагая, что г. полицеймейстер погорячился в своем первом ответе, я еще раз возобновил ходатайство, присовокупив при этом, что если г. полицеймейстер так упорно отказывается в постановке „Детей солнца“ благотворительным спектаклем, то мне ясно, что он бережет пьесу для Д. И. Басманова. На это последовал ответ: „Пока страна не успокоится, „Детей солнца“ Горького и „Евреев“ Чирикова в Смоленске не поставят“».

Так, же как и для любительской труппы, местный полицеймейстер запретил «Детей солнца» и для труппы Басманова. Но опытный антрепренер не смирился с этим запрещением. Он долго добивался разрешения постановки и «всюду громко жаловался, что полицеймейстер чинит притеснение театру, запрещая заведомо разрешенные к постановке пьесы». «Да и как было не говорить об этом громко, — писал Басманов, — ...когда я еще долго и после разрешения, данного г. губернатором, все-таки не мог добиться подписанной афиши для пьесы „Дети

¹ «Пермские губернские ведомости», 4 февраля 1905 г.

² «Самарская газета», 7 октября 1905 г.

³ Центральный гос. архив Молдавской ССР, ф. 297, оп. 1, д. 41. Сообщено ст. научным сотрудником архива И. Терехиной.



Городской театр в Вятке

солнца“ и только дня два тому назад я, наконец, ощутил ее в своих руках»¹.

21 июня 1906 года состоялся этот долгожданный спектакль. Власти приняли ряд экстренных мер, чтобы предупредить какие бы то ни было демонстрации. В наряд охраны был назначен пристав с усиленным отрядом.

Следует, однако, отметить, что той обильной литературы (рецензии, статьи), которая была порождена «Дачниками», новая пьеса Горького не дала. Это объясняется прежде всего тем, что «Дети солнца» была второй пьесой Горького, написанной об интеллигенции; многие проблемы, волновавшие широкие круги читателей и зрителей, были уже поставлены и решены в «Дачниках».

Особое внимание провинциальный театр обращал на образ Лизы. Многих провинциальных актрис привлекали в нем элементы болезненности и неврастении. Актрисы Рамина (Воронеж), Лилина (Харьков), Каренина (Самара) подчеркивали в своем исполнении страшные воспоминания Лизы, стремясь вызвать у зрителей ассоциации с реальными погромами. Что же касается центрального героя Протасова, то его трактовали как традиционный образ рассеянного чудака-профессора, углубленного в свои занятия и не видящего, что делается вокруг. Подобный персонаж нередко встречался в пьесах современных авторов (И. Потапенко и др.), и

приемы его изображения были хорошо известны. Но к истинному пониманию образа горьковского Протасова подошли очень немногие.

Так же, как и предыдущие горьковские спектакли, представления «Детей солнца» давали повод к различным демонстрациям и манифестациям. Вот что рассказывает газета «Южный край» о спектакле в Харькове 22 ноября 1906 года: «Публика собралась больше, чем в обычные спектакли. Пьеса слушалась очень внимательно... Перед четвертым актом, когда ожидали поднятия занавеса, с галереи кто-то обратился с предложением выслушать телеграмму от центрального забастовочного комитета по поводу случая с инженером Соколовым и другими железнодорожными служащими, приговоренными в Кушке к смертной казни. Комитет угрожает всеобщей российской забастовкой, если к 12 часам ночи 22 ноября приговор не будет отменен как явно несправедливый и жестокий. Чтение телеграммы закончилось возгласом „Долой смертную казнь!“ Публика, приведенная в нервное состояние обращением к ней, помимо ужасающего содержания телеграммы, разразилась шумными аплодисментами. Температура сразу поднялась очень высоко. Масса взволнованных лиц никак не могла успокоиться»².

Созданные в годы первой русской революции пьесы Горького «Враги» и «Варвары» впервые были поставлены в провинции. «Враги», запре-

¹ «Смоленский вестник», 17 июня 1906 г.

² «Южный край», 25 ноября 1906 г.

щенные цензурой, имели несколько эпизодических постановок, осуществленных в обход цензуры, или в тех районах, куда не дошло запрещение (Бердянск, 1907; Полтава, 1907; Харбин, 1907; Владивосток, 1907)¹. Что же касается «Варваров», то речь идет не о каких-нибудь нескольких спектаклях, а о десятках постановок в крупных театрах. В мае — октябре 1906 года «Варвары» шли в Курске, Екатеринославле, Луганске, Смоленске, Кивее, Ростове-на-Дону, Харькове, Баку, Кишиневе, Нижнем Новгороде, Воронеже, Херсоне, Туле и других городах.

Провинциальные актеры стали первыми исполнителями, а следовательно, идейными интерпретаторами горьковских образов. Раньше горьковские пьесы попадали в провинцию только после того, как они «прошли» в Петербурге или Москве. Таким образом провинциальные актеры имели некие «образцы» исполнения, которым нередко и следовали. Кроме того, в постановках всех осуществленных до «Варваров» пьес Горький в той или иной мере принимал личное участие; его мнения, высказывания, соображения по поводу характера спектакля, отдельных образов, взаимосвязей действующих лиц, его отношение к отдельным исполнителям быстро облетали всю театральную провинцию, служа своеобразным подспорьем в режиссерской и актерской работе. Ни того, ни другого в данном случае не было. Тут все надо было решать самим. И это не замедлило сказаться.

Каких только решений не дал русский провинциальный театр при постановке «Варваров»! Каких только мыслей не приписал он Горькому! В некоторых постановках проводилась мысль о том, что победа останется «за новой, светлой жизнью», которую несут якобы в верхопольскую глушь Цыганов и Черкун. Но наряду с явно поверхностными истолкованиями горьковского замысла русский провинциальный театр осуществил ряд крупных и интересных постановок этой пьесы. Большинство театров правильно в основном трактовало пьесу. Душная, затхлая атмосфера уездной обывательщины, так хорошо известная провинциальным актерам, нередко передавалась с большой глубиной и силой. Героев «Варваров» — городского голову Редозубова, купца Притыкина, акционного надзирателя Монахова и других — можно было встретить в каждом городе старой царской Руси, это были обычные типы мещанского мира, их не

надо было «выдумывать» и «представлять»; они были рядом, на улице, в трактире, в креслах провинциального театра.

Неизменным успехом в сезоне 1905/06 года пользовалась инсценировка известной повести Горького «Трое», которая в свое время с большим интересом была прочитана В. И. Лениным и вызвала высокую оценку Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. И хотя социальная острота горьковского произведения была в инсценировке сглажена, а образ нового героя — рабочего Павла Грачева не получил полноценного воплощения, эта пьеса все же пользовалась любовью демократического зрителя. Широкий резонанс имела постановка в нижегородском театре Д. И. Басманова 2 февраля 1906 года. «Наиболее интересный четвертый акт у Ильи Лулева, и поставлен он на здешней сцене прекрасно, особенно последняя сцена — Илья Лулев, Маша, Павел, Яков»², — писала газета «Волгарь».

В 1905 году злободневно звучали пьесы «Мещане» и «На дне», хотя делалось многое, чтобы ослабить впечатление от пьес и избежать возможных эксцессов. Так, в Нижнем Новгороде полицейского Медведева наряжали в костюм железнодорожника. Но, несмотря на такие «меры предосторожности, и все цензурные искажения, спектакли „На дне“ вызывали горячую реакцию зрительного зала, а монологи Сатина часто прерывались аплодисментами и восторженными „браво, Горький!“ В одном из рапортов полицейского надзирателя в г. Рославле Смоленской губернии сообщалось о том, что, когда по ходу действия пьесы актер произнес слово „совесть“, с галереи раздался возглас: „Совесть должна была бы быть и у царя, но нам царя не надо, долей самодержавие!“»³.

Драматургия Горького превратила провинциальный театр периода первой русской революции в арену ожесточенной борьбы демократических и реакционных сил. Горьковские спектакли были серьезным фактором общественно-политической жизни периферийных городов. Они помогли росту политического самосознания провинциальных актеров и многих тысяч зрителей, внесли большой вклад в общий процесс развития русского провинциального театра⁴.

² «Волгарь», 3 февраля 1906 г.

³ См.: В. Горбатенков. Горький в Смоленске. Сборник статей и материалов. Смоленск, 1947, стр. 19.

⁴ См.: А. Алътшуллер. М. Горький и русский провинциальный театр в период революции 1905—1907 годов. — В сб. «Театр и драматургия». Труды Гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, т. 1, Л., 1959.

¹ См.: Р. Бейслехем. Материалы к сценической истории пьесы «Враги». — «Горьковские чтения. 1961—1963». М., 1961.

Период 1895—1907 годов был для русского провинциального театра исключительно важным. Бурный рост освободительного движения, эпоха первой русской революции наложили отчетливый отпечаток на деятельность театра. Театральные представления всегда были для русской провинции событиями общественного порядка. При той скудости гражданских интересов и возможностей их проявления, которые были в провинции, театр становился создателем и организатором общественных интересов. Ведь не случайно провинциальная печать часто писала о театре в разделе «Наша общественная жизнь».

Провинциальный зритель, в массе своей значительно менее подготовленный, чем столичный, воспринимал театральные представления прежде всего с точки зрения их непосредственного содержания. Аудитория жадно ждала возмож-

ностей «перекинуться мыслью» от событий, изображенных в пьесе, к событиям сегодняшнего дня. Отсюда — острое и живое восприятие театра.

Создание Московского Художественного театра и его новаторские творческие принципы не могли пройти мимо провинциальной сцены. И, несмотря на чисто внешнее подражательство, к которому прибегали многие антрепренеры и режиссеры, польза от ориентации на МХТ была несомненной. Эта ориентация сказалась в подходе к репетиционной работе, стремлении к ансамблю, а главное, она помогла заинтересоваться театром Чехова и Горького. При обращении к драматургии Горького проявилась революционизирующая роль театра в провинции. Пьесы Горького влили в провинциальный театр сильную социальную струю, сделали его ареной общественно-политической борьбы.

МОДЕРНИЗМ В ТЕАТРЕ

В. И. РОСТОЦКИЙ



Рубеж XIX—XX веков, отчетливо обозначенный настойчивыми поисками нового во всех сферах искусства, явственно знаменовал собой перелом в развитии художественной культуры. Модернистские тенденции в их первоисточниках тоже оказывались по-своему связанными с осознанием назревания и неизбежности близящихся крутых социальных переворотов и потрясений. Но, естественно, характер этого осознания художниками зависел, в конечном счете, от их социально-философской позиции, от той идейно-эстетической программы, которую каждый из них исповедовал.

Самый факт острого восприятия нарастающих перемен еще вовсе не предопределял единства и близости. Напротив, различие, а порою и прямая противоположность в их осмыслении закономерно и неизбежно вели к весьма определенному размежеванию. Никогда столь резко и непримиримо не обозначались различные устремления в искусстве, как именно на рубеже прошлого и нынешнего веков. И в этом, за всей сложностью и многообразием художественных исканий, при всей взаимосвязанности и внутренней противоречивости отдельных явлений художественной культуры времени, находили свое отражение кардинальные изменения исторической обстановки.

Так было в конце века на Западе, так было и в России, хотя здесь были и свои различия. Вспомним ленинскую характеристику эпохи: «Для Европы можно установить довольно точно время окончательной смены старого капитализма новым: это именно — начало XX века»¹.

Под новым капитализмом В. И. Ленин, как известно, подразумевал в данном случае империализм со всеми теми социальными последствиями, которые находили свое отражение, конечно, весьма сложным, опосредованным путем, и в сфере художественной идеологии. Ленин подчеркивал, что политическими особенностями империализма являются реакция по всей линии и усиление национального гнета². Усиление реакции в свою очередь вело к ответному росту сопротивления рабочего класса, к подъему пролетарской освободительной борьбы. Обострение борьбы, ее вступление в новую и притом решающую фазу и определяло прежде всего ведущие тенденции развития и в искусстве. Ни один сколько-нибудь крупный художник, в какой бы конкретной области он ни работал, не мог уйти от осознания этого нового, властно вторгавшегося в историческую реальность, требовавшего от каждого осмысления, определения своей позиции.

Конечно, в пределах концепций, провозглашавшихся представителями декаданса³, это

² Там же, стр. 273.

³ Термины «декаданс», «декадентство», «декадент» в России входят в обиход в 90-х гг. прошлого века. Первоначально, при своем перенесении из Франции на русскую почву, они не имели того уничижительного значения, которое приобрели в дальнейшем. В 1893 г. молодой Валерий Брюсов, говоря о своем желании стать главой нового литературного направления, писал в своем дневнике: «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!» (Цит. по кн.: «История русской литературы», т. X. М.—Л., 1954, стр. 627—628). Однако в написанной в 1896 г. комедии А. П. Чехова «Чайка» Аркадина говорит о пьесе Треплева: «он не выбрал какой-нибудь

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 27, стр. 315.

осознание, у различных художников по-разному — в большей или относительно меньшей степени, но всегда неизбежно — приобретало мистифицированный характер. Это осознание могло иметь (и при зарождении модернистско-символистских тенденций, как правило, имело) характер антимещанский, направленный против буржуазного «здорового смысла», но от этого оно не переставало все же быть субъективистским по своей природе и зачастую явно иррациональным отражением капиталистической действительности. В широкой перспективе исторического развития перед представителями модернистско-символистских течений несомненно открывалась возможность преодоления вольных или невольных идеологических мистификаций, которым они были привержены. Но это уже зависело от того пути, который художник выбирал, ища новые горизонты и берега. А этот путь в свою очередь был неотделим от тех конкретно-исторических условий, в которых ему приходилось действовать.

Понятие декадентства, когда речь идет о явлениях искусства конца XIX — начала XX века, практически совпадает с содержанием, вкладываемым в понятие модернизм. К тому же и то и другое чаще всего, применительно к этому времени, служит для обозначения тенденций, исчерпывающихся в эту пору в основном символизмом и теми или иными его вариантами. Однако термин модернизм не столь прочно прикреплен к антиреалистическим и антиакадемическим течениям в искусстве конца прошлого — начала нынешнего века, как термин декадентство. Понятие модернизм, как известно, применяется и по отношению к течениям более позднего времени (например, футуризму, кубизму, супрематизму и другим «измам», вплоть до современного тапизма и театра абсурда). В настоящей главе эти определения используются именно в таком общеупотребительном значении. Это позволяет, поскольку хронологические рамки освещаемого материала ограничены 1907 годом, использовать их как своего рода синонимы, хотя, впрочем, имеющие свои оттенки. Эти оттенки зависят по преимуществу от семантики (декадентство — от латинского *decadentia* — упадок, модернизм — от французского *moderne* — современный, новый).

Между развитием модернизма в России и на Западе, при многих очевидных чертах сходства,

было и свое чрезвычайно существенное различие. Оно имело весьма важные исторические последствия и определялось иными своеобразными общественными условиями. Немалое значение здесь имело и время зарождения символизма у нас и за рубежом. Российский символизм был младшим братом западноевропейского, прежде всего французского, символизма.

Напомним, что, как и на Западе, символистские веяния дали о себе знать в России прежде всего в поэзии. Между тем и в сфере российской литературы символизм был моложе своего французского собрата примерно на целых два десятилетия. А в театре он запоздал на еще больший срок. Практическое отражение модернизма в русской драматургии и на сцене можно обнаружить, лишь переступив рубеж века, хотя поэтические сборники «Русские символисты» были подготовлены В. Я. Брюсовым еще в 1894—1895 годах.

Правда, в чеховской «Чайке», в первой картине, открывающей действие, было показано представление пьесы, явным образом примыкающей по особенностям своей поэтики именно к той художественной программе, которую возвещали эти сборники¹. Сделав начинающего литератора Константина Треплева, героя своей «Чайки», автором такой пьесы, Чехов предвосхищал факты реальной театральной жизни России. Он чутко уловил то, что уже носилось в воздухе, но что, однако, стало заметным явлением на русской сцене только почти десять лет спустя после написания «Чайки».

Сроки появления тех или иных течений, родственных по своему духу в искусстве разных стран, имеют немалое значение. На примере различия судеб символизма в России и на Западе это видно особенно ясно. Дело не просто в хронологии. За датами стоят огромной важности социальные сдвиги и события, вне связи с которыми нельзя понять и, казалось бы, не имеющие к ним прямого и непосредственного отношения события театральной истории. Возможные сравнения помогают поэтому уловить своеобразие происходящих процессов. Воспользуемся ими.

Первые провозвестия художественных тенденций, которые обычно определяются терми-

¹ Небезынтересно отметить, что А. Блок в статье «О драме» (1907) назвал монолог Нины Заречной из пьесы Тrepлева, который она произносит в первом действии «Чайки», подобным монологу «Некто в сером» в «Жизни человека» Л. Андреева, по многим своим особенностям близкой поэтике символистской драмы.

обыкновенной пьесы, а заставил нас прослушать этот декадентский бред». В другом месте, желая побольше задеть Тrepлева, она кричит ему: «Декадент!»

нами модернизм, декаданс, символизм, во Франции относятся еще к концу 60-х — началу 70-х годов прошлого века. Дав о себе знать в поэтическом творчестве Поля Верлена, символизм к началу 90-х годов появился и на французской сцене, заявив о себе сначала в эстетических декларациях, а затем и в самой театральной практике.

Стефан Малларме, противопоставив свою концепцию принципам Эмиля Золя и Андре Антуана, провозгласил, что театр должен стать выразителем отвлеченного поэтического «универсального мира» — мира «вне времени и пространства». Ему вторили голоса и других противников «золаизма», звавших театр к решительному повороту от изображения «выреза жизни» («tranche de vie») — к туманным и нарочито недосказанным символам, к интуитивному постижению «тайны бытия», к легендам и мифам.

Ранние драмы Метерлинка оказались в 90-х годах едва ли не главной опорой не только репертуара театров, обратившихся к символистской драматургии, но и целой эстетической программы, ими принятой. Так было в недолговечном «Художественном театре» («Théâtre d'Art») Поля Фора (1890—1892) и в открывшемся в 1893 году театре «Творчество» («L'Œuvre») Люнье По.

Творческая программа этих театров, прочно связавших себя с символизмом, с первых же шагов их деятельности не вызывала сомнения у современников в ее антиреалистической сущности. Вот что говорилось, например, в одной из статей по поводу начала работы театра «Творчество» Люнье По: «Молодые нашли разгадку тайны. Они уже ничего не хотели от действительности. Они жаждали только мечтаний и, если возможно, — „галлюцинаций“. Они были идеалистами, мистиками, символистами. Были предприняты меры, чтобы и идеализм имел наконец свой театр. Сначала он назывался „Художественный театр“. Теперь это театр „Творчество“ («Moniteur Universel» от 5 марта 1894 г.)¹.

Драматургия Метерлинка скоро оказалась достоянием и русского зрителя. Пьесы бельгийского автора появились в русском переводе Н. Минского уже в середине 90-х годов. К этому же времени относятся и первые опыты постановки их на русской сцене. Так, например, на сцене Московского Охотничьего клуба в

1894 году была сыграна «Втируша»². Однако эти первые спектакли еще, как говорится, не делали погоды. По-настоящему входят в репертуар театров в России произведения бельгийского автора уже только в 90-х годах, оказывая при этом, как и во Франции, заметное влияние на формирование самой эстетики символистского театра. С наибольшей отчетливостью это проявляется в режиссерской деятельности В. Э. Мейерхольда.

Различны были и сроки и условия, в которых поэтика символизма распространяла свое влияние в театральной искусстве на Западе и в России. Театр декаданса во Франции утверждался в условиях нарастающей общественно-политической реакции начала 90-х годов. В России первые опыты преломления художественной программы символизма на театре были предприняты в пору назревания первой русской революции. Это не прошло бесследно для исканий участвовавших в этих опытах художников, хотя развернутое осуществление принципов символизма на театре относится уже ко времени реакции, наступившей после поражения революции 1905 года.

Здесь имела значение даже субъективная умонастроенность художников, которая определялась своеобразием российских общественных условий на рубеже века. В дальнейшем эта умонастроенность приобретала и вполне объективное значение в свете перспективы последующего исторического развития, связанной с тем, что, как известно, уже в 1910 году начался новый революционный подъем. Конечно, природа символистской эстетики, в той мере, в какой она находила по-своему цельное и последовательное выражение в искусстве, сама по себе не менялась под влиянием этих условий. Но от них в огромной мере зависели реальные возможности выхода за ее пределы, ее преодоления, ее ломки. И далеко не случайно, что эти изменения стали очевидным историческим фактором в судьбе — не всех, но как раз самых крупных — представителей российского символизма. Здесь, рядом с именами В. Я. Брюсова и А. А. Блока, по праву должно быть поставлено имя В. Э. Мейерхольда.

Нет сомнения, что приход этих выдающихся художников к признанию пролетарской революции, их превращение в деятелей советской литературы и советского театра зависел не

¹ Цит. по кн.: D. Knowles. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890. Paris, 1894, p. 208.*

² См. заметку о постановке «Втируши» в Московском Охотничьем клубе в журнале «Артист», 1894, № 37, стр. 196—197.

просто от масштаба их таланта, но и от вполне определенных социально-исторических условий, в которых развивалось их творчество. И тут имели свое немалое значение не только позднейшие обстоятельства, но и те, которые были связаны с исторической обстановкой начала их деятельности.

Еще в 1896 году М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты» с большой прозорливостью раскрыл природу и корни творчества поэтов, писателей и драматургов — символистов, которые в ту пору и получили имя декадентов. Говоря о декадансе как о своего рода знамени времени, рассматривая его как одно из проявлений процессов распада буржуазной культуры, Горький называл декадентство явлением вредным, антиобщественным, с которым необходимо бороться. Но, читая статью Горького, нельзя ограничиваться ссылкой только на эту оценку. Смысл выступления великого писателя был куда глубже и значительнее, нежели произнесение формулы приговора.

Прежде всего замечательна глубокая историчность подхода Горького. Она проявляется в том, что он рассматривает явление, обозначенное именем декадентства, в развитии, а не как нечто раз навсегда данное. И, рассматривая его в процессе живой исторической эволюции, обнажает и его истоки, и его внутреннюю противоречивость. Горький оперирует примерами западноевропейской литературы и частично театра, но его выводы как нельзя более убедительно подтверждаются и историей символистских течений в России. Поэтом хотя бы и очень коротко, но на них стоит остановиться.

Говоря о декадентах-символистах, Горький называет их людьми «с более тонкими нервами и более благородной душой», которым претила буржуазная атмосфера «преклонения перед действительностью и фактом». Он как нельзя более ясно видел очевидную антибуржуазную окраску, характерную для первых выступлений декадентов. Горький улавливает в них резкое неприятие философии, которая «оправдывала бы буржуазию» «оптимистического благодушия», насаждавшего ее идеологическими прислужниками, всей «душной и сырой» атмосферы, торжествовавшей во Франции в эпоху после падения Коммуны.

Исследуя природу вызова, брошенного декадентами обществу, Горький видит его истоки в своеобразном бунте против расчетливо-благонамеренного буржуазно-мещанского «здорового смысла». Поэтому, как пишет Горький, «они вообще предпочитали безумное разумному и

анормальное — нормальному»¹. Не менее замечательны и такие строки, в которых по существу подтверждается та же мысль: «Они говорили все эти бешеные вещи, несомненно, искренно, и они не могли не чувствовать себя правыми в своих безумствах, видя, что кругом их царит полное бесправие. Их нервы были изощрены до болезненности, они были, несомненно, очень впечатлительными людьми, и, весьма вероятно, что, если б в Париже в восьмидесятых годах дрались на баррикадах, — в девяностом году декадентов не было бы»².

Однако в Париже в 80-х годах не дрались на баррикадах. Третья республика шла в том самом направлении, которое в недалеком будущем столь отчетливо проявилось в позорном деле Дрейфуса. И декаданс как явление искусства не только не исчез с общественного горизонта, но углублялся, претерпевая одновременно неожиданные, на первый взгляд парадоксальные и, вместе с тем, неизбежные превращения. Мотивы анархического бунтарства, ниспровержения устоев и норм буржуазно-мещанской морали оказывались оттесненными, сменялись мотивами примирения с окружающим, к тому же порою откровенно мистическими.

Проследивая эту метаморфозу, Горький как раз и вспоминает о Метерлинке: «Выступил Метерлинк с своими туманными пьесами. Мрачность их образов пугала воображение и заставляла ум искать в них смысл. Принимались искать, находили и удивлялись; декаденты, люди, еще так недавно объявившие себя стоящими вне всяких моральных законов, ревностно искали бога, доказывали другим необходимость найти его, проповедовали мораль, ту же мораль, что и все проповедают: веруй, люби и надейся!»³

В условиях российской действительности на переломе века сходный по своему смыслу и содержанию процесс обнажения внутренних противоречий идейно-эстетической программы символизма протекал в иных, во многом существенно отличных от Запада условиях. Он развертывался, как было отмечено, уже в пору вступления капитализма в империалистическую стадию. В то же время для России середина 90-х годов явилась, по известному определению В. И. Ленина, началом пролетарского этапа освободительного движения и порою возникновения массового рабочего движения, ширив-

¹ М. Горький. *Собрание сочинений*, т. 23. М., 1953, стр. 130.

² Там же, стр. 131.

³ Там же, стр. 135.

шегося на подступах к первой русской революции¹.

В этих необыкновенно напряженных исторических обстоятельствах процессы в искусстве, занявшие на Западе куда большие отрезки времени, происходили в России более ускоренно. И дело, конечно, не сводилось лишь к темпам исторического развития. Главное было в том, что здесь давала о себе знать особая насыщенность и острота проявления противоречий, присущих живому процессу становления художественной культуры.

Поэтому субъективная антимещанская направленность исканий художников-символистов, в иных случаях достигавшая той резкости, которой не знал Запад, вместе с тем особенно быстро и очевидно обнаруживала свою ограниченность. В то же время раскрытие ее ущербности, конечной несостоятельности в самом творчестве представителей символизма толкало наиболее талантливых и исторически дальновзорких его представителей искать иных путей. Подсказанные особенностями переживаемого исторического момента широта и многообразие возможностей преодоления противоречий, осознававшихся многими (например особенно остро ощущал это Александр Блок), закономерно вели к размежеванию в их лагере, открывая перед лучшими его представителями реальную перспективу выхода на пути подлинного обновления искусства, высвобождения из-под власти идеологических иллюзий и мистификаций. Самая возможность такого исхода зависела и от бурных темпов социального развития, и прежде всего от грандиозности исторических горизонтов, открывавшихся на пути от первой русской революции ко второй — от 1905 к 1917 году.

Первый манифест российского символизма в области сценического искусства был полемически обращен прямо против Московского Художественного театра. Им явилась статья Валерия Брюсова «Ненужная правда», напечатанная в 1902 году в журнале «Мир искусства» (том VII). Положения этой статьи Брюсов в дальнейшем развил и дополнил в статье «Реализм и условность на сцене», помещенной в сборнике «Театр. Книга о новом театре». Сами по себе полемические доводы Брюсова были направлены, казалось бы, лишь против натуралистических крайностей, против «подмены» художественного изображения простой копией,

имитацией действительности. Брюсов ловил Художественный театр на противоречиях, на своего рода непоследовательности. Именно эту аргументацию он и воспроизводил вновь в своей статье «Реализм и условность на сцене».

Так, он писал: «...на каждом шагу отдельные реалистические подробности постановки оказываются несогласованными с другими: когда изображается, например, дождь, забывают устроить ручьи дождевой воды и оставляют актеров в сухой одежде; изображая закат, позволяют теням от вещей и людей падать в противоположную от рампы сторону, прямо по направлению к солнцу, и т. д.»². Однако сущность выступления Брюсова вовсе не сводилась только к этому. Подменяя фактически критику реализма демонстрацией несостоятельности натурализма, автор «Ненужной правды», вместе с тем, пытался обосновать именно отрицание реализма как метода. В примечании к статье «Реализм и условность на сцене» Брюсов, обнажая антиреалистическую природу своей позиции, писал: «Только не желающие слушать и понимать могут до сих пор твердить, что искусство должно „воспроизводить“ или „отражать“ действительность. Искусство, во-первых, никогда этого не исполняло, во-вторых, не может этого исполнить, в-третьих, если бы и исполняло, создало бы вещь ни на что не пригодную»³.

Ход рассуждений Брюсова примечателен тем, что здесь в плоскости эстетической теории, характерной для представителей символизма (а Брюсов был, можно сказать, «отцом» российского символизма), отразилась парадоксальная логика, ставшая уделом и тех, кто явился носителем принципов символизма в самой театральной практике. Пожалуй, эта логика была даже в какой-то мере предвосхищена Брюсовым, и несомненно он оказал прямое влияние на ее претворение в жизни театра.

Так или иначе, но первоначальные театральные искания, сближающие русский театр с символизмом, относятся к тому же 1902 году, что и статья «Ненужная правда», и связаны тоже со своего рода «бунтом» против театра, основанного К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Он зародился под его крышей, а «бунтарем» оказался один из молодых соратников основателей МХТ — В. Э. Мейерхольд. Именно с его деятельностью и связаны первые опыты перенесения эстетики символизма в сферу сценического искусства.

¹ См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 93, 96.

² «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908, стр. 247.

³ Там же, стр. 248.

Артистический облик Мейерхольда в том виде, как он вырисовывается перед нами в пору его работы в Художественном театре, когда он был, казалось, целиком и без остатка охвачен пафосом реформ нового театра, волновавшие его мысли — все это вместе взятое очень характерно для понимания развития символистских тенденций в русском театре.

Среди восемнадцати ролей, сыгранных Мейерхольдом в МХТ, особое место заняли чеховские образы, в первую очередь Треплев в «Чайке» и образ Иоганна Фокерата в «Одиноких» Гауптмана. В них раскрывалась тема социального одиночества интеллигента, мучительно ищущего выхода из круга «проклятых вопросов» современной жизни. В этих ролях Мейерхольд подчеркивал мотивы трагической безысходности своих героев. Их судьбы были ему по-особому близкими, и в наибольшей степени это относилось к роли Треплева. «Корни роли Треплева уходили в самые глубокие пласты мейерхольдовского артистизма», — справедливо отмечал в свое время Н. Д. Волков¹. При этом, видимо, не только артистизма, но и самой жизненной коллизии, которая приобрела особую остроту для Мейерхольда как раз накануне его ухода из Художественного театра.

Неприятие действительности, возмущение социальным злом и насилием — вот что звучит с особой силой во многих высказываниях Мейерхольда начала 900-х годов. Этими мотивами пронизаны и многие его письма к автору «Чайки» — Антону Павловичу Чехову². Они неразрывно сплетаются здесь с темой неудовлетворенности и современным искусством. Нет сомнения, что душевная смятенность Треплева, его неприкаянность, его порывы к новому и трагическое бездорожье его исканий — все это было непосредственно близко Мейерхольду, волновало его, заставляло искать какого-то выхода.

Уход Мейерхольда из МХТ был связан с назревавшей у него тягой к новым, казавшимся ему более действенными, средствам искусства. Мейерхольд угадывал свое, особенно дорогое ему, в проникнутых тревогой и беспокойством слова чеховского героя: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». У него тоже подспудно зрела эта тяга к новым формам в искусстве. При этом, как и у Треплева, если уж продолжать это сопоставление, она возникала из про-

теста против измельчания содержания, размывания его на мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе, против замыкания в узкотeatральные, чисто актерские интересы.

Замечательны в этом смысле строки из письма Мейерхольда к Чехову 18 апреля 1901 года. Описывая демонстрацию, устроенную зрителями на знаменитом представлении «Доктора Штокмана» в день избития полицией участников сходки у Казанского собора в Петербурге 4 марта 1901 года, Мейерхольд сопровождает свой рассказ о пережитых драматических событиях такими признаниями: «Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие подняться выше кастовых, узких интересов, чуждые интересов обществу».

Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего!»³

Это высказывание вовсе не единственный пример столь горячо и искренно выраженного стремления Мейерхольда крепче связать свою артистическую деятельность с общественной миссией искусства. Напротив, можно привести и другие не менее красноречивые, проникнутые большим искренним порывом признания молодого артиста (тогда еще — не режиссера), в которых звучат те же мотивы. Быть может, особенно многозначительны строки писем Мейерхольда к А. Н. Тихонову (Сереброву). В них можно найти прямую переключку с боевой бунтарской умонстроенностью горьковской «Песни о Буревестнике». Так, например, имея в виду репрессии властей против выступлений студентов, Мейерхольд пишет Тихонову: «Ваш пессимизм по поводу студенческих дел мне понятен и непонятен. Понятна грусть, когда к борьбе стремишься и должен уступить, коль бой неравен: „там сила, но не право“».

Но мне хочется, чтобы Вы в борьбе были чуть-чуть объективным. Помните: так должно быть! Неужели море теряет в Ваших глазах обаяние и силу, раз оно знакомо с часами затишья?! „Пусть сильнее грянет буря“ и море зашумит...» И дальше Мейерхольд спрашивает у своего адресата: «Читали апрельскую книжку „Жизни“, читали „Буревестник“ Горького?»⁴

³ Там же, стр. 442.

⁴ Письмо В. Э. Мейерхольда А. Н. Тихонову (Сереброву) от 6 мая 1901 г. — В кн.: «В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы», ч. 1, (1891—1917). М., 1968, стр. 71.

¹ Н. Волков. Мейерхольд, т. I. М.—Л., 1929, стр. 91.

² Письма В. Э. Мейерхольда к А. П. Чехову опубликованы в кн.: «Литературное наследство», т. 68. Чехов. М., 1960.

Не менее знаменательны и строки из памятных записей Мейерхольда, относящихся к тому же 1901 году, что и письмо Тихонову. Передавая впечатление от восхода солнца, Мейерхольд в волнении набрасывает такие проникнутые глубоким чувством слова: «Привет тебе, восходящее солнце! Ты зовешь нас к неустанной борьбе, к жизни самопожертвований, к борьбе со злом и невежеством, ты даешь нам стремление подавить гнет социальной несправедливости, созданной борьбой труда и капитала. Привет тебе, восходящее солнце». Здесь звучит поистине горьковская интонация, рожденная готовностью и желанием вмешаться в борьбу, кипящую вокруг. Характерно, что непосредственно вслед за этими строчками в беглой памятной записи Мейерхольда идут строки, непосредственно относящиеся к театру: «Самое опасное для театра — служить буржуазным вкусам толпы... Если прислушиваться к голосу буржуазной толпы, как легко можно свалиться вниз. Всякое стремление ввысь тогда только целесообразно, когда оно неподкупно. Надо бороться во что бы то ни стало. Вперед, вперед, всегда вперед!»¹

Вот какими были настроения, владевшие Мейерхольдом накануне его ухода из Московского Художественного театра. Покинув МХТ, он становится во главе «Товарищества новой драмы», работавшего вначале в Херсоне (сезоны 1902/03 и 1903/04 годов), затем и Тифлисе (сезон 1904/05), а также выступавшего и в других городах.

К этому времени и относится начало самостоятельной режиссерской деятельности Мейерхольда, а с нею вместе и практического утверждения театрально-эстетической программы, связанной с символизмом.

Примечательно, что формирование этой программы происходило в столь необычном (по сравнению с условиями на Западе) соседстве с продолжением той самой линии реалистического искусства МХТ, против которой она в конце концов оказывалась обращенной. Это соседство говорит не об эклектизме (если он и был, то лишь как кратковременный переходный этап), а прежде всего о том, что, обращаясь к модернистско-символистскому репертуару и соответствующим ему постановочным приемам, Мейерхольд первоначально расценивал, видимо, свои искания как расширение и углубление тех путей, которые связывались для него с нравственно-этическими, общественно-воспитатель-

ными целями, провозглашенными в свое время основателями Московского Художественного театра.

Характерно, что на первых порах деятельность Мейерхольда как режиссера и руководителя труппы «Товарищества новой драмы» явилась прямым развитием творческой программы Художественного театра. Это сказалось, в частности, в осуществленных Мейерхольдом в эти годы постановках пьес А. П. Чехова и М. Горького («Мещане», «На дне», в котором сам Мейерхольд играл роль Актера)². Однако постепенно в деятельности «Товарищества» все более определенно стала появляться тяга к модернистскому репертуару, к подчеркнuto условным приемам постановки. На его сцене появляются пьесы Метерлинка, «Золотое руно» и «Снег» С. Пшибышевского.

В эту пору и начинают исподволь складываться те театрально-эстетические взгляды Мейерхольда, которые приведут его к расхождению с реализмом как творческим методом и направлением МХТ, в котором он сам вырос как художник³.

Мейерхольд пытается найти решение волнующих его творческих проблем под знаком идей, восходящих к художественному следо символизма.

Так мы вплотную подходим к неожиданному и парадоксальному повороту на пути художника. Парадокс заключается в том, что побудительные стимулы и конечные практические результаты оказываются здесь в очевидном разрыве между собой. Явное несоответствие объективной сущности исканий и субъективного осмысления их самим художником и образует предпосылку все более углубляющегося расхождения его с принципами реализма.

Такой резкости разрыва между объективной и субъективной стороной дела мы не встречаем

² Примечательно, что двойственность в репертуаре «Товарищества новой драмы» дала о себе знать и в короткий период возобновления его деятельности в 1906 г. Так, например, в эту пору на сцене «Товарищества» были показаны столь различные не только по своему уровню, но прежде всего по своей направленности пьесы, как «Дети солнца» М. Горького и «Грех» Дагны Пшибышевской (жены С. Пшибышевского).

³ О том, чем был МХТ для Мейерхольда в пору, когда он стал членом труппы открывшегося нового молодого театра, можно судить хотя бы по строчкам его письма к О. М. Мунт: «...кончик школы, я попал в Академию драматического искусства. Столько интересного, оригинального, столько нового и умного. Алексеев не талантливый, нет. Он гениальный режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия» (Письмо от 28 июня 1898 г. Цит. по кн.: Н. В. о л к о в. Мейерхольд, т. 1, стр. 105).

¹ Там же, стр. 74.

на Западе, хотя и там как мы видим, обращаясь к явлениям, о которых писал Горький в статье «Поль Верлен и декаденты», противоречие между истоками символизма и эталами его дальнейшей эволюции так же обнаруживается достаточно ясно. На русской почве двойственная природа весьма специфического отталкивания художников-символистов от буржуазной действительности, с ее мертвящим прозаизмом и античеловечностью, обнаруживается сразу и с особой остротой. Она проявляется не столько в смене стадий развития символизма как художественного направления (впрочем, конечно, и в этом также), сколько во внутренней противоречивости уже начального этапа его становления. В области сценического искусства это особенно отчетливо видно прежде всего опять-таки в творческой деятельности Мейерхольда.

Знакомясь с сценической практикой и высказываниями Мейерхольда начала 900-х годов, в которых он разъясняет и обосновывает свои режиссерские опыты, ясно видишь, как постепенно, можно сказать, почти неуловимо для него самого и в то же время неуклонно и последовательно, совершается сползание художника на позиции, по сути дела уводящие от подлинного вмешательства в действительность.

Следуя той логике, которая была намечена, как мы видели, уже в статье В. Брюсова «Не-нужная правда», Мейерхольд поднимал знамя борьбы против натурализма. С полным к тому основанием он усматривал в нем выражение той самой самодовольной, успокоенной буржуазности, тех самых буржуазных вкусов толпы, о которых он с негодованием говорил в своем письме к Тихонову.

Много лет спустя, уже в советскую эпоху, возвращаясь к истокам своей режиссерской деятельности, Мейерхольд подчеркивал, что ее ведущая направленность была связана с борьбой против натурализма, что именно в этом был главный пафос его усилий как художника. И в то же время с трезвой самокритичностью он рассказал о том, как борьба против натурализма в исторически определенных условиях оборачивалась иной стороной, которая в конечном счете противоречила тем целям, во имя которых эта борьба предпринималась.

Так, Мейерхольд говорил: «Я давно являюсь врагом натурализма, примерно с 1905 года, когда я начал писать статьи и выступать на диспуте... с 1914 года я издавал специальный журнал... Весь журнал был направлен против натурализма. Значит, отчетливо определялась

моя позиция как человека, отрицательно относившегося к натурализму не только теоретически, но и практически. Начиная с 1905 года я практически показывал, что такое антитеза [натурализма]. Но, как вам известно, всякий человек, который с чем-нибудь борется очень страстно, перегибает палку»¹. Таким «перегибом», по признанию самого Мейерхольда, и было его обращение к драматургии символистов. Он с полной определенностью говорил о том, к чему приводила опора на такого рода репертуар в идейном смысле: «...репертуар был весьма и весьма сомнительный, потому что репертуар нес в себе черты упадочничества и сомнительной идеологии... Вот в каком переплете я оказался в 1905 году как новатор. Я перегибал палку: Метерлинк, Леонид Андреев, Сологуб и т. д. И весь этот сложный узел распутывает Октябрьская революция...»²

Противоречия, которые наметились в творческой практике Мейерхольда после его ухода из МХТ и которые так явственно проявились в 1905 году, действительно были сложными, и проследить развитие творчества художника, уясняя тем самым пути и перепутья символизма в театре, можно только учитывая все более резко обозначавшуюся уязвимую сторону его позиции.

В беседе с участниками художественной самодеятельности в мае 1936 года Мейерхольд сказал немало верного и самокритически точного по поводу своих исканий 900-х годов. Но ссылка на обращение к символистской драме как причине «перегибов» сама по себе все же не исчерпывает всей живой сложности вопроса. Мейерхольд и сам признавал, что он обращался не просто к тем или иным пьесам писателей из лагеря символистов или ему близких, но предполагал найти в символизме как определенной эстетической системе антитезу натурализма.

Мейерхольд вспоминал, что он искал «...в соседних искусствах такие образцы, которые давали бы возможность, опираясь на них, дать в театре искусство, которое было бы противоположно натурализму. В то время была школа символистов, которые боролись с натурализмом, в живописи тогда было течение, именуемое «импрессионизмом», которое тоже имело в виду бороться с натурализмом. Значит, импрессио-

¹ Из беседы В. Э. Мейерхольда с самодеятельными художественными коллективами завода «Шарикоподшипник» 27 мая 1936 г.— «Театр», 1957, № 3, стр. 124.

² Там же, стр. 124, 125.

низм, футуризм, символизм являются теми подсобными сферами, откуда я тянул на сцену эти же самые приемы¹.

Однако логика вещей вела к тому, что эти сферы из подсобных начинали превращаться в господствующие, подчиняя себе решение задач, которые ставил перед собою режиссер. Здесь надо учитывать по меньшей мере три немаловажных обстоятельства. Во-первых, было бы неверным думать, что обращение к авторам, так или иначе связанным с символизмом или хотя бы близким к его поэтике, не было подготовлено известной идейно-философской общностью, которая несомненно начала обозначаться между творческими устремлениями Мейерхольда и символистами уже на очень раннем этапе его пути. Достаточно вспомнить, что еще в пору, когда Мейерхольд не покинул стен МХТ, в 1902 году, Вл. И. Немирович-Данченко в письме к О. Л. Книшпер-Чеховой говорил о «направлении Мейерхольда», критически оценивая его как смесь «Ницше, Метерлинка и узкого либерализма, переходящего в сумрачный радикализм»². Во-вторых, поэтика символистской драмы естественно оказывала свое и совершенно определенное обратное воздействие на становление искусства режиссера, искавшего в ней антитезы натурализма. Наконец, в-третьих, и это было едва ли не решающим, драматургия символистского круга, выступая своего рода антитезой мелкотравчато-морализирующей эпигонски-натуралистической буржуазной драмы, вместе с тем вводила в сторону и от самого реализма.

В ней, говоря словами Александра Блока, сказанными уже после Октябрьской революции, в 1918 году, был великий соблазн — соблазн «антимещанства», но было и то, что в конечном счете несло в себе опасность ухода от большого общественного значительного содержания в замкнутый мир эстетизированных мистификаций³.

¹ Там же, стр. 124.

² Вл. Немирович-Данченко. *Избранные письма*. М., 1934, стр. 225.

³ А. Блок писал в статье «Русские дэнди», включая в понятие «дэндизма» и творчество поэтов-символистов, прозорливо подчеркивая его двойственную природу, перекликалась в этом с горьковской оценкой декаданта, о которой шла речь выше: «Так вот он — русский дэндизм XX века! Его пожирающее пламя затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души; во весь тревожный предшествующий нам век оно тлело в разных Браммелях, вдруг вспыхивая и опалив крылья крылатых: Эдгара По, Бодлера, Уайльда; в нем был великий соблазн — соблазн „антимещанства“; да, оно попало кое-что на пустошах „филантропии“, „про-

О том, как в самой сценической практике обращение к модернистской драме неизбежно оказывалось связанным не просто с той или иной совокупностью приемов, но и с определенным умонастроением, можно судить хотя бы на примере осуществления на сцене такой пьесы, как «Снег» С. Пшибышевского. Кстати сказать, внимание к этой пьесе — одной из весьма характерных в творчестве польского драматурга-модерниста, представлявшего позиции крайнего индивидуализма, очевидно, не было случайностью. Поставив «Снег» впервые в России 19 декабря 1903 года в Херсоне, Мейерхольд вновь ставит эту пьесу в октябре 1904 года в Тифлисе, а в 1905 году она фигурирует в числе спектаклей, подготавливаемых под руководством Мейерхольда в Москве в Театре-студии.

А. Н. Ремизов, близкий в ту пору к «Товариществу новой драмы», непосредственно участвовавший в его работе по линии репертуара, писал в отзыве о первой постановке «Снега», что в ней «...сказалось большое художественное чутье режиссера Мейерхольда, сумевшего сочетать в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом... все это сыграло симфонию снега и зимы, успокоения и неукротимой жажды...»⁴ Биограф В. Э. Мейерхольда Н. Д. Волков имел все основания утверждать, что уже в работе над пьесой Пшибышевского ее постановщик, «может быть и бессознательно», но уже применял «условный метод, стремясь вызвать у зрителя то или иное настроение, не связанное с бытовыми и житейскими впечатлениями»⁵.

Иначе и быть не могло. В самой пьесе Пшибышевского бытовые и житейские подробности были лишь видимостью, за которой должны были проткрываться загадочные символические глубины. Беда в том, что в конечном счете эти глубины оказывались замкнутыми в узком кругу «извечных» любовных коллизий, осложненных отзвуками ницшеанских концепций о героическом человеке, излюбленной модернистами идеи о подвластности людских судеб предназначению и т. д.

Пьеса Пшибышевского заканчивается тем, что жена главного героя драмы Тадеуша — Бронка и его брат — Казимир отправляются на

грессивности“, „гуманности“ и „полезностей“; но, попав кое-что там, оно перекинулось за недополетную черту» (А. Блок. *Собрание сочинений*, т. 6. М.—Л., 1902, стр. 56—57).

⁴ Цит. по кн.: Н. Волков. Мейерхольд, т. 1, стр. 172.

⁵ Там же, стр. 173.

скованный льдом пруд, где предусмотрительно прорублены проруби, чтобы, свершив акт двойного самоубийства, исполнить тем свой долг, предписанный им самой судьбой, — дать возможность Тадеушу соединиться с Евой, зовущей его на какие-то невиданные подвиги, именуемой его «конкистадором». Бронка идет на смерть, чтобы Тадеуш обрел в Еве свою вдохновительницу, Казимир следует за нею, чтобы доказать свою любовь к Бронке. Тадеуш — по своему типу герой-завоеватель, но он не хочет губить Бронку, и она добровольно приносит себя в жертву.

Финал этой пьесы мотивом двойного самоубийства напоминает финал ибсеновского «Росмерсхольма», но, конечно, в целом по своему содержанию «Снег» не может идти в сравнение с насыщенной значительным социальным смыслом, хотя и тронутой печатью символизма драмой норвежского автора¹.

В постановке «Снега» уже намечалась не только намеренная и неизбежная применительно к особенностям пьесы условность, отрешенность от реальности, но и специфическое сгущение драматических тонов, связанное с нарастающим чувством приближения неотвратимой роковой развязки. Мейерхольд не только режиссировал пьесу, но и играл роль Тадеуша. Характерно, что, отмечая удачу исполнения Мейерхольдом девятой сцены третьего акта (сцены объяснения Тадеуша с Евой, в которой уже пробивается мотив неизбежности гибели Бронки), тот же Ремизов подчеркивал: «Непонятный ужас колотился, царапался в сердце...»

Модернистско-символистская драма, стремясь к преодолению натуралистической измелченности и приращенности, тяготела к утверждению реакционной идеи о тайной и загадочной извечной неустроенности бытия, вводила в сферу отвлеченных иносказаний, зыбких и туманных видений, недоговоренности и полунамёков. Тем самым она оказывалась перед угрозой (и эта угроза становилась все более и более явственной!) утраты подлинной живой основы дра-

мы, ее растворения в лирическом начале, в чистой субъективности.

Недаром в статье «О лирике» (1907) Александр Блок говорил об опасности «стихии лиризма» и в письме к Андрею Белому (1 октября 1907 года) особо подчеркивал главную мысль этой статьи: «... я знаю, что в лирике есть опасность *тления*, и гоню ее. Я бью *сам себя*... Бичуя себя за лирические яды, которые и мне грозят разложением, я стараюсь предупреждать и других... я указываю только устремление, которое и Ты признаешь: из болота — в жизнь, из лирики — к трагедии. Иначе — ржавчина болот и лирики переест стройные колонны и мрамор жизни и трагедии, залет ржавой волной их огни»².

Эта опасность была особенно остро ощутима в сфере драмы и театра. В известном смысле опыты перенесения принципов поэтики символизма на сцену были не чем иным, как опытами подчинения театра субъективно-лирическому началу. Возникавшие на этой почве противоречия и коллизии становились вдвойне напряженными из-за специфического характера той лирики, которой должно было стать подвластным сценическое искусство.

Уже названный в начале нашей главы сборник «Театр», выпущенный петербургским издательством «Шиповник», явился своего рода манифестом символизма в театре. Он открывался статьей А. В. Луначарского «Социализм и искусство», которая не случайно попала в эту книгу: в некоторых ее положениях слышались мотивы, связанные с временным увлечением Луначарского «богостроительскими» теориями. Однако не статья Луначарского определяла лицо сборника, а прежде всего статьи виднейших представителей символизма. Кроме Валерия Брюсова, мы находим здесь и Андрея Белого, и Федора Сологуба, и Георгия Чулкова. Характерно, что вскоре после выхода книги Луначарский выступил со статьей, в которой энергично полемизировал с авторами статей сборника, одним из участников которого он был, не приемля их идеалистических позиций и многих выводов по поводу путей развития сценического искусства³.

На страницах сборника с развернутым изложением своих взглядов, оценкой и разбо-

² А. Блок. *Собрание сочинений*, т. 8. М.—Л., 1963, стр. 212, 213.

³ Рецензия А. В. Луначарского «Книга о новом театре» была опубликована в журнале «Образование», 1908, № 4. В дальнейшем она была перепечатана в сборнике статей А. В. Луначарского «Театр и революция». М., 1924.

¹ Небезынтересно сопоставить характерные детали, связанные с особой символической окраской мотивов, звучащих в финалах драм Г. Ибсена и С. Пшибышевского. В «Росмерсхольме» мадам Хельсет говорит вслед бросающимся в водопад Росмеру и Ребекке, подчеркивая роковую предопределенность их гибели: «Помогите! Помогите!.. Нет... Какая тут помощь... Покойница взяла их». В «Снеге» уход Казимира и Бронки к пруду сопровождается сходным по значению напутствием Макрины: «Бронка... Бронка... Бронка... И не вернется уж, не вернется... Так должно было случиться... Белая тень ее матери ходит по дому и зовет... зовет... Не вернутся уже, не вернутся никогда...»

ром своего опыта выступил и В. Э. Мейерхольд. В написанной еще в 1907 году статье «Театр. (К истории и технике)» (в дальнейшем она вошла в изданный в 1913 году сборник статей Мейерхольда «О театре») было дано обстоятельное обоснование той системы «Условного», «Неподвижного» театра, начало которой было положено еще в пору его деятельности в «Товариществе новой драмы».

В статье Мейерхольда необычайно рельефно проступает неразрывная внутренняя связь между «философией» драмы, привлекавшей к себе в ту пору внимание режиссера, и «техникой», с помощью которой она должна была осуществляться на сцене. Здесь одно было неотделимо от другого. Своего рода коварство этой взаимозависимости обнаруживалось в том, что порою, увлекаясь лишь «техникой», противопоставляя ее ненавистному натурализму, режиссер, вместе с тем, неуклонно подчинялся и «философии», тем самым отходя все дальше и дальше от реализма и прогрессивной идейности.

По сути дела все характерные приемы, формирующие стиль нового театра (холодная чеканка слов, слова, падающие «как капли в глубокий колодезь», «трагизм с улыбкой на лице», «пластика, не соответствующая словам», и проч.), найденные Мейерхольдом и перечисленные им в этой статье, были подсказаны прежде всего поэтикой драм раннего Метерлинка. В конечном счете они определялись глубоко пессимистическими мотивами, проникнутыми мистическими настроениями покорности судьбы — Року (именно Року с большой буквы!), лежавшими в их основе.

Говоря о рисовавшемся его воображению «Условном», или «Неподвижном» театре, Мейерхольд подчеркивал: «чтобы овладеть новой техникой такого театра, надо было исходить из намеков, делаемых по этому поводу самим Метерлинком». Этот театр именуется *Условным* потому, что он призван использовать совокупность приемов, создающих совершенно особый, самодовлеющий сценический мир, по сути дела не соотносимый с миром реальным. Этот театр — театр *Неподвижный*, потому, что в его произведениях «нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется „сюжетом“».

Образцы такого «Неподвижного» театра Мейерхольд видел не только в драмах Метерлинка, но и в трагедиях древних греческих авторов (он называл «Антигону», «Электру», «Эдипа в Колоне», «Прометея» и др.). В уже упомянутой статье в сборнике «Театр»

А. В. Луначарский справедливо указывал на всю неоправданность такого включения великих античных трагедий в разряд драматургии «Неподвижного» театра. По сути дела Луначарский восставал против подчинения действия как основы драмы созерцательно-лирическому, бездейственному началу. Он был глубоко прав, когда решительно противопоставлял бунтующих, исполненных энергии, страсти, воли, вступающих в схватку с самим роком героев древних трагедий — смиряющимся с судьбой, покорным, тихим, скорбно и приглушенно изливающим свою боль и страдание персонажам пьес автора «Смерти Тентажиля», «Пеллеаса и Мелисанды» и «Сестры Беатрисы».

«...у греков была тенденция доказывать силу Рока гибелью заносчивых героев, — отмечал Луначарский, — но силу трагического эллинизма доказывает именно бунтовская страсть, могучее самовозвеличение, сверхчеловеческая гордость Прометеев, Креонов, Эдипов, Медей. Греческая культура имела под ногами вулкан страстей растущего индивида, повсюду стремившегося разбить связи и равновесие общины и стать тираном. Ненависть к тирании, этому высшему проявлению возгордившейся личности, заставила великих представителей эллинского политического начала — трагиков — гениально бороться с пламенем страсти. Есть ли излишек страсти у марионеток Метерлинка первого периода? Это все портреты малюсеньких безвольных неврастеников, тут нет борьбы за вечную справедливость против чужеродной клетки социального организма, своей непомерной величиной вредящей ему, тут — просто констатирование бессмысленной и безысходной слабости жизни». Возражая автору статьи «Театр. (К истории и технике)», Луначарский делал вывод: «Напрасно старается Мейерхольд уверить нас, что искусство Метерлинка здорово и живительно»¹.

Выступление А. В. Луначарского с критикой театральной эстетики символизма не было единственным фактом. Не менее полемически заостренно ее принципы оценивались, например, в вышедшем в том же году, что и сборник «Театр», и прямо полемически против него направленном сборнике статей «Кризис театра» (М., 1908). В статьях этого сборника были некоторые несомненные упрощения, доля вульгаризации (например, в статьях В. М. Шулятикова «Новая сцена и новая драма», В. М. Фриче «Театр в современном и будущем обществе»), что вы-

¹ А. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1. М., 1953, стр. 112.

Канюк

звало, кстати сказать, возражения того же Луначарского. Однако во многом авторы сборника стояли несомненно на верных позициях, и самой сильной стороной их выступления была попытка оспорить антиреалистические, идеалистические тенденции «Книжки о новом театре».

В частности, Ю. М. Стеклов, автор статьи «Театр или кукольная комедия?», открывавшей сборник, переключаясь с приведенными полемическими высказываниями Луначарского, противопоставлял понимание сущности трагедии у древних греков трактовке трагического у Мейерхольда. Он писал, что «...сила античной трагедии заключалась не в доказательстве всемогущества Рока, а в могучих, титанических страстях действующих и борющихся героев трагедии... Сцена заражала и преображала не гибелью героя, а его сопротивлением надвигающейся гибели». Приводя слова В. Э. Мейерхольда о предъявляемом художнику требовании «врачевания и очищения», Ю. Стеклов в ходе спора с позиций режиссера задавал отнюдь не риторический вопрос: «...что, если г. Мейерхольд подставляет в эти термины какое-то особенное содержание? Что, если та „отрешенность от внешнего ради внутреннего“, которую он находит в новой драме, как раз и создана для того, чтобы в этом раскрытии глубин человеческой души приводить человека к отрешенности от земли и уносить его в облака? Ведь вот г. Мейерхольд заявляет, что „мы“ хотим проникнуть за маску и за действие в умопостигаемый характер лица и прозреть его „внутреннюю маску“. Не будет ли это отрешением от земли и реальных земных забот и занесением в облака „интимных переживаний“, да еще переживаний в чисто декадентском, антидейственном, мертвящем и мистическом духе?»¹

К сожалению, ответ, который давал автор на поставленный им вопрос, — «мы боимся, что дело обстоит именно так», — был достаточно обоснованным и вытекал из самой сценической практики модернистско-символистского театра.

* * *

Важной вехой в формировании театральной эстетики символизма явилась деятельность Театра-студии, вошедшей в историю под именем Студии на Поварской.

Студия была создана по инициативе К. С. Станиславского и, по его мысли, должна

была стать своего рода экспериментальной филиальной сценой МХТ. К работе в Студии Станиславский привлек В. Э. Мейерхольда, который практически и стал ее руководителем. Рассказывая о причинах, побудивших его к этому, Станиславский в главе своей книги «Моя жизнь в искусстве», специально посвященной Студии на Поварской, пишет: «...я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере...»²

Это высказывание, как и сама встреча Станиславского с Мейерхольдом, в высокой степени примечательны. И по своим причинам, и по последствиям Станиславского, очевидно, привлекал тот дух исканий, стремления к новому, который он неизменно улавливал в деятельности Мейерхольда. Становясь на путь художественного эксперимента, Станиславский, естественно, предложил сотрудничество своему недавнему соратнику, покинувшему МХТ ради поисков нового, неизведанного и ставшему уже к тому времени режиссером, намечающим свое особое направление в сценическом искусстве. Так обращение Станиславского к «сфере ирреального» применяя его собственное определение, и искания Мейерхольда на какой-то момент скрестились.

Но означало ли это слияние позиций двух художников? Значило ли это, что Мейерхольд, уподобляясь «блудному сыну», возвращался в родимый дом Художественного театра, к одному из своих «духовных отцов»? Или, напротив, означало ли это переход Станиславского на позиции Мейерхольда, позиции «Условного», «Неподвижного» театра? Конечно, нет! Быть может, именно в этой встрече, в этом отмеченном историей сближении двух художников с особой наглядностью проявилось различие их позиций, которого не может затушевывать то общее, что привело к их творческому контакту.

Для Станиславского подобного рода опыты раскрылись в их внутренней непреодолимой противоречивости и в конечном счете неоправданности, едва лишь он познакомился с первыми результатами их осуществления. Из этого не следует, что Станиславский не увидел в работе Студии ничего интересного, что он не продолжал ценить и в последующие годы талант Мейерхольда. Но направление, которое приняла деятельность Студии на Поварской, в первую оче-

¹ «Кризис театра». Сборник статей. Книгоиздательство «Проблемы искусства», стр. 21, 22.

² К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1. М., 1954, стр. 281.

редь из-за руководящего положения, которое занял в ней Мейерхольд, не могло удовлетворить Станиславского, и он отверг этот путь.

Кроме того, — и это самое главное — любые сценические эксперименты предпринимались им всегда и неизменно лишь во имя расширения пределов и возможностей сценического реализма, носителем которого для него прежде всего был актер — создатель человеческого образа — роли. Как бы ни были поэтому далеки порою его отходы в сторону от ведущего направления творческого развития МХТ, как ни настойчиво на определенных этапах интересовался Станиславский ирреальным в театре, ища «средств, форм и приемов для его сценического воплощения», тем не менее это всегда было для него лишь одним из возможных путей к углублению и расширению рамок реализма.

Станиславский мог терпеть и терпел неудачи на этом пути, ошибался, разочаровывался, увлекался, но искания средств воплощения ирреального в театре никогда не становились качеством его мировоззрения как художника. Он всегда умел своевременно увидеть те берега, уйдя за пределы которых реализм как художественный метод по сути дела рискует перестать быть реализмом и даже может превратиться в свою прямую противоположность. И здесь отчетливо намечается водораздел между Станиславским и теми представителями сценического искусства, для которых сближение с модернистско-символистскими устремлениями в их различных вариантах и модификациях оказывалось (пусть даже лишь на какой-то стадии их развития) определяющим в их эстетическом «символе веры».

Поэтому, например, для Станиславского встреча с Эдвардом Гордоном Крагом, виднейшим представителем театрального символизма, приглашенным в 1910 году в Художественный театр для постановки «Гамлета», неизбежно оборачивалась спором с знаменитым английским режиссером¹. И по тем же самым причинам, за несколько лет до того, встреча с Мейерхольдом в Студии на Поварской обернулась для Станиславского явным крушением его надежд, возлагавшихся на предпринятые опыты.

Известно, что Театр-студия подготовил под руководством Мейерхольда несколько спектаклей («Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Шлюк и Яу» Гауптмана и др.), но публично они не

были показаны. Главной причиной тому были не какие-либо внешние обстоятельства, как это порою изображается, а прежде всего то, что опыты искания нового в данном случае не привели к тем результатам, которых хотел добиться Станиславский².

Отсюда вовсе не следует, что Станиславский не испытал сам известного воздействия модернистско-символистских веяний. Напротив, сближение с ними в определенные моменты его творческой жизни совершенно несомненно и очевидно. По его собственному признанию, он отдал в 900-х годах «дань господствовавшему в то время в литературе символизму и импрессионизму». Еще до открытия Театра-студии он осуществил в 1904 году на сцене МХТ спектакль, куда вошли три ранние пьесы Метерлинка — «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри». В 1907 году, уже после неудачи с Театром-студией, Станиславский поставил ирреальную, как он сам ее характеризовал, «Драму жизни» К. Гамсуна, а вслед за нею на свой лад не менее ирреальную «Жизнь человека» Леонида Андреева.

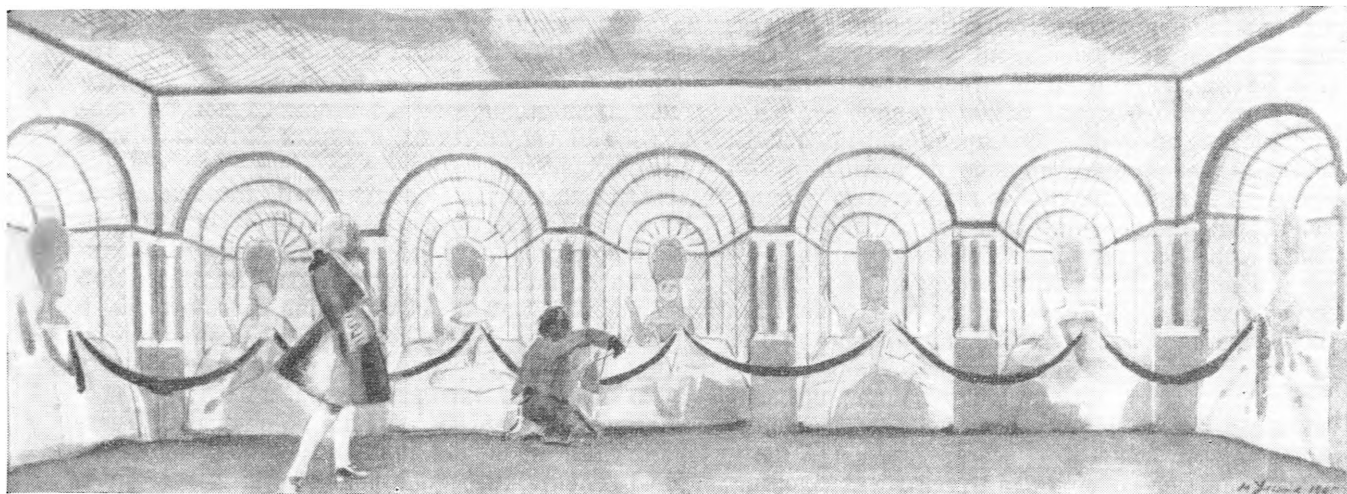
На этом стоит несколько задержаться и для уточнения вопроса об оценке деятельности Студии на Поварской и для необходимой полноты картины проявления модернистско-символистских тенденций в русском театре начала XX века.

Уже ставя пьесы Метерлинка в 1904 году, Станиславский убедился в невозможности их сценического воплощения в русле тех сценических принципов, которые нашли свое осуществление в постановках «Царя Федора Иоанновича» и «Юлия Цезаря», «Чайки» и «Дяди Вани», «Мещан» и «На дне». Быть может, это и был главный урок, который принес с собою метерлинковский спектакль.

Над ним работал не только Станиславский, но и Вл. И. Немирович-Данченко, помогавший в отыскании новых приемов, отвечавших строю метерлинковской драмы. Можно даже предположить, что Немирович относительно более остро, чем Станиславский, ощущал необходимость отыскания иного ключа. Об этом можно судить по его письму к Станиславскому, в котором он рассказывает о проводившихся им репетициях. Вот что он писал Станиславскому — автору режиссерского плана постановки — 10 сентября 1904 года: «„Там, внутри“ репетирую. Толпу приготовлю Вам двойко: общереальную (как и

¹ См.: Н. Чушкин. Гамлет — Качалов. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. М., 1966.

² См.: В. Ростоцкий. В спорах о Мейерхольде. — «Театр», 1964, № 2.



«Шак и Ю» Г. Гауптмана. Театр-студия на Поварской. 1905 год. Эскиз декорации Н. П. Ульянова

написано)¹, то есть разные фигуры, будут они на сцене, кто выше, кто ниже и будут принимать участие — ну, словом, по обыкновению. И совсем иначе, по-метерлинковски. В последнем случае до конца пьесы она только успеет приблизиться и совсем не будет участвовать в финале. Просто с ухода старика ее видно, она движется, как медленно волнующееся море, *вся* медленно вправо, *вся* медленно влево... Так она двигается. При этом каждый тихо говорит... Признаться, мне реальная толпа изрядно надоела, оттого я это и придумал. Но, может быть, это никуда не годится»².

Из приведённой выдержки видно, что, во-первых, Немирович отдаёт себе полный отчет в том, что Метерлинка требует ухода от реалистической трактовки сценического образа, и пытается найти иные, непривычные средства выразительности; во-вторых, весьма интересно то, что в режиссерском плане Станиславского было намечено как раз «общереальное» решение, т. е. близкое тому, которое стало уже традиционным в Художественном театре. В этом, естественно, и заложены были причины всеми признанной неудачи первого метерлинковского спектакля МХТ. Не принятый демократическим зрителем спектакль одновременно не вызвал никакого энтузиазма и у представителей модернистско-символистских кругов, да и не мог вы-

звать. Широкого зрителя не могла увлечь пессимистическая философия Метерлинка, для последних спектакль представлялся далеким от раскрытия этой философии отвечающими поэтике пьесы средствами, отяжеленным, чересчур «реальным».

Таков был вполне закономерный результат заранее обреченной на неудачу попытки подчинить метерлинковские символы логике реально-психологического, жизненно достоверного воплощения образов. Вл. И. Немирович-Данченко, обнаруживая присущую ему пронизательность, сделал в день премьеры такую запись: «Мне хочется предсказать исход спектакля... Театр виноват, что он не только не облегчил, а еще затяжелил пьесы и громоздкостью постановок, не согласной с духом поэта, требующим воздушности... и темпом, слишком замедленным, и малой истинной вдохновенностью, легко зажигающей — у актеров. Легче и интенсивнее! — такой лозунг, мне кажется, не раздавался во время репетиций»³.

Понятно, что и режиссер спектакля — К. С. Станиславский не мог не осознать истоков неудачи. Но он не остановился на этом первом своем опыте обращения к символистской драме, а попытался продолжить искания в том же направлении, но уже на расширенной основе. Именно это и привело Станиславского к временному содружеству с В. Э. Мейерхольдом. Напомним, что главу о Студии на Поварской в своей

¹ Т. е. как написано в режиссерском экземпляре К. С. Станиславского.

² Цит. по публикации Л. Фрейдкиной в журнале «Театр», 1958, № 12, стр. 146.

³ Цит. по кн.: Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962, стр. 202.

книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский начинает с рассказа об одном эпизоде, связанном как раз с работой над «Слепыми» Метерлинка. Для спектакля необходима была статуя умершего и лежащего на земле пастора — поводыря толпы слепцов, и Станиславский обратился с заказом на изготовление такой статуи к одному из скульпторов «тогдашнего левого направления». Станиславский вспоминает: «Он пришел ко мне смотреть макеты и эскизы. Я рассказал ему свои планы постановки, которые, к слову сказать, далеко не удовлетворяли меня самого. Выслушав меня, скульптор в очень грубой форме, которой и в то время любили пользоваться новаторы, заявил мне, что для моей постановки нужна скульптура „из пакли“. Сказав это, он ушел...» По признанию Станиславского, этот инцидент произвел на него большое впечатление, — он почувствовал правду в словах своего гостя, «с еще большей ясностью сознал, что наш театр зашел в тупик. Новых путей не было, а старые разрушались». Вот это стремление к отысканию новых путей и привело Станиславского к Театру-студии.

«Credo новой студии в коротких словах сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век», — писал Станиславский, чутко улавливая ведущую направленность исканий Театра-студии. Он ждал открытий на этом пути, веря и надеясь на плодотворность предпринятых опытов. Но здесь-то его и подстерегала новая неудача.

Неприятие Станиславским результатов работы Театра-студии было связано прежде всего с тем, что он ясно видел — ее опыты не принесли чего-либо подлинно нового именно в той области, которая для него была главной, — в области актерского творчества. Поэтому-то он «...разочаровался и в сценической работе художников, и в полотне, и в красках, и в картоне, и во внешних постановочных средствах, и в трюках режиссеров»¹.

Однако, разочаровавшись во всем этом, отчетливо видя, что актерское искусство отнюдь не обрело в спектаклях Студии на Поварской нового искомого им качества, Станиславский в ту пору склонен был объяснять эту неудачу преимущественно слабостью актеров, недостаточностью их мастерства. Поэтому он писал, вспоминая о впечатлениях, полученных от просмотра постановок, подготовленных Студией: «Все стало ясно. Молодых, неопытных актеров

хватило на то, чтобы с помощью талантливого режиссера показать публике свои новые опыты лишь в небольших отрывках, но, когда потребовалось развернуть пьесы огромного внутреннего содержания с тонким рисунком, да притом в условной форме, юнцы показали свою детскую беспомощность»².

Между тем на деле вопрос не решался так просто. Результаты работы не могли удовлетворить Станиславского не только из-за относительной малоопытности актеров, как ему тогда казалось. Их бесплодность в сфере творчества актера была связана и с более глубокими причинами, с основной направленностью деятельности Студии. Именно отход от реализма, в своих первоисточках predetermined философией «Неподвижного» театра, естественно и неизбежно делал актеров, говоря словами Станиславского, «простой глиной для лепки красивых групп». Это властное подчинение актера деспотической воле режиссера было не вспомогательным средством сокрытия недостатков исполнения молодых актеров, еще не владеющих высоким мастерством, а вытекало из самих эстетических норм, утверждавшихся в Театре-студии под руководством Мейерхольда, глубоко отличных от принципов сценического реализма. Тем самым между режиссерским деспотизмом Мейерхольда и режиссерским «деспотизмом» Станиславского в его ранних постановках была кардинальная разница, хотя сам Станиславский в ту пору ее не подчеркивал.

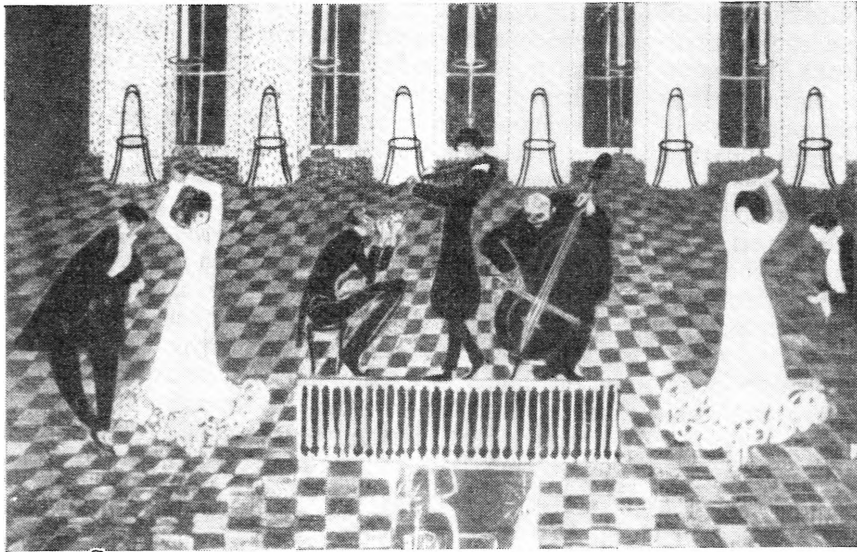
В. Брюсов в статье, опубликованной по горячим следам опытов Театра-студии (в журнале «Весы» в январе 1906 г.), писал, что в нем «...во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства». Это была вполне точная и определенная характеристика направления, которое приняла деятельность Студии на Поварской. Недаром В. Э. Мейерхольд привел эти строки в обширной выдержке из статьи Брюсова, включенной им в статью «К истории и технике театра» его сборника статей «О театре»³.

Здесь-то и обнаруживается особенно наглядно весьма существенное различие между подходом Станиславского и Мейерхольда. Станиславский ценил сценическую условность и как никто умел пользоваться ею, но он никогда не противопоставлял ее реализму, она должна была, по его мысли, неизменно «отзываться прав-

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 286.

² Там же, стр. 285.

³ В. Мейерхольд. О театре. 1910, стр. 10.



*«Жизнь человека» Л. Н. Андреева,
Московский Художественный театр.
1907 год. «Бал у человека».
Эскиз декорации В. Е. Егорова*

дой»¹. Он применял ее, стремясь к раскрытию «жизни человеческого духа», а не к «мудрому созерцанию величия Рока». Она никогда не становилась для него принципом театрального искусства. Этот водораздел между Станиславским и Мейерхольдом вовсе не исчез даже в ту пору, когда их пути на какой-то момент сошлись в Студии на Поварской.

В конце концов расхождение Станиславского с Мейерхольдом в 1905 году явилось лишь своего рода прелюдией к тому куда более резкому конфликту, которым завершилось тоже весьма кратковременное сотрудничество Мейерхольда с В. Ф. Комиссаржевской в пору его работы главным режиссером так называемого Театра на Офицерской в Петербурге в 1906—1907 годах.

В 1908 году, уже пройдя и через опыт работы над «Драмой жизни» и «Жизнью человека», не найдя и в сценическом осуществлении этих пьес решения волновавших его вопросов, оценивая в отчете о десятилетней деятельности МХТ итоги работы «злополучной» Студии, Станиславский утверждал, что только Художественный театр «...один разумно воспользовался результатом юных брожений»². Воспользовался так же, как умел это делать Станиславский, и применительно к «ирреальным» постановкам, осуществленным на сцене самого Художественного театра. Но так происходило лишь в ко-

нечном счете в определенной исторической перспективе.

Подводя итоги развития искусства МХТ накануне его десятилетия, Станиславский подчеркивал: театр, поставив ряд очень разных пьес в пору после возвращения в Москву из первой заграничной поездки (1906), в том числе и «Жизнь человека» Л. Андреева, «точно расставил свои щупальцы во все стороны, чтобы наконец найти верный путь». Этот путь рисовался ему не в виде прямой линии, а в виде спирали. Главное его направление Станиславский видел в ориентации на заветы реализма, в своих первоисточках восходящие к Щепкину³. Однако на отдельных отрезках этой «спирали», в большей или меньшей степени, наблюдатель мог обнаружить и отступления от реализма, пусть частичные и как правило внутренне про-

³ В «Отчете о десятилетней художественной деятельности Московского Художественного театра» К. С. Станиславский говорит: «... идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом».

Десятилетие театра должно ознаменовать начало нового периода, результаты которого выяснятся в будущем.

Этот период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы.

Кто знает, быть может, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем ту простоту богатой фантазии, на поиски которой ушло десять лет.

А потом, бог даст, мы опять возобновим наши искания, для того чтобы путем новых эволюций вернуться к вечному, простому и важному в искусстве» (К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5. М., 1958, стр. 414—415).

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 316.

² Там же, т. 5, стр. 412.

тиворечивые. Именно попытки совместить «условный метод» в духе модернистско-символистских новаций со школой переживания, с «жизнью человеческого духа», трактуемой не ирреально, не метафизически, а с позиций реализма, в русле щепкинских традиций, и приводили неизбежно Станиславского и Художественный театр к неразрешимым противоречиям.

Как возникали эти противоречия?

Когда Станиславский приступал к работе над «Жизнью человека», то его привлекала не ее пессимистическая философская направленность, а художественные особенности стиля этой пьесы, в которой, говоря словами Станиславского, «жизнь человека является даже не жизнью, а лишь ее схемой, ее общим контуром». Однако, стремясь в сценическом осуществлении найти новые средства и способы сценической выразительности, Станиславский, само собою разумеется, не мог уйти от этой философии, вынужден был неизбежно с нею считаться, тем самым и по существу, а не только в формальном смысле, сближаясь с позициями модернистско-символистского искусства.

Примером такого, казалось бы, неожиданного оборота дела могут служить те обстоятельства, в которых Художественный театр начал работу над «Жизнью человека». Как рассказывает сам Станиславский, на первых порах его привлекала возможность практического использования такого специфически выразительного средства, как черный бархат. Это может показаться странным, и однако это именно так.

Вспомним, что одна из глав «Моей жизни в искусстве» называется «Черный бархат». Станиславский рассказывает в главке (она невелика по объему) о поисках новых театральных постановочных средств при осуществлении на сцене «Синей птицы» Метерлинка. Тогда-то Станиславский и пришел к открытию особых возможностей применения черного бархата. «Эврика!» — провозгласил постановщик, как он сам о том вспоминает: «Найден сценический фон, который может скрыть глубину сцены и создать в ее портале однотонную черную плоскость не о трех а о двух измерениях, потому что пол, устланный черным бархатом, кулисы и паддуги, сделанные из того же материала, сливаются с черным бархатным задником, и тогда глубина цены пропадает, а рамка портала во всю его ширину и высоту заполняется черной тьмой»¹.

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 318.

Но черный бархат не подошел к «Синей птице». Когда портал сцены был превращен с его помощью в «мрачное, могильное, жуткое безвоздушное пространство», то на сцене «запахло смертью и могилой». Стало совершенно очевидным явное несоответствие такого оформления пьесе-феерии, которая, по мысли Станиславского, была призвана будить радость бытия, быть наивной, легкой, жизнерадостной, веселой и призрачной, как детский сон². Зато черный бархат оказался под стать «Жизни человека» Леонида Андреева. Свой рассказ Станиславский заканчивает такими весьма красноречивыми строками: «...судьба и тут позаботилась о нас. Она послала нам пьесу Леонида Андреева „Жизнь человека“. „Вот где нужен этот фон!“ — воскликнул я, прочтя пьесу»³.

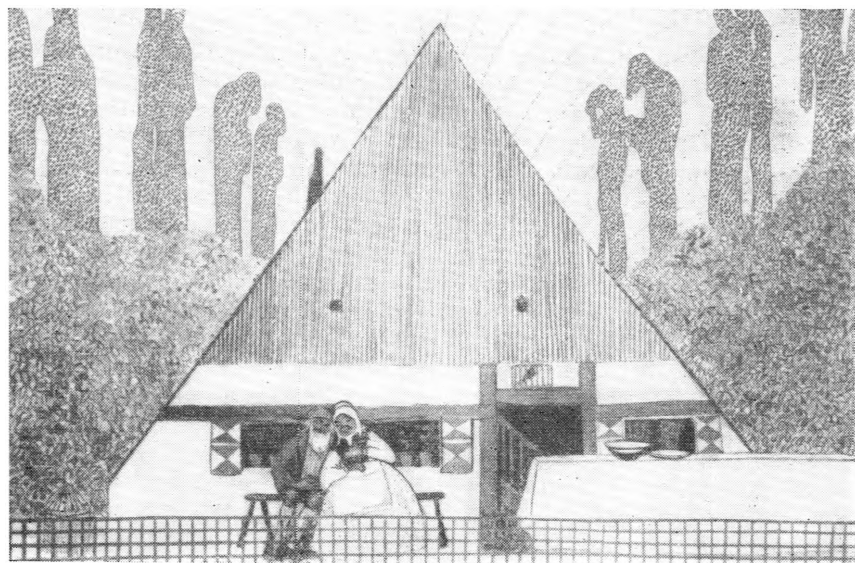
В этом случае использование черного бархата как определенного своеобразного средства иллюзионной техники (черный бархат поглощает свет, скрадывает контуры предметов, помогает созданию ощущения бесконечного пространства и т. п.) носило вовсе не формально-зрелищный характер. Оно было продиктовано, самим содержанием пьесы Леонида Андреева. В ее сценическом осуществлении все то, что не подошло в трактовке «Синей птицы» Станиславским, оказывалось вполне гармонирующим со строем и определяющей тональностью этого представления (так определял жанр «Жизни человека» ее автор).

В своем мемуарном очерке о Леониде Андрееве М. Горький писал, характеризуя андреевскую концепцию человека и его взаимоотношений с миром: «Андрееву человек представляется духовно нищим; сплетенный из непримиримых противоречий инстинкта и интеллекта, он навсегда лишен возможности достичь какой-либо внутренней гармонии. Все дела его — „суета сует“, тлен и самообман. А главное, он — раб смерти и всю жизнь ходит на цепи ее»⁴. Эта концепция едва ли не с наибольшей целью и последовательностью отразилась именно в «Жизни человека». В пьесе несомненно звучали и мотивы критической издевки над буржуазно-мещанским укладом, но его мелко-травчатости Леонид Андреев противопоставлял не какую-либо общественно-реальную данность, а отвлеченную, проникнутую безнадежностью мысль о ничтожестве всех человеческих усилий и порывов перед «вечной», неизбывной «загад-

² Там же, т. 5, стр. 365.

³ Там же, т. 1, стр. 319.

⁴ М. Горький. Литературные портреты. М., 1959, стр. 171.



«Синяя птица» М. Метерлинка.
Московский Художественный
театр. 1908 год. «В стране во-
споминаний».
Литография В. Е. Егорова

кой смерти». Человек — герой пьесы оказывался и впрямь прежде всего рабом смерти, рабом Некто в сером, олицетворяющим жестокий неумолимый рок. Естественно, что черный бархат как главенствующий компонент оформления постановки был поистине находкой. И это очень чутко уловил Станиславский, который говорит, вспоминая о спектакле: «Для пьесы... Андреева черный фон подходил исключительно удачно. На нем можно говорить о вечном. Мрачное творчество Леонида Андреева, его пессимизм отвечали настроению, которое давал бархат на сцене. Маленькая жизнь человека у Леонида Андреева протекает именно среди такой мрачной, черной мглы, среди глубокой, жуткой беспредельности. На этом фоне страшная фигура того, кого Леонид Андреев назвал *Некто в сером*, кажется еще призрачнее»¹.

Характерно и вполне закономерно, что наиболее сильными в смысле воплощения образов, прежде всего двух главных фигур — Человека и его Жены, по признанию критики были те сцены пьесы, в которых в наибольшей степени проглядывала в пределах схемы живая жизнь. Так, С. В. Яблоновский утверждал, например: «Реальная сторона пьесы прекрасно передана г. Леонидовым и г-жой Барановской».

Г. Леонидов был очень хорош во второй картине, голодным, талантливым, молодым. Много правды, искренности, силы, и верю, что его Человек имеет право ходить в венке.

Еще лучше был он в предпоследней сцене, стариком. Раза два он несколько терял тон, но, в общем, это было трогательно-художественно. Звучало пребывавшее в таком гонении „нуро“². Очевидно, что это «нуро» могло прорываться только в некоторых эпизодах, только в относительной мере и органической цельности и слияния воедино внешнего и внутреннего образа не происходило. Это подтверждают свидетельства и исполнителя роли Человека, Л. М. Леонидова, и К. С. Станиславского. Так, Леонидов, быть может даже несколько чрезмерно заостряя и утрируя, свидетельствует: «„Жизнь человека“ — тут много было наворочено. Все не говорили, а больше вещали; все как бы напрашивалось в поговорку: „Как пышно, как богато!...“ Гротеск.

Главную роль Человека поручили мне, актеру, никак не выносящему лжи, неправды, не теряющему на сцене преобладания внешнего над внутренним. И хотя пьеса имела успех, но меня этот успех не удовлетворял»³.

С этим высказыванием Л. М. Леонидова непосредственно перекликается и итоговая оценка, которую дал постановке пьесы Леонида Андреева К. С. Станиславский. Подобно Леонидову, Станиславский отмечал несомненный успех у публики спектакля МХТ и в то же время он очень трезво и самокритически требовательно определял границы этого успеха, и это отнюдь не был успех режиссера «у самого

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 320.

² С. Яблоновский. О театре. М., 1909, стр. 191, 192.

³ «Леонид Миронович Леонидов», М., 1960, стр. 121.

себя». «И на этот раз говорили, — пишет Станиславский, — что театр открыл новые пути в искусстве. Но они, против желания, не шли дальше декораций, которые и в этой постановке отвлекли меня от внутренней актерской сути, — а потому в нашей области мы не прибавили этим спектаклем ничего нового. Оторвавшись от реализма, мы — артисты — почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами»¹. Тем самым Станиславский извлекал из спектакля ценный урок, который имел несомненное значение для будущего. Этот урок был тем более существен, что он был связан непосредственно с Художественным театром, с его актерами, а не с актерами Студии на Поварской, которых Станиславский оценивал как еще не имеющих достаточного опыта.

Но как же складывалась деятельность Театра-студии, что представляли собою ее спектакли, хотя и не показанные широкому зрителю, но все же подготовленные? Практически работой Студии руководил В. Э. Мейерхольд, возглавивший коллектив объединившихся в ее стенах артистов и художников-живописцев. Последним как раз и суждено было дать первый толчок тем сценическим нововведениям и реформам, которые определили лицо этого недолговечного театрального организма.

К созданию декораций для спектаклей Театра-студии были привлечены художники, связанные с кругом «Мира искусства» и «Голубой розы»: Н. П. Ульянов, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин и В. И. Денисов. Они не только перенесли на сцену особенности, характерные в большей или меньшей степени для творчества представителей этой группы в целом, при всем разнообразии входивших в нее индивидуальностей, но — и это было главное — сделали некоторые из них определяющими в построении спектакля.

Принцип стилизации, подчинения сценического образа живописно-музыкальному началу, который в полной мере выявится в спектаклях Театра В. Ф. Комиссаржевской в 1906—1907 годах, заявил о себе уже в спектаклях Театра-студии. Непоказанные широкой публике, они, тем не менее, вошли в историю театра как признанная веха, отметившая проникновение веяний модернизма в сферу сценического искусства². То, что в какой-то мере, в виде разрознен-

ных эпизодических предпосылок, уже намечалось в отдельных постановках «Товарищества новой драмы», именно здесь, в Театре-студии, стало оформляться в по-своему завершенную систему.

Принцип стилизации впервые был выдвигнут при постановке пьесы Гауптмана «Шлюк и Яу». Как подчеркивал Мейерхольд, этот принцип был для него неразрывно связан с идеей условности, обобщения и символа. Специфический, типично «мирискуснический» характер символической обобщенности в этом спектакле был виден особенно явственно. Тому способствовал сам материал пьесы, действие которой происходит в излюбленном «мирискусниками» XVIII веке. Постановку, как рассказывает Мейерхольд, решено было выдержать в стиле «века пудры», и первенство в осуществлении этого замысла принадлежало художнику Н. П. Ульянову.

В «Шлюке и Яу» нашло весьма отчетливое выражение характерное для художников «Мира искусства» восприятие исторической эпохи и той или иной среды его преимуществу сквозь призму искусства и вообще эстетического антуража, присущего этой среде и эпохе. При этом отбирались зрительно наиболее эффектные и даже преувеличенные признаки.

Чтобы составить себе представление об облике спектакля, достаточно сослаться на решение третьей картины, в которой, по свидетельству Мейерхольда, условность приема была доведена до высшего предела. На фоне занавеса, изображавшего голубое небо в облачках-барашках, отграниченного линией горизонта из пунцовых роз во всю длину сцены, по переднему ее краю тянулся ряд боскетных беседок. В каждой из них сидела придворная дама в кринолине. Все дамы вышивали одну и ту же широкую ленту иглами из слоновой кости: «И все в такт, как одна, а вдали дуэт под аккомпанемент клавесина и арфы. Музыкально-ритмичны: движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов»³. Условность подчеркивалась и тем, что пролеты скрывались холстами.

Нетрудно увидеть в этой картине своеобразный, перенесенный на сцену вариант как бы ожившего произведения живописи в духе

шедшей в 1910 г.: «Театр-студия сыграл тем не менее большую роль в истории русского театра. Все сценические нововведения, все реформы, столь смелые, которые испытал русский театр, были вдохновлены этим опытом, подлинно новаторским, которого, увы, не знал никто, кроме немногих привилегированных» (J. Rouché. L'art théâtral moderne. Paris, 1910).

³ «Театр». Книга о новом театре, стр. 131.

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 322.

² Об отсылке, который встретила деятельность Театра-студии даже за рубежом, можно судить, например, по такой явно преувеличенной оценке, которую мы находим у французского историка театра Жана Руше в книге, впервые вы-

К. А. Сомова или А. Н. Бенуа. И если справедливо высказанное однажды наблюдение, что пейзажи этих художников с кукольными фигурами расставленных на них человечков напоминают театральную сцену, то не менее справедливо и то, что подобного рода решение сценического образа неизбежно воспринимается как обрамленная порталом сцены (подобно раме) живописная композиция. Характерно свидетельство Мейерхольда, в котором он передает впечатление, создававшееся в третьей картине «Шлюка и Яу» соединенными усилиями художника и режиссера: «Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова».

Если в спектакле «Шлюк и Яу» на первый план выдвигался принцип стилизации, подчинения живописно-музыкальному началу по преимуществу во внешне-декоративном смысле, то несколько по-иному было в «Смерти Тентажиля». В постановке пьесы Гауптмана стилизовались характерные зрительно-наглядные опознавательные знаки изображаемой среды. В сценическом претворении Метерлинка сходные принципы обретали более широкое значение. Здесь они оказывались более непосредственно и последовательно связанными с определенным философским качеством мировосприятия, властью подчинявшего себе все компоненты спектакля, — не только зрительный образ, но и все поведение актеров, все нормы их сценического бытия.

Конечно, и в «Смерти Тентажиля» театральная живопись занимала весьма приметное место. На этот раз ее создателями были С. Ю. Судейкин (I—III акты) и Н. Н. Сапунов (IV—V акты).

Художники и в этом спектакле призваны были создать на сцене особый условный мир, который к тому же должен был носить отпечаток своеобразного архаического примитивизма («Картины Метерлинка архаизированы», — отмечал Мейерхольд).

«Судейкин дал голубовато-зеленое пространство, прекрасный холодный мир. Тут цвели, образуя яркие блики, громадные фантастические цветы, красные и розовые. Парики женщин цветные — лиловый и зеленый, лиловые одежды, как на фигурах святых, напоминающие туниски, гармонировали с декорацией. Сапуновская декорация была в серо-лиловых тонах», — так описывает этот странный причудливый мир, напоминающий отчасти видения, отчасти — ста-

ринные росписи, В. П. Веригина — одна из участниц работы Студии на Поварской.

В замедленных плавных ритмах, в приглушенном и ровном звучании голосов, в статике поз, в которых на какой-то момент временами застывали актеры, в молчании, проникнутом особой загадочной и тревожной напряженностью, передавалась главная тема пьесы — трагическое ожидание свершения грозной, но неумолимой судьбы. Вот что рассказывает В. П. Веригина о течении действия в спектакле: «В первом действии и особенно в последующих тревога сестер за судьбу маленького брата чувствовалась в каждой произнесенной фразе, в каждом жесте покорных рук. Но она становилась наиболее внятной в моменты молчания; энергия концентрировалась в застывших позах. Таким образом, осуществлялась почти предельная динамичность при внешнем покое. Появились три служанки королевы, они вышли одна за другой, их фигуры со скрюченным указательным пальцем, наподобие когтя, с лицами, закрытыми серыми капюшонами, запомнились в неподвижности. В противоположность другим действующим лицам, они ни разу не переменили позы. Голоса этих страшных исполнительниц воли рока звучали зловеще и напевно»¹.

В дальнейшем, в 1907 году, подводя итоги своей работы в Театре-студии и Театре В. Ф. Комиссаржевской, В. Э. Мейерхольд утверждал: «Нам кажется, вся ошибка наших предшественников, ставивших на сцене драмы Метерлинка, состояла в том, что они старались пугать зрителя, а не примирять его с роковой неизбежностью»².

Как мы видим, уже в «Смерти Тентажиля» Мейерхольд стремился исправить эту ошибку и добивался несомненных результатов. Они вполне соответствовали тем целям, которые ставил перед собой режиссер вслед за автором пьесы: «вливать в душу зрителя хоть и трепетное, но мудрое созерцание неизбежного, заставить зрителя плакать, страдать, но в то же время умиляться и приходить к успокоению и благостности»³.

Так круг замыкался. Художник, который вставал на путь исканий, искренно и страстно стремясь «пламенеть духом своего времени», оказывался в лишенных перспективы пределах пассивной философии примирения и эстетизированного благостного созерцания.

¹ «Встречи с Мейерхольдом». Сборник воспоминаний. М., 1967, стр. 33.

² «Театр». Книга о новом театре стр. 163.

³ Там же, стр. 162.

В Театре В. Ф. Комиссаржевской за очень короткий срок, примерно на протяжении года, В. Э. Мейерхольдом были созданы спектакли, в которых было осуществлено развернутое применение принципов символизма на сцене. Деятельность Театра на Офицерской, как его зачастую именуют, в отличие от Театра В. Ф. Комиссаржевской в «Пассаже», стала прямым продолжением опытов Студии на Поварской. Одновременно она знаменовала собою решительный разрыв с предшествующим этапом работы Театра Комиссаржевской. Перемена адреса (из помещения «Пассажа» театр перешел на Офицерскую улицу дом № 39) была как бы внешним знаком крутого изменения действенно-творческой ориентации. От пьес М. Горького, пьес писателей-«зnanьевцев» театр совершает поворот к символистской драме. Приглашение В. Э. Мейерхольда на пост главного режиссера явилось и следствием и одновременно важнейшей предпосылкой этой переориентации театра.

«Гедда Габлер» Ибсена — первый спектакль, поставленный Мейерхольдом и обозначивший этот поворот, был показан 10 ноября 1906 года, премьеры последнего спектакля, осуществленного Мейерхольдом на сцене Театра на Офицерской, — «Победа смерти» Ф. Сологуба — состоялась 6 ноября 1907 года. Однако связи театра с новой для него средой литераторов-символистов и близких им художников-живописцев формировались постепенно, еще в пору подготовительной работы накануне открытия сезона. Вот что рассказывает современник об этом периоде жизни театра, самая атмосфера которого бросает свет на направление его деятельности: «В ту осень Комиссаржевская и ее обновленная труппа под руководством режиссера Мейерхольда деятельно готовились к открытию Театра на Офицерской. Содержанием ее нового театра была драматургия символистов, формой — метод условных постановок („условный театр“)... В октябре, в разгар репетиционной работы, Комиссаржевская сделала попытку сближения своего театра с деятелями нового искусства, главным образом писателями-символистами.

Так возникли литературные „субботы“ ее театра. Они проходили в том же скромном помещении на Английском проспекте, где шли репетиции к открытию сезона (Театр на Офицерской готов еще не был). По субботам, по окончании дневных репетиций, новые силы театра, объединившись в „кружок молодых“, приготавливали зал для гостей. Его украшали декоративными полотнами, написанными

Н. Сапуновым и С. Судейкиным для „Гедды Габлер“ и „Сестры Беатрисы“, убирали сцену цветами, развешивали по залу разноцветные фонарики, увеличивали в зале свет. Вечером встречали гостей — поэтов, писателей, художников, драматургов, критиков, журналистов. Войдя в зал, эти почетные гости спешили на поклон к Вере Федоровне, хозяйке вечера. После взаимных приветствий гости занимали места в первых рядах перед сценой... Тем временем зал до отказа наполнялся любопытной, радостно-возбужденной публикой, имевшей входные билеты (достать их было очень трудно). Когда все были в сборе, объявляли программу вечера.

14 октября А. Блок читал „Короля на площади“. 21 октября „кружок молодых“ на маленькой импровизированной сцене при свете факелов читал „Дифирамб“ Вячеслава Иванова. В третью „субботу“, 28 октября, Федор Сологуб читал „Дар мудрых пчел“. После Сологуба читали свои новые стихи Вячеслав Иванов и приехавший из Москвы Валерий Брюсов. Литературные „субботы“ проходили очень оживленно¹.

Стоило привести эту длинную выдержку, — она как нельзя лучше свидетельствует и об устремлениях обновленного коллектива театра, и об увлеченности новыми веяниями, с которыми В. Ф. Комиссаржевская связывала надежды на открытие неведомых путей в искусстве. Пути эти прокладывались под знаком тех идей «Условного», «Неподвижного» театра стилизации, контуры которого уже достаточно отчетливо проглянули в подготовленных, но не показанных широкому зрителю спектаклях Театра-студии. Завершалось формирование этих идей в законченную систему, охватывавшую все части сценического действия, пронизанную единством главных исходных предпосылок.

Подводя итоги опыту Театра-студии в статье «Искания новой сцены», В. Я. Брюсов утверждал: «„Театр-студия“ не посмел окончательно порвать с традициями; он сделал нерешительный шаг вперед, но еще не сошел с прежних позиций. Но он показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра, или начинать с основания... Театр должен отказаться от всех своих вековых традиций, сложившихся за

¹ А. Дьяконов (Старогин). Александр Блок в Театре Комиссаржевской. — В сб.: «О Комиссаржевской. Забытое и новое». Воспоминания, статьи, письма. М., 1965, стр. 81—83.

время от Шекспира до Ибсена... Не усложнять сценическую технику, а упростить ее, не усовершенствовать подделку, а дать нечто истинное, хотя бы и условное, сознать, что *симвoлизм* — единственный принцип всех искусств, — вот путь к „новому“ в театре»¹. Уже первым своим спектаклем, поставленным В. Э. Мейерхольдом, Театр на Офицерской явственно заявил, что он не намерен строить здание «Антуан-Станиславского театра», а, напротив, стремится последовательно и до конца идти по пути, о котором писал В. Брюсов. Недаром В. Э. Мейерхольд не раз ссылался на последнее в своих высказываниях той поры.

На более раннем этапе становления модернистско-символистских течений в театре, например в спектаклях «Товарищества новой драмы» и даже еще в Театре-студии, приемы «Условного», «Неподвижного» театра давали о себе знать в тех случаях, когда на них нагнал сама драматургия, будь то пьесы Пшибышевского или Метерлинка. Теперь подсказанной символистской драмой театральной поэтике присваивается всеобщее значение. Она утверждается как подлинно современная и истинная универсальная система. Это находит свое выражение, в частности, в том, что в ключе условного театра символистского толка на сцене Театра на Офицерской ставятся уже не только такие пьесы, как «Вечная сказка» С. Пшибышевского, «Сестра Беатриса» и «Пеллеас и Мелисанда» Метерлинка, «Балаганчик» А. Блока, «Победа смерти» Ф. Сологуба, но и вовсе не входящие в круг символистской драмы — «Гедда Габлер» Ибсена и «В городе» С. Юшкевича.

Отсюда между прочим и вырастает различное — на разных стадиях формирования символистского театра — отношение его представителей, прежде всего В. Э. Мейерхольда, к драматургии как компоненту театра. В 1907 году Мейерхольд весьма энергично утверждал в статье «Театр. (К истории и технике)» ведущее значение драмы, прямо заявляя, что литература создает театр, что Новый театр (речь шла, разумеется, о символистском условном театре) вырастает из литературы. Зато впоследствии в его высказываниях все настойчивее пробивается мысль о враждебности литературного начала природе театра и даже звучат призывы к освобождению сценического искусства от бремени литературности.

В этом была своя неумолимая логика. Подсказанная первоначально символистской драмой

театральная система распространяла свое влияние и на сценическое осуществление иной по своему характеру драматургии, подчиняя своему канону и неизбежно ломая ее художественную структуру. Тем самым драма уже переставала быть началом ведущим, превращаясь в пассивный, насильственно деформируемый материал.

Примером тому может служить уже первый спектакль Театра на Офицерской — «Гедда Габлер». Подчинение действия односторонне выдвинутому на первый план живописному началу, обозначившись уже в спектаклях Театра-студии, в постановке этой пьесы заявило о себе с поистине деспотической властью. Главенствующим в построении всего спектакля стал внешний живописный образ. Не только декоративное оформление, но и актеры становились по преимуществу лишь своего рода составными частями открывавшегося взору зрителей весьма эффектного красочного зрелища, выдержанного в «осенней» золотисто-бело-голубой гамме.

В спектакле «Гедда Габлер» был окончательно утвержден тот тип сценического пространства, который стал определяющим и в других постановках Театра на Офицерской, ведя свое начало от Студии на Поварской. Знаменательно, что создателем декорации для «Гедды Габлер» был Н. Н. Сапунов, оформлявший «Смерть Тентажиля» в Театре-студии (костюмы к спектаклю «Гедды Габлер» были осуществлены по эскизам В. Д. Милиоти).

Действие разворачивалось на сравнительно узком, вытянутом в длину пространстве, перед живописным задником-фоном. Мизансцены строились по принципу живописно-выразительного размещения цветowych пятен, в дальнейшем (например, в спектаклях «Сестра Беатриса» и «Победа смерти») по скульптурному принципу, превращаясь в своего рода горельеф.

Близкий в ту пору к Театру В. Ф. Комиссаржевской критик П. М. Ярцев в описании спектакля «Гедда Габлер» особо подчеркивал соподчиненность всех компонентов действия общему живописному впечатлению, колориту, создававшему ощущение весьма импозантной и даже торжественной «голубой, холодной увядающей громадности»: «В фоне были голубые краски стены, портьеры, неба, смотрящего в громадное плющом оббитое окно, и золото-соломенные краски осени на гобелене, занимающем всю стену, и в ажурных кулисах, которые спускались по бокам. Колориты костюмов всех действующих лиц составляли между собою и с фоном созвучную гамму красок: зеленый (Эдда),

¹ «Весты», 1906, № 1, стр. 75.

коричневый (Левборг), розоватый (Тея), темносерый (Бракк). Стол на середине, пуфы и длинный узкий диван-скамья по стене под гобеленом были покрыты голубою тканью, распеченною золотыми бликами, что придавало ей характер шарчи. Громадное кресло направо от зрителя было сплошь укутано белыми мехами; такой же мех был брошен на диван под гобеленом и покрывал его часть; такая же золото-голубая материя спускалась с белого рояля на левой стороне, угол которого выступал из-за передней ажурной кулисы»¹.

Само собою разумеется, что все эти особенности постановки имели не только формальное значение. Напротив, они были органически связаны с соответствующей трактовкой самого содержания критически-острой реалистической пьесы Ибсена. По существу театр возносил главную героиню пьесы Гедду Габлер на пьедестал, вступая тем самым в противоречие с замыслом автора.

О том, что живописному принципу, даже в прямой ущерб жизненной правде и логике пьесы, было намеренно подчинено все построение действия, что им определялась и вся система мизансценирования, можно судить по свидетельству того же Ярцева: «Длинная полоса сцены, подчеркнутая ее мелкостью, давала возможность широких планов, и режиссер применял их, ставя двух переговаривающихся на противоположных концах сцены (начало сцены Эдды и Левборга в III акте), широко их рассаживая на диване под гобеленом (Тея, Эдда, Левборг во II акте). Иногда (особенно во втором случае) это было мало мотивировано, но это было в связи с впечатлением холодной величавости, которого добивался театр»².

У Ибсена Гедда противостоит вульгарной пошлости мещанства, но вместе с тем отнюдь не выступает носителем или тем более олицетворением какого-то положительного начала. Ее аристократизм сам по себе тоже ограничен и ущербен. Между тем театр, добиваясь впечатления «холодной величавости», возвеличивал этим и саму героиню, подчеркивая единство между нею и тем, что ее окружает. Странная и несколько даже экзотическая обстановка, нимало не напоминающая ту весьма обыкновенную выдержанную в темных тонах гостиную, которую описывает во вступительной ремарке к своей пьесе Ибсен, оказывалась как бы наглядной проекцией рафинированного эстетиз-

ма Гедды, отражением ее внутреннего мира. При этом все было направлено именно на подчеркивание значительности ее гордого духовного одиночества. Необыкновенно красноречиво такое высказывание Ярцева, несомненно, как и другие его свидетельства, выражавшее замысел режиссуры: «Громадное кресло в белых мехах — своеобразный трон для Эдды: в нем и около него она ведет большую часть своих сцен. Театр рассчитывал, что с впечатлением от Эдды зритель свяжет ее трон и унесет с собою это сложное неотделимое впечатление»³.

Возводя Гедду «на трон», театр уходил от вполне определенной социально-критической направленности пьесы, подменяя ее своим отличным от главной мысли автора толкованием. Это было почувствовано и отмечено многими современниками, порою стоявшими на далеко не одинаковых позициях.

Быть может, особенно интересно, что это явное и в конечном счете совершенно неоправданное расхождение с автором отмечал и так близко стоявший в ту пору к Театру В. Ф. Комиссаржевской А. А. Блок. В написанной еще в ноябре 1906 года статье Блок, возглавлявший большие надежды на театр, открывший «Геддой Габлер» новую полосу своей деятельности, с огорчением говорит о неудаче этой постановки: «Ибсен не был понят или по крайней мере не был воплощен — ни художником, написавшим декорацию удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном; ни режиссером, затруднившим движения актеров деревянной пластикой и узкой сценой; ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды — отсутствие трагедии и пустота мучительно прекрасной души, что гибель ее — законна»⁴.

Оценка А. Блока по существу совпадает с оценками написанной А. В. Луначарским в том же году статьи «Об искусстве и революции». Имея в виду постановку «Гедды Габлер» на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской, Луначарский утверждает: «Реальная, страстная драма жизни стерлась. Не осталось и следа от того скрытого издевательства над мещанином и над его антиподом, мнимым аристократом духа, которым полна эта едкая и умная комедия высшего полета»⁵.

³ Там же.

⁴ А. Блок. Собрание сочинений, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 97.

⁵ А. Луначарский. Театр и революция. М., 1924, стр. 174.

¹ Цит. по кн.: В. Мейерхольд. О театре, стр. 183.

² Там же, стр. 139.

Такой результат был естественным следствием подчинения ибсеновской пьесы нормам «Неподвижного» театра. Примечательно, что термин «мейерхольдовщина», в дальнейшем широко вошедший в театральные обиход (его, кстати сказать, применял в дальнейшем и сам В. Э. Мейерхольд для обозначения некоторых полемических крайностей своих постановок и — в особенности — эпитонского подражания этим крайностям со стороны других режиссеров), впервые появился под пером рецензента как раз после «Гедды Габлер» — в отзыве об этом спектакле. Критик видел отрицательные стороны подхода режиссера прежде всего в способе изображения действующих лиц, намеренно лишённых жизненной достоверности. Так, в этом отзыве мы читаем: «Вместо ибсеновских лиц — лица без плоти и крови, общие места „вне времени и пространства“... Г-жа Комиссаржевская в неопределённого фасона, с переливающимися оттенками общего зелёного тона оригинальном платье, по деспотической воле г. Мейерхольда, должна была вытравить из Гедды всю её яркость и красочность... Режиссер заставил артистку превратить Гедду в бледный наем, в туманную загадку... Намеренно недовершенные интонации, намеренно заглушённые порывы чувства...» В заключение критик высказывал пожелание В. Ф. Комиссаржевской и её театру «очнуться от гипноза „мейерхольдовщины“»¹.

Недовершенность интонаций, намеренная притушенность красок, некоторая нарочитая туманность и загадочность, сказавшиеся в исполнении роли Гедды самой В. Ф. Комиссаржевской, на первых порах во всем подчинившейся воле режиссера, не были случайностью. Они предопределялись самой природой символистской поэтики, неизменно подчинявшей художественный образ, в том числе и образ сценический, задаче рождения в сознании его воспринимающего ощущения тайны. Недоговоренность и расплывчатость очертаний из приема поистине превращались в один из краеугольных принципов символистской поэтики.

Обосновывая этот принцип, Мейерхольд в статье «Театр. (К истории и технике)» ссылался, в частности, на Л. Н. Толстого, приводя цитату из его знаменитой работы «О Шекспире и о драме»: «Можно не досказать многого, зритель сам доскажет, а иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее — все равно, что, толкнув, рассыпать со-

ставленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря». Но по сути дела Мейерхольд вряд ли мог привлечь к себе в союзники Л. Н. Толстого. Та недосказанность, о которой пишет Толстой, увы, не имела ничего общего с недосказанностью символистского толка. Напротив, она была ее прямой противоположностью. Вовсе не о туманных полунамеках и недоговоренностях, призванных погрузить зрителя (или читателя, или слушателя) в зыбкую атмосферу таинственности, в неуловимую неясность иносказания, говорил великий писатель. Это можно утверждать со всей определенностью и категоричностью, если вспомнить все содержание статьи «О Шекспире и о драме» и другие высказывания Толстого по вопросам искусства, прежде всего его трактат «Что такое искусство?», впервые опубликованный еще в 1897—1898 годах. Как известно, в них Толстой непримиримо и с необыкновенной напористостью атакует «босподское» искусство, которое он видит прежде всего в творчестве представителей символизма.

Развивая свои мысли, Толстой утверждает, что именно ориентация на узкий круг «избранных», привилегированных потребителей искусства неизбежно ведет к утрате подлинно значительного содержания и культивированию преднамеренной непонятности, даже загадочности, т. е. к тому, что, по мысли Толстого, противоречит самой сущности художественного творчества как своеобразного средства общения людей.

«Способ выражения этот,— пишет Толстой, имея в виду нарочитую туманность образов в произведениях символистов,— проявившийся в эфемизме, в мифологических и исторических напоминаниях, входил все более и более в употребление и в последнее время дошел до своих, кажется, крайних пределов в искусстве так называемого декадентства. В последнее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для масс поставлены в достоинство и условие поэтичности предметов искусства, но и неточность, неопределенность и некрасоречивость»².

На многих примерах, взятых как из высказываний, так и из самих поэтических произведений символистов, начиная с Бодлера и Верлена, Толстой показывает, что темнота и недоступность, туманность и загадочность поисти-

¹ Н. Тамарин. Театр В. Ф. Комиссаржевской.— «Слово» (СПб.), 21 ноября 1906 г.

² Л. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 30. М., 1951, стр. 90. Об отношении Л. Н. Толстого к модернизму, в частности, к символистской драме см. в статье: Б. Росточки и Л. Н. Толстой о драме и театре.— «Ежегодник Института истории искусства, 1955. Театр». М., 1955.

не являются «программными» в искусстве декаданса. Толстой обращает особое внимание на известное стихотворение Верлена «Art poétique», первая строчка которого — «De la musique avant toute chose» — «Музыка прежде всего» как известно, стала своего рода манифестом не только символистов-поэтов, но и принявших эстетический кодекс символизма деятелей театра. Первое четверостишие этого стихотворения по сути дела заключало в себе идею подчинения «грубой плоти» театра универсальному «музыкальному началу», иррациональному и нематериальному:

За музыку только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Перевод В. Пастернака

Для художника-символиста музыка неизменно выступала идеальной воплотительницей «тайнописи неизреченного», пользуясь выражением Вячеслава Иванова, на которого, как и на В. Брюсова, особенно охотно ссылался Мейерхольд в теоретическом обосновании своих позиций в 1907 году. Символистам — и Мейерхольд не представлял в том исключения — дороги и близки были идеи Шопенгауера, в особенности его представление о музыке как о высшей форме искусства, которая непосредственно, всего более полно и цельно способна выразить единую мировую волю, алогическую и подающуюся раскрытию лишь в интуитивном постижении. Поэтому с куда большим правом в той же статье «Театр. (К истории и технике)» в обоснование принципа недосказанности Мейерхольд ссылался именно на Шопенгауера.

Намеренная отрешенность от быта, подчинение всего строя спектакля ритму дикции и ритму пластических движений, сама передача движения на сцене «не движением в буквальном смысле слова, а распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрепляются и вибрируют», по сути дела тоже оказывались в конечном счете выражением принципа абсолютного приоритета начала музыки в специфическом, шопенгауеровском толковании ее стихии.

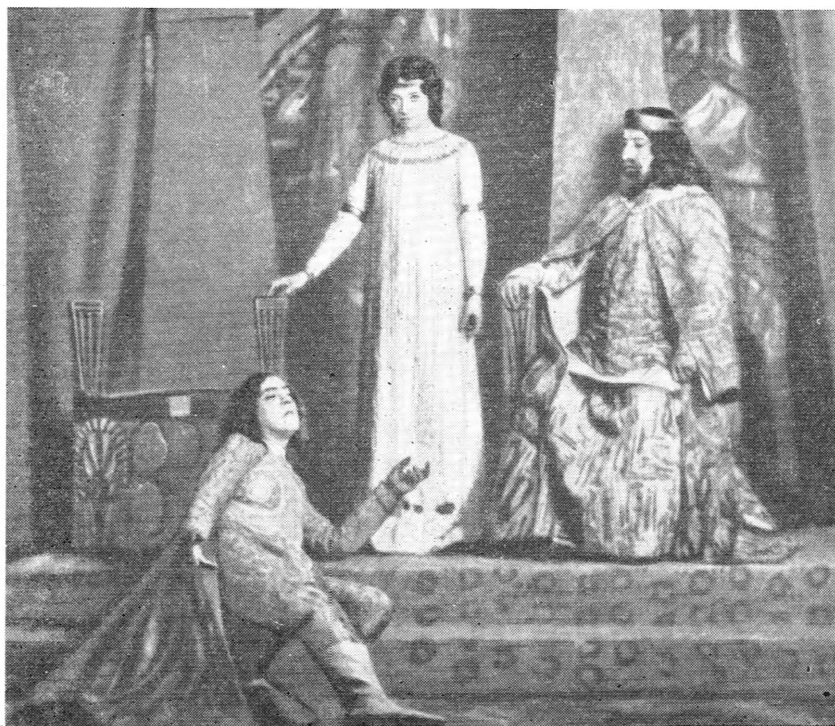
Нарочитая искусственность, подчеркнутая отдаленность от реальности и в декорациях, и в поведении, и во всем сценическом бытии актеров были непосредственно связаны с этим расставлением живой плоти в отвлеченной, условной стихии. То, что так резко выступило на первый

план как несоответствие сценических приемов материалу драматургии, с наименьшей наглядностью проявилось и в постановке пьесы «В городе». Не глубокая, но определенно и недвусмысленно связанная именно с изображением вполне конкретной среды и быта пьеса С. Юшкевича оказалась показанной в тех же подчеркнута условных формах, что и «Гедда Габлер», хотя, конечно, здесь было лишь единство принципа подхода, но отнюдь не прямое повторение раз найденных выразительных средств¹.

Очень характерным для всего круга идей и приемов, выступающих на первый план в спектаклях Театра В. Ф. Комиссаржевской на этом этапе его деятельности, было обращение к пьесе С. Пшибышевского «Вечная сказка». Пьеса, построенная на весьма типичном для модернистской драмы сказочно-легендарном иносказании (действие происходит в фантастическом королевстве, на заре истории), утверждала мысль об уходе от живого, реального, погрязшего во зле и пороках мира в загадочную прекрасную даль. Златокудрая Сонка (ее играла Комиссаржевская) выступала олицетворением этого зова мечты, которому в финале послушно следовал старый Король.

Присущая пьесе наивная аллегоричность чахла выражение в своеобразных приемах ее декоративного оформления и планировки. Декорации, написанные художником В. И. Денисовым, по замыслу должны были быть выдержаны в духе детского творчества. Условный пестрый дворец, возникавший перед зрителем, представлялся как бы сложенным из кубиков разных форм и размеров, высыпанных на стол и затем скомпонованных в единое целое прихотливой рукой ребенка. Вместе с тем, при всей причудливости этого решения, в нем были воплощены те же самые принципы, что и в других предшествующих спектаклях.

¹ В рецензии о спектакле «В городе» мы читаем: «... Мейерхольд дал какую-то нелепую комнату с большими окнами, занимающими всю заднюю стену (а вействие — в жалкой квартире) и без дверей. Приходят и уходят из какой-то серой пещеры, драпированной сукном, которое и с другой стороны драпирует лестницу, опускающуюся прямо к ребру нелепого для жалкого жилья огромного обеденного стола. Декорации в сущности нет, а в рамке суконных драпировок посредине, на небольшой площадке, одиночно вешают лица пьесы. Г-жа Волохова (Дина), по воле режиссера, почти не шевелится, держится напряженно-сытланто, говорит тоном какой-то пифии. Это надо, вероятно, понимать так, что в лице Дины говорит и управляет ничтогой злой фок, и Дина — „горельеф“ этого рока... и Ева (г-жа Мунт) говорит „нарочно“, как в бреду, и ничем не отличается от действительно бредящей наяву помешанной Ильки» (Н. Т. Марин. «В городе». — «Словарь», 24 ноября 1906 г.).



«Вечная сказка» С. Пшибышевского. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Сцена из спектакля

Раскрашенный задник был придвинут к переднему краю сцены, оставляя свободным лишь сравнительно узкую полосу. В размещении отдельных компонентов декорации торжествовала строгая симметрия, что придавало внешнему облику спектакля оттенок монументальной торжественности. Небезынтересно, что один из критиков, совершенно не восприняв связи декораций с детской «архитектурой» (она и впрямь угадывалась с большим трудом!), в то же время утверждал, что стиль оформления напоминал... ассиро-вавилонский!¹

Облик придворных, составлявших окружение Короля и Сонки, был подчеркнута обезличен и упрощен. Превращенные в своего рода условные знаки, они «... располагались в симметрическом порядке на лестнице — все похоже друг на друга; в конце третьего акта в узких разрезах окон показывались только их головы, одна над другой. В окрасках каждой из этих ролей было затупевано почти все субъективное. Это был — хор: правый — приверженцы Короля, левый — его противники»².

О том, насколько скованным, подчиненным

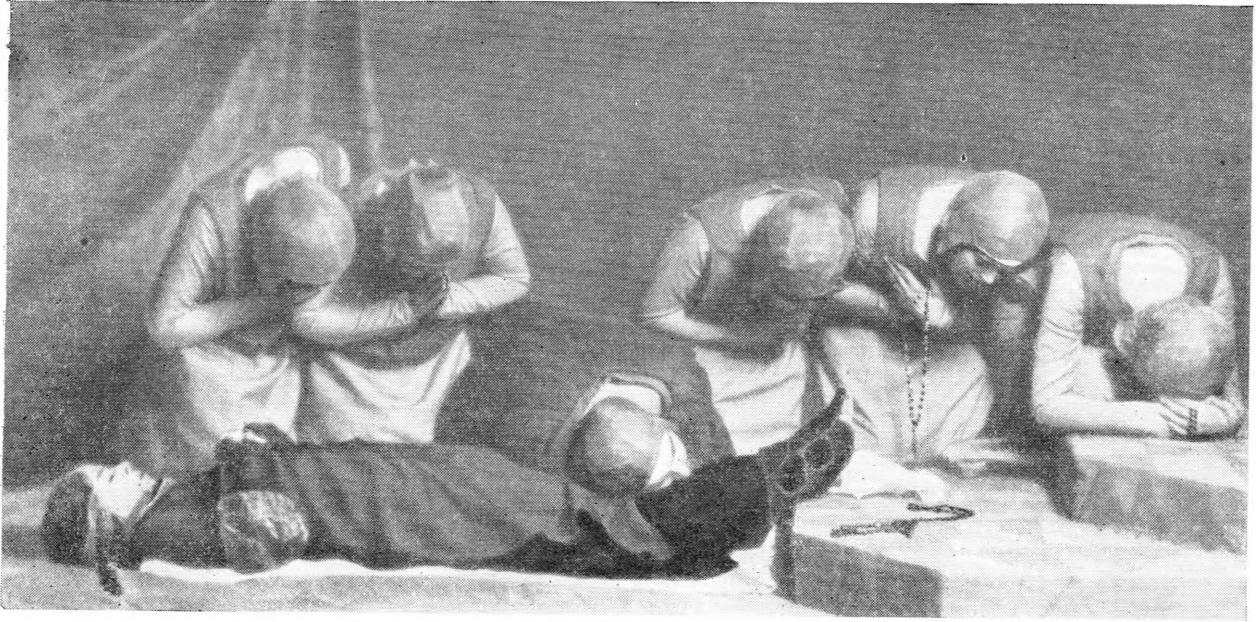
заранее заданному внешнему рисунку оказывалось при этом исполнение актеров, видно хотя бы из свидетельства другого критика, которое В. Э. Мейерхольд приводит, как и только что цитированные строки П. М. Ярцева, в примечаниях к списку своих режиссерских работ в книге «О театре»: «Актер не „играет“ всю полноту и разнообразие жизни изображаемого лица; он передает стилизованно, декоративно какой-нибудь мимический лейтмотив, закрепленную позу, кристаллизированный жест»³.

В «Вечной сказке» вся система этих приемов была вполне под стать строю и содержанию пьесы. Ее автор звал к уходу от живой действительности, утверждая в духе своих излюбленных концепций программу своеобразного эстетизированного «эскэйпизма». Это определение, применяемое для обозначения бегства интеллигента-одиночки в мир «абсолютной» свободы, хотя и вошло в обиход в позднейшую эпоху, вполне на месте при характеристике идеологического смысла пьесы Пшибышевского. А. В. Луначарский в связи с ее постановкой на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской отмечал: «Принцип Пшибышевского — не противопо-

¹ «Слово», 6 декабря 1906 г.

² В. Мейерхольд. О театре, стр. 194.

³ Там же, стр. 195.



*«Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1906 год.
Сцена из спектакля*

ставление свободы угнетению, а противопоставление индивидуального, духовного блаженства социальному творчеству»¹.

Мотив отталкивания от действительности как от грубого, антидуховного начала и утверждения мира прекрасной иллюзии своеобразно преломлялся и в постановке «Сестры Беатрисы» Метерлинка. Спектакль был по-особому значительным и даже можно сказать «программным» в ряде постановок, начатом на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской «Геддой Габлер».

Тому способствовал сам материал пьесы. Названная в подзаголовке автором «чудом», «Сестра Беатриса» представляет собой весьма близкую старинному первоисточнику обработку средневекового миракля. Пьеса основана на легенде о Мадонне, заменившей монахиню, которая, полюбив грешной земной любовью молодого причетника, ушла в мир и спустя много лет измученная и больная возвратилась в монастырь. Метерлинка отступает в некоторых подробностях от апокрифической первоосновы (так, например, у него монахиню — сестру Беатрису — уводит в мир принц Белидор), но схема и основное содержание средневекового сюжета остаются в неприкосновенности.

¹ А. Луначарский. *Театр и революция*, стр. 182.

Противопоставление светлой мечты и низкой реальности приобретает здесь своеобразный религиозно-мистический характер — печальная земная юдоль противопоставляется божественной благодати, раскрывающейся в чуде.

Возможно, когда Мейерхольд ставил «Сестру Беатрису», его не прельщала сама по себе религиозная окраска этого произведения. И, вместе с тем, нельзя сказать, что она была ему совершенно безразлична. Напротив, она несомненно привлекала его, хотя и воспринималась весьма специфически, — естественно, не с церковно-канонической, а, так сказать с эстетической стороны. Однако эстетизации здесь подвергалась именно проникнутая религиозно-мистическим колоритом средневековая легенда, модернизированной и тонко стилизованной Метерлинком. Самый выбор ее для постановки вряд ли был случайностью. Об этом можно судить по одному характерному обстоятельству, которое заслуживает быть отмеченным.

Накануне начала своей работы в Театре В. Ф. Комиссаржевской, в сентябре 1906 года, Мейерхольду довелось побывать в Ковно (Каунас), где он посетил католическую службу в одном из тамошних костелов. Своеобразный театрализованный ритуал мессы произвел на режиссера огромное впечатление, которое, конечно,

не прошло бесследно. В письме от 8 сентября 1906 года Мейерхольд писал: «В 4 часа предлагалась торжественная служба. Я был в раю. Звучал орган. Длинные аллеи белых покрывал. Нежный звон серебряных колокольчиков, звон от потряхивания их нежными руками бледных мальчиков. Хор ангелов. Хоругви из нежных благоуханных кружев. Свечи и дневной свет за окнами. Ладан, клубящийся дым от каминов, и золотая осень за окнами. Статуи Мадонны и стук по каменному полу молящихся, такой же глухой, как шепот листьев за окнами. Я стоял так долго, пока не вынужден был уйти от усталости»¹.

Нет сомнения, что эти впечатления сказались во всем образном строе спектакля, премьеры которого состоялась примерно через два с половиной месяца после посещения его постановщиком ковенского костела (22 ноября 1906 года). Вновь действие развертывалось на фоне живописного задника. На нем С. Ю. Судейкиным была изображена стена с рядом стрельчатых готических окон, на которой зеленатый и лиловатый камень был смешан с серыми тонами гобеленов, которые чуть-чуть поблескивали бледным серебром и старым золотом. На фоне этой стены серо-голубые монахи образовывали живописно-скульптурные группы, заставлявшие вспомнить о нидерландских и итальянских мастерах раннего Возрождения. Чаще всего критики вспоминали Мемлинга и Джотто, но называли и Боттичелли и некоторые другие имена. В. П. Веригина сообщает, например, что сцена Беатрисы с принцем Белидором напоминала по мизансцене картину Доменико Венециано «Мучение святой Лючии»: «этот нежный палач над коленопреклоненной Люцией, конечно, мог навести на мысль повторить его в Белидоре, который стал, в конце концов, палачом Беатрисы»².

Впрочем, само обилие ассоциаций с теми или иными произведениями живописи подтверждало лишь то, что на деле в спектакле было не прямо подражание композициям, подсмотренным у старых мастеров, и тем более не их простое повторение, а скорее — более сложная попытка суммирования и обобщения выразительных средств, ими подсказанных. Мейерхольд отмечал, что «в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и коло-

ритов, встречающихся в примитивах». Иными словами, в «Сестре Беатрисе» мы сталкиваемся с дальнейшим углублением и расширением принципа стилизации, намеченного в более упрощенном, первичном варианте еще в спектаклях Студии на Поварской. Теперь он приобретает все более всеобъемлющее значение, подчиняя себе все без исключения подробности спектакля, включая и исполнение ролей актерами. Еще готова «Смерть Тентажиля», Мейерхольд в одном из «рапортов» (13 июня 1905 года), которые он посылал К. С. Станиславскому, ставя его в известность о ходе работы, писал, что «воздействие драмы Метерлинка на публику — не страх, а трепетное изумление перед существующим, религиозное благоговение, примирение»³. В «Сестре Беатрисе» такого рода толкование, естественно, находило особенно полное выражение, достигавшее кульминации в финальной сцене второго акта. Взорам монахинь представала сама Мадонна, сошедшая со своего пьедестала, чтобы заменить покинувшую монастырь Беатрису.

Монахини составляли своеобразный хор, ритмично, одновременно произнося свои реплики, сливавшиеся в момент свершения «чуда» в восторженный крик: «Сестра Беатриса святая!» Они одновременно опускались на колени, все как одна поворачивали головы и простирали руки, «ритм строился из строго выработанной длительности пауз, определявшейся отчетливой чеканкой жестов» (В. Э. Мейерхольд).

Именно в этом спектакле были наиболее четко и органично применены все те постановочные принципы, о которых уже шла речь ранее, — «трагизм с улыбкой на лице», «холодная чеканка слов», с помощью которой, вместе с тем, должна была передаваться «внутренняя дрожь мистического трепета», прием намеренного несоответствия речи и движения, призванного вызвать в сознании зрителя ощущение тайны, прячущейся за внешним покровом явлений и проч. Атмосфера религиозной отрешенности и экстаза, сопутствуя главным опорным моментам в развитии действия, способствовала этому.

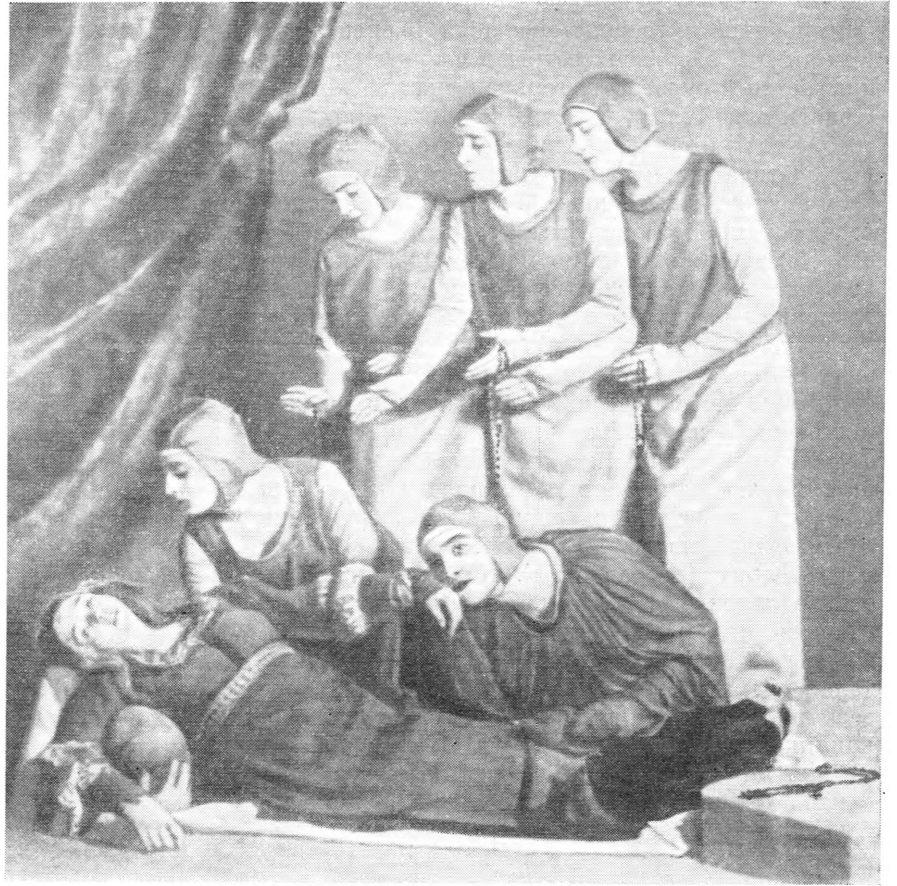
Именно в «Сестре Беатрисе» категоричнее всего утверждался на сцене замкнутый в себе, внутренне заверченный мир, новая самодовлеющая эстетическая реальность, порывающая прямыми связями и соответствиями с действительным миром. Условность становилась единой, преобладающей нормой спектакля, определяя весь его строй. Подчиняясь ее покоряющему гипно-

¹ Цит. по кн.: Н. Волков. Мейерхольд, т. 1, стр. 256—257.

² «Встречи с Мейерхольдом». Сборник воспоминаний, стр. 39.

³ Цит. по кн.: Н. Волков. Мейерхольд, т. 1, стр. 209.

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1906 год. Сцена из спектакля



зу, зритель погружался в своего рода эстетическую нирвану.

А. В. Луначарский, рассматривая спектакли Театра В. Ф. Комиссаржевской 1906—1907 годов как один из признаков «скисания» интеллигенции в пору начинающейся реакции, видел в них устремление к театру «чистой грезы», о котором он писал так: «... зритель сядет в мягкое кресло, и перед ним развернутся блистательные картины убаюкивающей, опьяняющей сказки, смена неземных странных и сладостных пейзажей, хоры ангелов, тихое ликование умиротворенности, торжество бледной гармонии красок, линий, звуков, ароматов, ласковых слов, томных взоров... Словом, настоящая утонченнейшая нега, художественная баня, в которой человек может психически так же сладостно распариться, как делали это в своих термах грубоватые декаденты падающего Рима»¹. Читая

эти строки, невольно думаешь прежде всего о «Сестре Беатрисе», в которой были и хоры монахинь, напоминающие хоры ангелов, и блистательные картины убаюкивающей сказки на тему о неисчерпаемости милосердия божия, и тихое ликование умиротворенности...

И все же содержание спектакля не сводилось только к примиряющим нотам, не исчерпывалось ими. С чем это было связано? Конечно, прежде всего с участием в спектакле В. Ф. Комиссаржевской, исполнявшей двуединую роль Беатрисы — Мадонны. Случилось так, что в «чуде» Метерлинка выдающаяся артистка сумела найти такие мотивы в судьбе героини, которые оказались ей внутренне близкими, по-настоящему волновали ее, открыли возможность, пусть частичного и непоследовательного, выхода к живой жизни.

Конечно, повод к тому был в самой пьесе Метерлинка, но именно артистка выдвинула, сделала ощутимыми те мотивы, которые в ка-

¹ А. Луначарский. Театр и революция, стр. 176.

кой-то мере разрушали атмосферу благостной примиренности, господствовавшей в спектакле. Как-никак, в судьбе сестры Беатрисы приоткрывается и суровая и горькая правда жизни. Приоткрывается лишь отраженно и лишь для того, чтобы оттенить величие и силу «чуда», той благодати и милосердия, которые исходит от Мадонны, искупающая своим заступничеством «грех» земной любви Беатрисы. Нет сомнения, что Комиссаржевская не могла, — да и не ставила себе это в качестве осознанной цели, — подчеркнуть разящую противоположность живого чувства и требований религиозного догмата, обнажить его жестокую, античеловеческую сущность. На основе пьесы Метерлинка невозможно было достигнуть того в самом глубоком смысле антирелигиозного звучания трагической истории любви монахини, которое в наши дни получило поистине разящую силу выражения в известном польском фильме «Мать Иоанна от ангелов» (поставлен Е. Кавалеровичем на основе новеллы Я. Ивашкевича). Однако трагические отзвуки все же падали на фигуру Беатрисы — Комиссаржевской, актриса показывала драматизм человеческой судьбы своей героини, не сводя роль только к мотивам покаяния и умиления.

Можно думать, что именно поэтому спектакль оставил такой глубокий след в восприятии Александра Блока, писавшего, что «мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены»¹. Правда, как мы видим, читая статью Блока «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской», наиболее сильно потрясшим его моментом была сцена «чуда» — финал второго акта, о котором уже шла речь, но, быть может, она оказывалась такой волнующей именно потому, что за фигурой Мадонны перед поэтом вставал образ нарушившей обет монахини, проникнутый земным страданием, а не религиозной экзальтацией.

Значительную деталь мы узнаем из воспоминаний В. П. Веригиной. Она свидетельствует, что Комиссаржевская выразительно оттеняла грань между Беатрисой и воплотившейся в ее облик Мадонной, не растворяя человеческое в мистическом. «Образ монахини Беатрисы и образ Мадонны передавались Комиссаржевской совершенно различно, — пишет Веригина. — Артистка одинаково строго следовала ритму Метерлинка, но окраска звука голоса у Мадонны была иной, чем у монахини.

В голосе Беатрисы в последней картине чувствовались теплота, страдание, гнев и смирение. Мадонна говорила на прозрачном звуке»².

Но, как видно и из приведенных строк, в соответствии с логикой развития действия в самой пьесе, темой, завершающей изображение драматической судьбы монахини-отступницы и весь спектакль, становилась все же тема смирения. И это не могло остаться незамеченным теми критиками, которые видели все опасности, подстерегавшие Комиссаржевскую на путях и перепутьях символизма. Об этом писал, например, с особой определенностью и энергией А. В. Луначарский, обстоятельно разбирая и оценивая спектакли Театра на Офицерской.

Луначарский чутким ухом услышал в интонациях Беатрисы — Комиссаржевской ноты мятежа и непокорства, связанные с пережитой ею любовью и страданием, но он не мог не ощутить и того, как эти ноты заглушались и растворялись в общей «примирающей» стихии представления. Луначарский говорил о драматизме протеста изможденной Беатрисы, который звучал, «несмотря на всю невыгодную положения, созданную и автором, и режиссером». Именно этим, по его мнению, Комиссаржевская «вырвалась из всяких пут и схватила за сердца интонацией мятежа и неизбывной скорби». Но так как этот драматизм был притушен лживым фантомом искупающей мадонны, то в конце концов главным в спектакле оказывалась отнюдь не тема протеста, а нечто прямо ей противоположное: «все элементы истинного драматизма были по мере сил отброшены постановкой: живые картины, ритмическая речь на тему о жажде чуда и радости его осуществления — вот что нам дали, проявив таким образом тенденцию: прочь от драмы к грезе, прочь от борьбы к классической позе, от ужаса к примирению»³. Таков был неожиданный, а между тем вполне закономерный результат поисков «антитезы натурализма в отталкивании от жизненной правды как основы искусства больших художественных обобщений и прогрессивных идей.

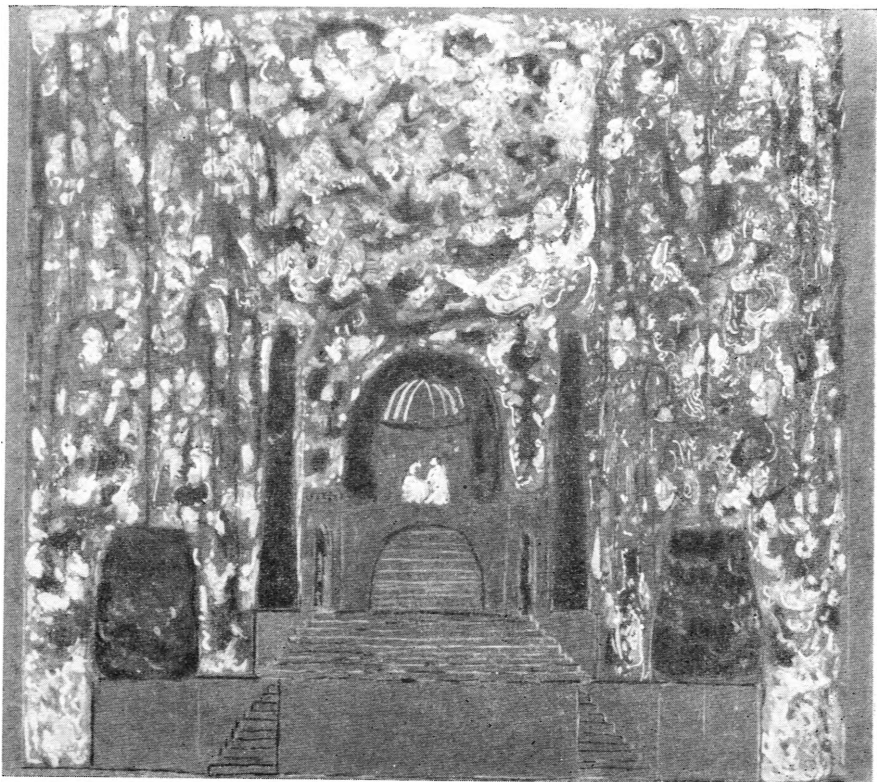
Далеко не всегда удавалось В. Ф. Комиссаржевской хотя бы частично вырваться из пут тех эстетических норм, которые утверждались на сцене ее театра в ту пору, когда его фактическим руководителем стал В. Э. Мейерхольд. Как правило, было по-другому. Содружество артистки и режиссера окончательно рухнуло после спектакля «Пеллеас и Меллисанда», в котором

² «Встречи с Мейерхольдом». Сборник воспоминаний, стр. 39.

³ А. Луначарский. Театр и революция, стр. 179.

¹ А. Блок. Собрание сочинений, т. 5, стр. 98.

*«Пеллеас и Мелисанда» М. Метер-
линка. Драматический театр
В. Ф. Комиссаржевской. 1907 год.
Эскиз декорации В. И. Денисова*



*«Пеллеас и Мелисанда» М. Метер-
линка. Драматический театр
В. Ф. Комиссаржевской. 1907 год.
Эскиз декорации В. И. Денисова*



Комиссаржевская играла роль Мелисанды. Здесь, пожалуй, особенно наглядно выступили все отрицательные последствия подчинения актера внешнему, заранее заданному живописному рисунку. Очевидная и явная неудача «Пеллеаса» была признана не только противниками, но и ближайшими друзьями театра. Среди них был и А. Блок, увидевший в искусственности и нарочитости декораций В. И. Денисова и в построении всего спектакля доказательство того, что «те приемы, с которыми он поставлен, — суть дурная бесконечность»¹. Блок делал вывод, что театр должен «повернуть на новый путь, если он не хочет убить себя»².

Этот вывод делала и В. Ф. Комиссаржевская, которая именно после постановки этой пьесы пришла к заключению о необходимости порвать с Мейерхольдом.

9 ноября 1907 года Комиссаржевская прочитала на общем собрании труппы письмо, обращенное к Мейерхольду: «Путь, ведущий к театру кукол, — к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра „старого“ с принципами марионеток (например, „Комедия любви“ и „Победа смерти“), не мой... Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем; путь это ваш, но не мой...»³

Так, на расширенной основе, с еще большей остротой произошел закончившийся полным разрывом конфликт, зерно которого было заложено в расхождении путей В. Э. Мейерхольда с К. С. Станиславским в пору существования Студии на Поварской.

Как известно, Мейерхольд счел себя оскорбленным и обратился к помощи третьей стороны, но суд, однако, не признал его притязания основательными. Принявшее столь острую форму столкновение не прошло для Мейерхольда бесследно. Он не мог не почувствовать, что уход из Театра на Офицерской во многом был повторением уже пережитого им при ликвидации так и не показавшей зрителю результатов своей работы Студии на Поварской. Об этом можно судить хотя бы по строкам письма Мейерхольда от 7 марта 1908 года. Рассказывая о спектаклях, поставленных им с труппой, организованной для поездки по городам запада и юга России, Мейерхольд писал, давая почувст-

вовать испытанную им горечь: «Как после падения Студии воскресила меня Полтава, так теперь воскресил меня Минск». Характерно, что среди пьес, поставленных в Минске, Мейерхольд называет «Балаганчик» А. Блока, впервые показанный им еще на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской. Даже по лаконичным строчкам письма чувствуется, что эта постановка имела для режиссера особое значение, что именно в ней была заключена возможность выхода на новые пути, о которых писал автор «Балаганчика», подводя малоутешительный итог деятельности Театра на Офицерской в статье о постановке «Пеллеаса и Мелисанды».

* * *

«Балаганчик» несомненно занимал особое место среди постановок Театра В. Ф. Комиссаржевской. По своему характеру, по самому стилю и приемам он во многом был решительно несхож с другими спектаклями, в которых перед зрителями этого театра неизменно, хотя и в различных вариантах, возникал причудливый условный мир, замкнутый в ничем не нарушаемой живописно-музыкальной гармонии.

Условное начало полностью сохранялось как главное и преобладающее и в «Балаганчике». Более того, здесь оно было подчеркнуто, пожалуй, еще резче, вызывая, почти дерзко. Но, при всем том оно выступало в каком-то новом, ранее неизвестном качестве, придавая совершенно особый отпечаток всему строю спектакля.

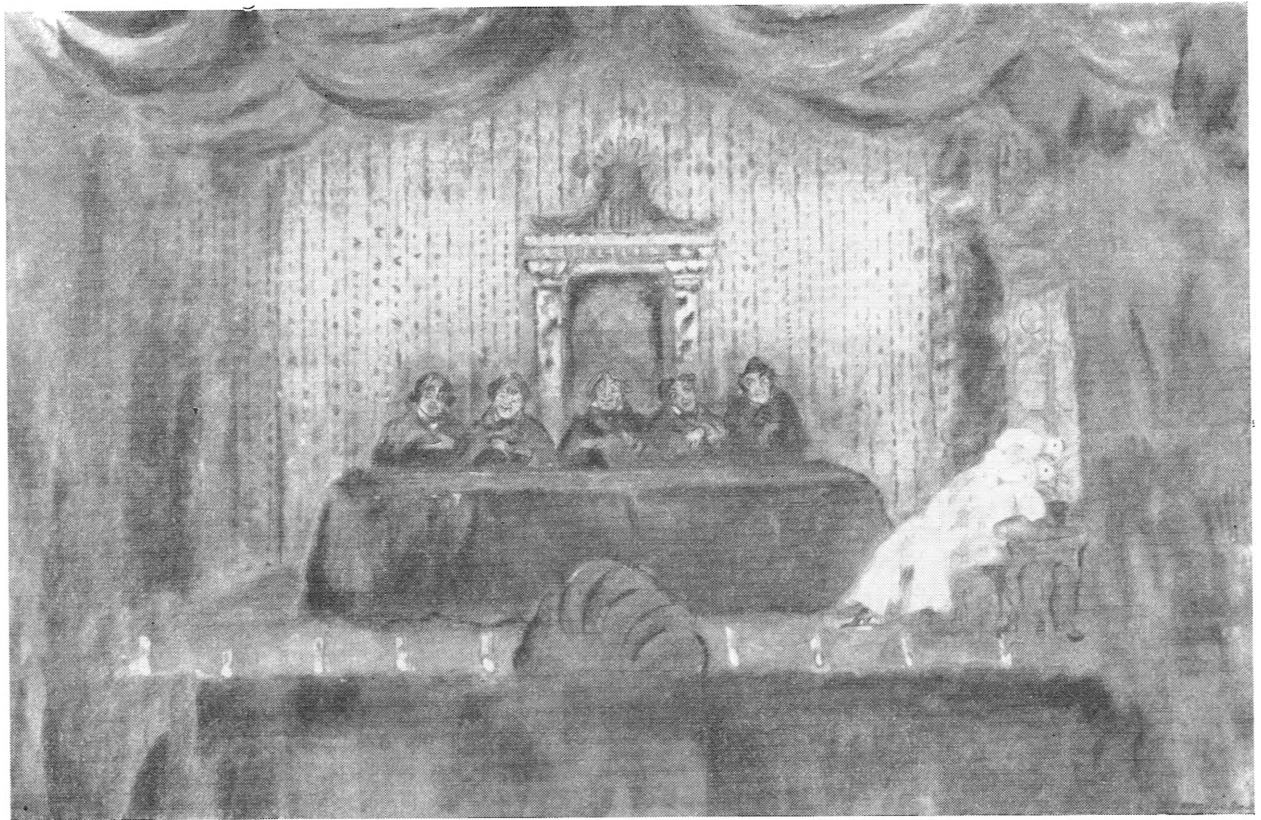
Истоки этого лежали, конечно, в самой пьесе Александра Блока. Недаром в предисловии к книге «О театре», характеризуя направление своего режиссерского творчества после 1906 года, Мейерхольд прямо указывал: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был... счастливой выдумкой планов к чудесному „Балаганчику“ А. Блока». Блок назвал постановку «Балаганчика» идеальной, и подтверждением его признания стало посвящение этого произведения В. Э. Мейерхольду.

По сути дела именно в блоковском «Балаганчике» его постановщик впервые столь отчетливо уловил контуры того трагического гротеска, концепция которого стала для него едва ли не определяющей в дальнейшем, в последнее предреволюционное десятилетие, когда принципы театральной поэтики символизма преломились в программе так называемого театрального традиционализма. Она получила свое развер-

¹ А. Блок. Собрание сочинений, т. 5, стр. 202.

² Там же, стр. 201.

³ «Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской». СПб., 1911, стр. 71—72.



Н. Н. Сапунов «Балаганчик» («Мистическое собрание»). 1909 год. Картина на сюжет постановки одноименной драмы А. А. Блока в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (1906 год).

нудое обоснование в статье «Балаган» в 1912 году, впервые напечатанной в книге «О театре». С этой программой частично будет связано творчество и некоторых других режиссеров (например Ф. Ф. Комиссаржевского), однако наиболее целостное и закономерное выражение она найдет в постановках Мейерхольда.

В статье «Балаган» Мейерхольд напишет, прямо ссылаясь на драмы А. Блока и прежде всего на его «Балаганчик»: «Гротеск бывает не только комическим... но и трагическим, каким мы его знаем в рисунках Гойи, в страшных рассказах Эдгара По и, главным образом, конечно, у Э.-Т.-А. Гофмана.

В лирических своих драмах наш Блок шел по пути гротеска, в духе этих мастеров»¹. С необыкновенной чуткостью и изобретательностью передавая на сцене всю острую и неожиданную парадоксальность сцен «Балаганчика», в свое-

образом потрясающем своей смелостью контрапункте смыкая трагическое и почти буффонное, приподнято-романтическое и обыденно-жизненное, лирическую взволнованность и терпкую ироничность, Мейерхольд уже прокладывал путь «преодолению быта в быте», о котором он будет говорить в конце статьи «Балаган».

Конечно, «Балаганчик» вовсе не был окончательным разрывом с символистскими и даже мистическими мотивами, звучавшими в других спектаклях Театра В. Ф. Комиссаржевской. Но этот спектакль не был их простым повторением. В нем было и нечто иное. Сама неуловимая беспокойная двойственность того, что открывалось зрителю на сцене в странной фантазмагории «Балаганчика», разрывала покров тихой, примиряющей созерцательности, который окутывал, например, постановки пьес Метерлинка.

Выводя в первой картине «Балаганчика» на сцену «мистиков обою пола», Блок явным образом высмеивал их, и, как известно, его сати-

¹ В. Мейерхольд. О театре, стр. 170.

ра имела вполне точный и определенный адрес. Блок имел в виду московский кружок мистиков-соловьевцев, с которым он сам недавно был тесно связан.

«Балаганчик» знаменовал собой попытку порвать с характерными для их кружка умонастроениями. Отсюда и возникали сатирические мотивы «Балаганчика», так остро восприняты представителями кружка, вызвавшие с их стороны бурное негодование по адресу его автора. Как отмечает исследователь творчества Блока В. Н. Орлов: «Андрей Белый и Сергей Соловьев преследовали Блока за его „измену“ духу и заветам соловьевства, за то попиранье мистических „заветных святынь“, которое со всей очевидностью сказалось в его творчестве»¹, причем именно появление «Балаганчика» в огромной мере способствовало усилению этого преследования. Имея в виду вдохновителя кружка — философа Владимира Соловьева и метя в Александра Блока, Сергей Соловьев писал, обращаясь к Андрею Белому:

Кто не плевал на наш святой алтарь?
Пора признать, мы виноваты оба:
Я выдал сам, неопытный ключарь,
Ключи его пророческого гроба.

И вот заветная святыня та
Поругана, кощунственно открыта
Для первого нахального шута,
Для торгаша, алкающего сбыта.

Каких орудий против нас с тобой
Не воздвигала темная эпоха?
Глумленья над любимой мечтой
И в алтаре — ломанье скomorоха!

Смысл этих гневных строк и чувствительность удара, нанесенного Блоком по «соловьевству», совершенно очевидны и не нуждаются в каких-либо комментариях. И, вместе с тем, сатирические мотивы «Балаганчика», так болезненно воспринятые членами соловьевского кружка, сами по себе еще никак не исчерпывали его содержания. Если это и была сатира, то весьма специфического свойства.

Выступая накануне премьеры «Балаганчика» в Театре В. Ф. Комиссаржевской перед актерами с докладом о пьесе, Г. И. Чулков говорил: «Поэт первоначально приходит к „идее неприятия мира“: эмпирический мир пошат-

нулся, поколебался под его пытливым взглядом. И вот он создает „Балаганчик“, пьесу, которую можно назвать мистической сатирой»².

Эта характеристика была в достаточной степени меткой. Она могла быть отнесена не только к самой пьесе, но и к ее постановке. Главные персонажи «Балаганчика» — традиционные образы итальянской комедии масок: Арлекин, Пьеро и Коломбина. Арлекин провозглашал в конце представления:

Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!
Твоя душа близка мне давно!
Иду дышать твоей весною
В твоё золотое окно!

Арлекин прыгает в окно, но «даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге». Бумага лопнула, и Арлекин летит вверх ногами в пустоту. В неожиданности такого поворота есть своя прихотливая логика — логика гротеска. Из головы раненого паяца вместо крови брызжет струя клюквенного сока. Манящая за окном даль оборачивается бумагой, разорванной наподобие бумажного круга в цирке, через который прыгает клоун. Но в бумажном разрыве видно светлеющее небо, и в его белесой пустоте маячит фигура Смерти с серебрищейся косой на плече. Скорбный простак Пьеро в своем традиционном белом балахоне приближается к ней, простирает к ней руки, и вот уже перед нами не Смерть, а красивая девушка — Коломбина.

Роль Пьеро играл сам В. Э. Мейерхольд, создавая образ большой трагической силы. Его Пьеро, «весь в острых углах, сдавленным гололом пепчущий слова нездешней печали... какой-то ключий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий»³, был проникнут внутренней болью, торжким чувством одиночества, непонятности и покинутости.

«В музыкальный узор мистиков врывалась тема Пьеро, которая звучала обособленно, — отмечает В. П. Веригина. — В его сосредоточенной скорби и внутренней углубленности, выражавшейся внешне в несколько эксцентрических формах, в „деревянности“ голоса, неожиданном переходе от неподвижности к резким взмахам рук в длинных белых рукавах была значительность живого человеческого чувства, оттеняв-

² Цит. по кн.: А. Блок. Собрание сочинений, т. 4. М.—Л., 1961, стр. 568.

³ Запись Сергея Ауслендера (см.: Н. Волков. Мейерхольд, т. 1, стр. 280).

¹ В. Орлов. Пути и судьбы. Литературные очерки. М.—Л., 1963, стр. 451.

*«Балаганчик» А. А. Блока. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской
В. Э. Мейерхольд в роли Пьеро.
Рисунок Н. П. Ульянова*



шая нелепую кукольность „мистиков“. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно... В конце занавес опускался за Пьеро — Мейерхольдом, и он оставался лицом к лицу с публикой. Он смотрел на нее в упор, и казалось, что Пьеро смотрит в глаза каждому зрителю. В этом взгляде было нечто неотразимое... Пьеро отводил глаза, вынимал из кармана дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, неоцененного сердца. Этот момент был самым сильным в роли. За опущенными веками чудился серьезный, полный укора взор»¹. Этой песенкой Пьеро и кончался спектакль.

То, что В. Э. Мейерхольд оказался идеаль-

ным истолкователем «Балаганчика», не было случайностью. Так, в одном из его писем, написанных еще накануне встречи с лирической драмой А. Блока, можно отчетливо уловить мотивы, отголоски которых явственно слышны и в «Балаганчике». В письме из Витебска 18 сентября 1906 года Мейерхольд писал: «...подмечаю кошмар всевозможных случайностей, раскрываю курьезы своею обостренной наблюдательностью, ловлю всякую ерунду и сумму всяких мелочей жизни синтезирую, указываю, как все случайно, как все смешно, как все ненужно. Словом, весел, когда спускаюсь на землю, потому что раскрывается марionетность, вернее раскрываю ее на каждом шагу»².

¹ «Встречи с Мейерхольдом». Сборник воспоминаний, стр. 40—41.

² Цит. по кн.: Н. Волков. Мейерхольд, т. 1, стр. 259.

Вот этот мерещившийся художнику нелепый кошмар всевозможных случайностей, марионеточность житейской повседневности и претворились примерно через три месяца в образы «Балаганчика», придав им особый острый драматизм, подчеркнутый резким контрастом комедийно-сатирических мотивов и намеренным примитивизмом отдельных почти буффонных приемов.

Предвосхищение трагического гротеска «Балаганчика» можно живо ощутить и в более ранних замыслах Мейерхольда, например в его трактовке «Вишневого сада» в последнем письме к А. П. Чехову (8 мая 1904 года), Мейерхольд чутко улавливал музыкальность построения чеховских пьес, но он не только преувеличивал значение музыкального начала, но — главное — слышал в «музыке» Чехова, в частности в комедии «Вишневый сад», совершенно чуждые их автору мистико-символистские мотивы. Мейерхольд писал Чехову: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глухого „топотанья“ — вот это „топотанье“ нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас:

„Вишневый сад продан“. Танцуют. „Продан“. Танцуют. И так до конца... Веселье, в котором слышны звуки смерти»¹.

Подобное восприятие комедии Чехова было несомненно родственно ее видению писателями-символистами. В сходном плане воспринимал комедию Чехова, например, Андрей Белый. Так, утверждая, что в третьем акте «Вишневого сада» кристаллизованы приемы Чехова, он писал: «...в приемной комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, иступленно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой, не чувствуя ли он? Может быть, это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир? А начальник станции? Откуда, зачем они? Это все воплощения мирового хаоса»².

Так третий акт чеховской пьесы в восприятии Мейерхольда и А. Белого превращался в своего рода «балаганчик», в котором перед нами предстают «маски ужаса», жалкие и одновременно трагические марионетки, оттеняющие своим вымученным плясом драму Раневской. Недаром, развивая мысли, высказанные впервые в письме к Чехову еще в 1904 году,

Мейерхольд позднее, как бы прямо устанавливая связь своего толкования «Вишневого сада» с уже поставленным им «Балаганчиком» А. Блока, писал в статье «Театр. (К истории и технике)»: «Одна Раневская предвидит Беду, и ждет ее, и мечется, и на минуту останавливает движущееся колесо, эту кошмарную пляску марионеток в их балаганчике... Создается следующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием надвигающейся Беды (роковое начало в новой мистической драме Чехова), с одной стороны, и балаганчик марионеток, с другой стороны...»³

Очевидна вся произвольность такой трактовки комедии Чехова, при которой сами по себе интересные и тонкие соображения о музыкальной гармонии третьего действия «Вишневого сада» осложняются совершенно посторонними его содержанию мистико-символистскими мотивами. Но о ней стоит вспомнить, потому что именно в сопоставлении с нею станет особенно ясной значительность той вехи, какой в развитии символистской театральной поэтики и в ее видоизменениях явился «Балаганчик».

Сама двойственность планов, приоткрывавшихся в ходе действия пьесы, зыбкость граней между ними, неожиданность переходов из одного плана в другой неодолимо рождало ощущение ирреальности мира. И вместе с тем в сложном переплетении различных мотивов пьесы, в гротескной гофманиаде ее причудливо и стремительно развертывавшегося действия была и та грань, которая все же смыкала ее с реальностью. Она-то и отделяла спектакль от замкнутой внутри себя гармонической успокоенности постановок типа «Шлюка и Яу» (Студия на Поварской) и «Сестры Беатрисы» (Театр В. Ф. Комиссаржевской).

Образы «Балаганчика» в конечном счете еще не вырывались на просторы живой жизни, но все же в них ощущалась попытка, говоря словами заключительного монолога Арлекина, «широко вздохнуть и выйти в мир!» В пьесе настойчиво пробивался мотив тоски по жизни, неудовлетворенности замкнутостью в заколдованном круге мистифицированных представлений о действительности как о своего рода «балаганчике», в котором люди выступают в ролях беспомощных марионеток, направляемых всемогущей рукой «рока». Этот мотив угадывался и в сдержанной скорби Пьеро, и в неудачливых порывах Арлекина, хотя ни тому ни другому

¹ «Литературное наследство». Чехов, т. 63, стр. 448.

² Андрей Белый. «Вишневый сад». — «Весы», 1904, № 2, стр. 48.

³ «Театр». Книга о новом театре, стр. 143.

еще не дано было выйти за пределы «балаганчика».

Однако характерно, что эти образы при всей своей «механичности», несли в себе то живое человеческое чувство, которое с особой остротой подчеркивало смехотворную и уродливую опустошенность «мистиков», торжественно восседавших за длинным столом в начале пьесы. Именно к изображению мистиков в спектакле был применен прием, самой своей простотой и наивностью создававший впечатление неожиданного ступеньвания живого в персонаже, его превращения в пустую видимость, в личину, за которой — ничто. Мистики располагались за черными картонными сюртуками, зрителям была видна лишь верхняя часть их обличий, из манжет высывались руки, из воротника — головы. Испугавшись, мистики так опускали их, что за столом оставались лишь черные панцири сюртуков, лишь оболочка.

Конечно, и здесь была несомненная двойственность — само это истаивание человеческого, так сказать, на глазах изумленной публики, как и каждый, даже самый грубовато-наивный, прием в том спектакле, несло в себе своеобразную двусмысленность. В этом была и буффонада, и своя доля жути. В истинно «гофмановском» переплетении того и другого и заключалась одна из своеобразнейших особенностей «Балаганчика», о чем мы можем судить по ряду выразительных свидетельств зрителей этого спектакля¹.

«Гофманиада» всегда несет в себе ту грань, на которой фантастика смыкается с доподлинной реальностью. И этого не приходится сбрасывать со счета. Кроме того, в «Балаганчике» она была связана с одной чрезвычайно важной особенностью построения спектакля, которая имела едва ли не первостепенное значение. Речь идет о том откровенном раскрытии механики театрального действия, совлечения с нее

¹ Вот, например, впечатление от спектакля «Балаганчик» на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской, о котором рассказывает Сергей Глаголь: «Все окружающее точно преобразилось в моих глазах и приобрело какой-то особый скрытый смысл. Идя по сырому тротуару темной улицы, я с удивлением смотрел на вытянувшиеся по обе ее стороны два ряда домов. Тупо смотрели они своими темными стеклами окон на улицу, и казалось, что за этими стенами уже не было жизни и давно царил смерть... идя дальше, я видел, как у каждого фонаря из-под ног задумавшегося прохожего вдруг выскакивает незамечаемый им его темный двойник... я останавливался и смотрел на своего остановившегося двойника, и мне казалось, что это не просто моя тень на стене, а кто-то близкий, отделившийся от меня, но несущий с собою всю глгогу прошлого и готовый на меня ее обрушить...» («В спорах о театре». Сборник статей. Книгоиздательство писателей в Москве, 1914, стр. 63, 64).

покрова «тайны», которое имело совершенно определенные последствия в дальнейшей эволюции сценического искусства.

Конечно, в «Балаганчике» это раскрытие механики театра имело вполне определенный и очень специфический идеологический смысл. Оно вовсе не было простым обнажением приема и отнюдь не носило формального характера. Напротив, подсказанное самой пьесой Блока, ее ремарками, оно призвано было особыми средствами подчеркнуть своеобразную двуплановость мира, его раздвоенность, при которой оба «плана» оказываются равно неустойчивыми, зыбкими. Можно сказать, что парадоксальным образом в этом спектакле разоблачение «тайны» театральной иллюзии помогало созданию настроения таинственности, окутывавшей все действие странного и страшного фарса, как назвал «Балаганчик» Г. Чулков (кстати сказать, ему В. Э. Мейерхольд посвятил свою режиссерскую работу над пьесой А. Блока).

Но связанная в своих первоисточках с содержанием пьесы необычность формы спектакля заключала в себе и нечто такое, что оказывало обратное влияние на саму внутреннюю логику развития действия, неожиданно приоткрывая новые, неизведанные перспективы. Правда, до конца это становится ясным только в дальнейшем, на последующем этапе трансформации, который переживает театральный символизм, однако это было именно так.

Н. Н. Сапунов, делавший декорации для «Балаганчика», построил на сцене, завешанной синими холстами, вторую сцену маленького «театрика», имевшего свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свой портал и падауги. Верхняя часть этого театрлика не была прикрыта, и колосники со всеми веревками и проволоками оказывались на виду у публики: «когда на маленьком «театрике» декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение». Когда «Автор» — один из персонажей пьесы — выбегал на сцену, то чья-то невидимая рука, протягиваясь из-за кулис, оттаскивала его за фалды назад. Когда по ходу действия должны были появиться на сцене факелы, то бутафоры протягивали с боков сцены руки с железками, в которые был вставлен пылающий «бенгальский огонь», причем этот световой эффект во всей его наивности ничем не был замаскирован, и т. д. и т. п.

Тем самым в постановке «Балаганчика» была впервые «раздета» сцена (сцена маленького «театрика», воздвигнутого на основной боль-

шой сцене), что к тому же имело далеко не узкоформальный смысл. Режиссура, в согласии со строем самой пьесы, намеренно и целенаправленно разрушала одноплановость театрального действия. В других постановках Театра В. Ф. Комиссаржевской этого времени, при всей их подчеркнутой условности, она тем не менее оставалась ненарушенной. Даже напротив: гармонически завершённый мир, воспринимавшийся в этих спектаклях зрителем, в самой своей отрешенности от действительности был внутренне замкнут и целостен.

В «Балаганчике» было по-другому, и режиссер несомненно уже мог ощутить открывавшиеся здесь перспективы своеобразного «анатомирования» театрального действия. В самой «трансцендентальной иронии», пронизывавшей действие лирической драмы А. Блока (о ней как о характерной особенности своих драм недаром говорил ее автор), заключены были возможности совершенно новых трактовок сценического образа. Здесь были, конечно, и свои опасности и они тоже дали о себе знать в недалеком будущем, но была и заманчивая и плодотворная перспектива.

Ирония требует нарушения однолинейной цельности изображения, его разъятия на контрастные части. В театре позднейшего времени, уже в иную эпоху, с совершенно иными и во многом даже противоположными идеологическими предпосылками эти возможности раскрываются перед нами то в облици остранения образа (в постановках самого В. Э. Мейерхольда прежде всего), то его оуждения (в брехтовском смысле). Но, при всех различиях применения такого подхода, они всегда связаны с намеренным нарушением одноплановости, с активным использованием и сознательным обнажением условной природы театрального зрелища, порою с применением прямого обращения к зрителю (с неизбежным при этом выходом на передний край сцены), с использованием театральной маски (в буквальном или переносном смысле) как одного из надежных средств контрастного заострения характеристики, игры сопоставлением различных планов.

Конечно, здесь вовсе не было и не могло быть прямого пути. Напротив, путь был и долгим, и сложным, и исполненным противоречий. Он совершался отнюдь не в ходе простого умозрительного развития раз найденных предпосылок. Живой ход эволюции художественного творчества, естественно, совершался в борьбе, под влиянием общественных событий и потрясений, связанных с назреванием революции

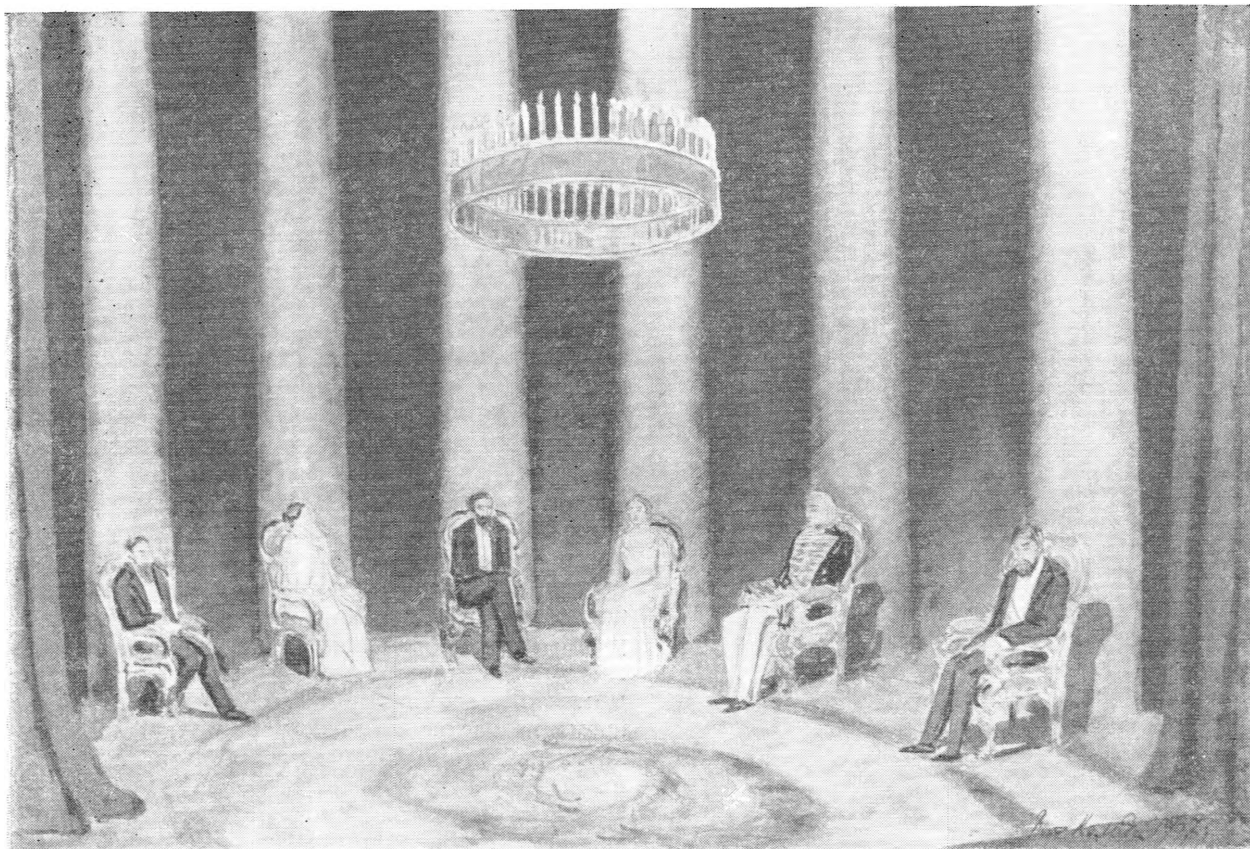
1917 года, а в дальнейшем, и это имело решающее значение, под обновляющим воздействием идей Октября, начавших претворяться в жизнь. Однако именно значительность и кардинальность изменений, которые претерпели в ходе последующего исторического развития театрально-эстетические концепции, соприкасавшиеся в своих истоках с символизмом, обязывает к тому, чтобы не забывать и той вехи, какой явилась встреча В. Э. Мейерхольда с драмой А. Блока.

Еще в 1901 году Мейерхольд в заметках по поводу «Красного петуха» Г. Гауптмана, подчеркивая, что Гауптман показывает простую историю жизни, не драму и не комедию, а именно трагикомедию, утверждал: «...люди часто плачут так, что плач их слышится как смех. И кажется, что высшее горе проявится именно так, в смехе с улыбкой на устах...»¹ При этом, что особенно существенно, в начальных строках этих заметок Мейерхольд указывал на вполне определенные социальные истоки той трагикомедии, которой рисовалась ему жизнь: «Люди разделились на высших и низших, и между ними выросла стена... в погоне за золотым тельцом надо искать причину возрастающего процента преступности. Нелепость социального строя, где капитал не в труде, а в деньгах, создает преступные инстинкты и калек... Надо скорее столкнуться, бросить пора пессимистические завывания и стоны самоанализа, пора разжечь в себе солнечные инстинкты, и скорее к борьбе!»

Трагикомедия жизни в первые годы после ухода Мейерхольда из Художественного театра, в пору его увлечения ранним Метерлинком, оборачивалась в его постановках примирияющим, а вовсе не зовущим к борьбе трагизмом «с улыбкой на устах». Однако в «Балаганчике» уже брезжит, пусть даже намеком, — этот намек достаточно выразителен и красноречив! — возможность поворота к трагизму не примирияющему, а, напротив, будоражающему, беспокойному, несущему в себе начало тревоги и вызова. Об этом свидетельствовала, кстати сказать, и одна из последовавших за «Балаганчиком» постановок Мейерхольда — «Жизнь человека» Л. Андреева.

Вероятно, далеко не случайно, что именно автор «Балаганчика» Александр Блок почувствовал в этом спектакле не ту игру в «модерн», которая оттолкнула его хотя бы в той же по-

¹ В. Мейерхольд. Листки, выпавшие из записной книжки (По поводу «Красного петуха» Г. Гауптмана) (неопубликованное. ЦГАЛИ).



«Жизнь человека» Л. Н. Андреева. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1907 год. «Рождение человека». Эскиз В. К. Коленды по плану В. Э. Мейергольда

становке «Пеллеаса и Мелсанды», а стремление пробиться к тому подлинному трагизму, который никак не приводит к примирению и безнадёжности.

Блок назвал «Жизнь человека» лучшей постановкой Мейергольда и увидел в ней «... яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий «ледяной ветер безграничных пространств». Таёт воск, но не убывает жизнь»¹.

Эти строки писал тот Александр Блок, который уже в своих лирических драмах («Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка») стремился в образе Пьеро и родственном ему образе Поэта (Поэт фигурирует в «Короле на площади» и «Незнакомке») раскрыть разные

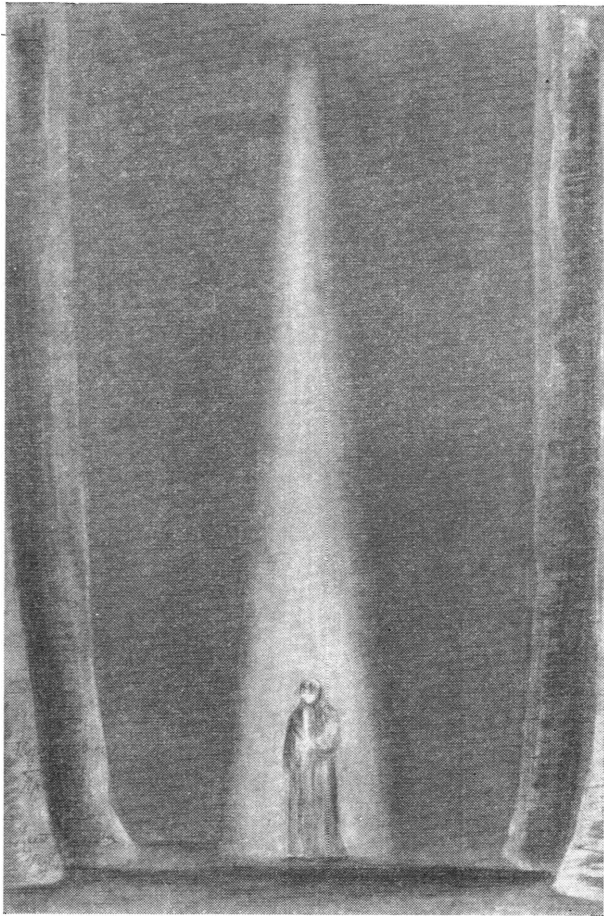
стороны души современного человека. Характеризуя этих героев своих пьес, Блок писал, что все они «ищут жизни прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя лирических сомнений и противоречий и разогнать назойливых и призрачных двойников»².

В «Балаганчике», поставленном на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской, от власти этих призрачных двойников еще не удавалось высвободиться полностью, хотя и здесь уже было то, что позволяло увидеть возможность выхода из болота — в жизнь, из лирики — к трагедии, о чем писал автор «Балаганчика» в приведенных ранее строках письма к А. Белому от 1 октября 1907 года.

«Жизнь человека», при всех своих особенностях, сближавших эту пьесу с символиз-

¹ А. Блок. Собрание сочинений, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 193.

² Там же, т. 4. М.—Л., 1961, стр. 434.



«Жизнь человека» Л. Н. Андреева. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1907 год. «Пролог». Эскиз В. К. Коленды по плану В. Э. Мейерхольда

мом, при том фатализме, который, конечно, скрывался уже в самой ее драматической конструкции, намеренно напоминая примитивную лубку, изображающего неизбежный круг земного существования, — от колыбели до могилы, не несла в себе, однако, своеобразного лукавства и двойственности, характерных для образов символистской драмы в точном смысле слова. Можно даже сказать, что зыбкость и неуловимость образов-символов Леонид Андреев подменял четкой и нарочито огубленной определенностью аллегории. Если у Метерлинка присутствие Рока или Смерти ощущается в подтексте и эти главные герои его драм присутствуют в его пьесах как правило незримо, то у Л. Андреева мы сталкиваемся с наглядным олицетворением Рока в фигуре Некто в сером. Эта фигура обрамляет действие, и она, несомненно, на-

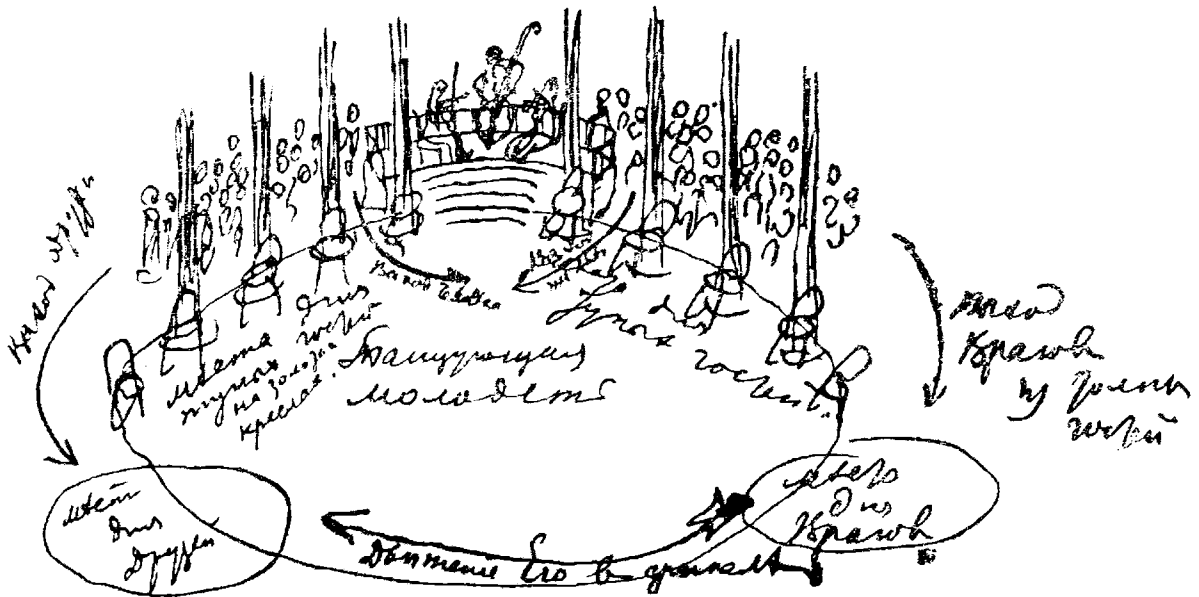
кладывает свою печать на восприятие всех его частей, однако, она все же отключена от основной ткани пьесы. Именно поэтому, в частности, отдельные ее картины (в особенности вторая и четвертая) несут в себе и очевидные элементы жизненной правды, и к тому же правды социальной. Именно в них звучат с наибольшей явственностью те мотивы критического отношения к буржуазно-мещанскому миру, которые пробиваются в «Жизни человека».

Этим и определялось то, что в ее постановке на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской, вслед за «Балаганчиком», особенно ясно сказался отход от прежних концепций, превращавших действие в гармонически завершенную смену живописных картин. Недаром в этом спектакле совершенно иначе было трактовано само сценическое пространство. Оно было объемным, воссоздающим реальную среду, показанную конечно, в остром гротескном повороте, но с очень выразительным использованием той или иной жизненной детали. Характерно, например, что умело и очень оригинально, по-новому оперируя светом, режиссер создавал ощущение «серого, дымчатого, одноцветного» пространства, в то же время не растворяя черты житейской конкретности в чистой условности, рождая ощущение вполне определенной среды.

Об этом можно судить по описанию самого режиссера: «Затянув всю сцену серой мглой и освещая лишь отдельные места, притом всегда только из одного источника света (лампа за диваном и лампа над круглым столом в первой картине, люстра на балу, лампы над столами в сцене пьяниц), удалось создать у зрителей представление, будто стены комнат на сцене построены, но их зрители не видят, потому что свет не достигает стен. На освобожденной от обычных декораций сцене роль мебели и аксессуаров становится более значительной. Теперь только характер мебели и аксессуаров определяет характер комнаты и ее настроения»¹.

Вернувшись в своей статье «О театре» (1908 г.) к «Жизни человека», А. Блок вспоминал: «Мне случилось смотреть представление „Жизни человека“ со сцены. Благодаря полной темноте можно было ходить по сцене, почти рядом с действующими лицами, смотреть на публику и слышать вблизи потрясающие и всегда памятные мне слова пролога. Вся сцена до глубины была затянута сукном; как бы видно было торжественное и строгое лицо самого театра. Тут еще по-новому я понял всю важность и всю

¹ В. Мейерхольд. О театре, стр. 199.



«Жизнь человека» Л. Н. Андреева. Театр В. Ф. Комиссаржевской, 1907 год. Планировка сцены «Бал у человека». Рисунок В. Э. Мейергольда.

глубину театрального действия»¹. И, быть может, особенно значительно то, что следующий за этими строками высокой оценки спектакля раздел статьи Блок начал утверждением, направленным прямо против символистских театральных концепций, которые в эту пору уже начали рисоваться ему ветхими и ненужными.

В спектакле «Жизнь человека» уже было заложено начало преодоления этой кощунственной бесплотности формулы «искусство для искусства», связанное с преодолением бесплотности призрачных фантомов, подменявших живой образ в системе символистского, «условно-эстетского» театра.

* * *

Как мы видим, отдельные представители модернистских тенденций в театре, связанные на этом раннем этапе их формирования по преимуществу с символизмом как определенной художественно-эстетической школой, начинали осознавать внутреннюю исчерпанность своих концепций.

Но необходимо с полной отчетливостью осознавать, что модернистские направления в теат-

ре в период подготовки и свершения революции 1905—1907 годов объективно противостояли общественно-прогрессивным явлениям в искусстве независимо от субъективных устремлений их представителей.

Естественно, что после революции 1905 года, обнажившей до конца все социально-классовые противоречия эпохи, особенно напряженно и остро начинает протекать процесс размежевания в среде тех деятелей литературы и искусств, в том числе драматургии и театра, которые были близки символизму. Начинают отпочковываться и возникают заново течения, резко противопоставляющие себя символизму, хотя при этом они вовсе не связывают своего сredo с возвращением к традициям реализма. Условия, характерные для периода общественной реакции, закономерно и неизбежно углубляют обозначившийся кризис, вынуждая либо еще дальше отходить от реализма, либо становиться на путь переоценки явно изживающих себя принципов.

Сложное переплетение всех этих тенденций, определявшихся новым этапом эволюции модернизма, было связано уже с иными, отличными от начала 900-х годов историческими обстоятельствами.

¹ А. Блок. Собрание сочинений, т. 5, стр. 267.

НАРОДНЫЙ ТЕАТР

Г. А. ХАЙЧЕНКО



Середина 90-х годов прошлого века — время очень важного и качественного перелома в общественно-политической и культурной жизни России. Угнетенный капиталистами, задавленный нуждой и темнотой русский пролетариат заявляет о себе, как о самостоятельной и грозной политической силе.

Начинается грандиозный процесс пробуждения сознания народных масс, неизмеримо возрастает тяга трудового народа к самым различным видам знания, к литературе и искусству, в особенности к театру. Немногочисленные и к тому же недоступные для трудящихся профессиональные театры ни в какой мере не могли удовлетворить этой потребности. И по всей России стремительно и широко распространяется движение народных театров.

1

Народный театр в России имеет долгую историю. Он ведет свое начало от жизнерадостного, демократического искусства скоморохов и народных потешников. В XVII—XVIII веках расцветает устная народная драма. Крестьяне, ремесленники, солдаты разыгрывают в селах и городах «Царя Ирода», «Царя Максимилиана», «Лодку». Наряду с этим в первой половине XVIII века в России зарождается новая форма народного театра демократических слоев городского населения, так называемый «театр охочих комедиантов». «Охочие комедианты» ставили рукописные народные драмы, а также инсценировку переводных зарубежных рома-

нов и повестей. В их среде выросли многие актеры-профессионалы. Сам Федор Волков — «отец русского театра», как назвал его В. Г. Белинский, — вышел из Ярославского театра «охочих комедиантов». Народный театр оказывал несомненное влияние на формирование национального театрального искусства.

В XIX веке царское правительство усиливает наступление на низовой демократический театр, стараясь вытеснить его организацией театрализованных народных гуляний и балаганов, находящихся под неусыпным контролем полиции. Но во второй половине XIX века начинается новая полоса в развитии русского народного театра.

Понятие *народный театр* чрезвычайно емко и многозначно. Основной отличительной чертой, позволяющей отнести театр к разряду народных, является, по нашему мнению, социальный состав зрителей, принадлежащих к трудящимся классам России — рабочим и крестьянам. Характерно, что для царской администрации первым признаком народных театров являлась низкая входная плата.

Помимо уже упоминавшихся выше представлений устных народных драм и театра «охочих комедиантов», мы включаем в понятие «народные театры» возникающие в конце XIX века частные профессиональные театры, обслуживающие народного зрителя, а также игравшие для народа любительские интеллигентские театры и кружки. Оба эти вида театра часто называются в литературе театрами *для народа*.

Главное же внимание в данной статье уде-

ляется так называемым театрам *из народа* — любительским театрам, в которых не только зрителями, но и исполнителями были представители рабочих и крестьян. С социальной и с эстетической точки зрения эти театры представляли собой явление качественно новое и могут рассматриваться как первые ростки театральной самодеятельности народных масс, получившей огромный размах после Октябрьской революции.

До 90-х годов прошлого века устройство любительских народных спектаклей в городе и деревне, а также театров для народа было явлением сравнительно редким. Каждый такой случай многократно описывался в дореволюционной прессе. По донесениям губернаторов в Главное управление по делам печати, в 1888 году в сорока трех губерниях России не было совсем народных театров.

Особенно редки были попытки организации профессиональных театров для народа. Антрепренеры очень неохотно брались за устройство таких театров, поскольку это было, как правило, невыгодно материально и встречало противодействие властей. В 1870 году актер-любитель Чернышев приспособил в Одессе здание цирка для драматических представлений и начал давать по доступным ценам спектакли для рабочих. Полиция запретила писать на афише «народный театр», рецензенты презрительно именовали артистов «навозники». Но народу театр понравился, и он с любовью называл его «наш театр». Однако вскоре Чернышев умер, а его компаньоны графы Марковы, заплатив большой долг, превратили народный театр в обычную оперетту, чтобы вернуть хотя бы часть затраченных денег.

В 1872 году на Политехнической выставке в Москве открылся народный театр. Реакционная печать устроила настоящую травлю театра, называя его «нравственным развратителем простонародья». Власти, ожидая беспорядков, также относились к нему с большой подозрительностью. Очевидец открытия театра пишет: «Площадь скорей напоминала сцену из бивуачной или лагерной жизни. Куда ни поглядишь, всюду пешие и конные полицейские, штаб и обер-офицеры. У входов, на лестницах, на улицах, ведущих к площади, только и видны кепи, сабли, шинели»¹.

В труппу народного театра вошли лучшие провинциальные актеры. Возглавил его серьез-

ный, талантливый режиссер А. Ф. Федотов, который добивался простоты и правдивости актерского исполнения, борясь с ругинными, ходульными приемами игры. Благодаря его стараниям и игре таких превосходных актеров, как П. А. Стрепетова, Н. Х. Рыбаков, П. М. Медведев, М. И. Писарев, А. П. Ленский, зрители получали от спектаклей цельное художественное впечатление и платили театру любовью и доверием. Простой народ буквально валом валит в этот театр, каждое утро толпы бедняков с кровавыми пятаками в кулаках терпеливо ожидали открытия кассы.

Для опыта Федотов поставил так называемые «народные» водевили: «Ворона в павлиньих перьях» Куликова и «Ямщики» Григорьева. Прimitивные ремесленные произведения, припороженные якобы к народному пониманию, вызвали в зрительном зале скуку и равнодушие. Зато на представлениях «Ревизора» Н. В. Гоголя и «Недоросля» Д. И. Фонвизина та же самая публика от души хохотала и горячо аплодировала. «Простой русский зритель сумел показать, — делает вывод Федотов, — что он далеко не так прост, как его считают господа филантропы... утверждающие, что... достаточно масленичных балаганов»².

За короткий (трехмесячный) срок своего существования Театр на Политехнической выставке показал, какое благотворное просветительское и воспитательное значение может иметь серьезно и художественно поставленное театральное дело. Но в сентябре 1872 года выставка закрылась. Федотов, труппа театра и представители передовой общественности выдвинули проект постоянного народного театра в Москве. Не решаясь прямо отвергнуть проект, правительство назначило комиссию для рассмотрения этого вопроса. А тем временем министерство двора тайно выдало двум предпринимчивым дельцам Ф. М. Урусову и С. В. Таневу разрешение на открытие в Москве частного общедоступного театра. Народный театр был закрыт, а его здание и имущество переданы Урусову и Таневу. Они повысили цены на билеты, изменили репертуар и превратили театр в типичное коммерческое предприятие.

Еще в 20-х годах XIX века на Прохоровской (Трехгорной) мануфактуре в Москве появился один из первых любительских фабричных театров в России. В спектаклях были заняты ученики фабричной школы. Театр просуществовал до 40-х годов XIX века.

¹ Цит. по статье: И. Иноземцев. К истории народного театра в России. — «Театр и искусство», 1961, № 19, стр. 363.

² «Народный театр». М., 1966, стр. 12.

К 60-м годам, когда после реформы 1861 года началось хождение интеллигенции в народ, относятся первые попытки устройства любительских крестьянских спектаклей.

Летом 1862 года писатель и переводчик С. А. Юрьев организует крестьянский театр в своем имении Воскресенское Тверской губернии. Здесь были поставлены «Не так живи, как хочется» А. Н. Островского, «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского и комедия, разграниченная по сценарию Юрьева. Роли исполняли сами крестьяне, спектакли были бесплатными.

В 1876 году в деревне Борке далекой Вятской губернии крестьяне-любители под руководством учителя Шевелева сыграли комедию «Рукобитье» и водевиль «Осенний вечер в деревне». На спектакле присутствовало более 100 зрителей. Газета «Вятские губернские ведомости» (№ 9, 31 января 1876 года) отмечала, что «...роли розданы были удачно и пьесы исполнены весьма хорошо. Во время представления все зрители были в восторге, и рукоплескания почти не умолкали».

В середине 80-х годов известный педагог Н. Ф. Бунаков вместе со своей женой устраивает в селе Петино Воронежской губернии крестьянский любительский театр, просуществовавший около 15 лет. Аналогичный театр образуется в 1889 году в селе Рождествене Петербургской губернии. Вначале исполнителями там были интеллигенты-любители, а через два года в театре уже играют сами крестьяне. Прежде они составляли ходячую труппу, которая разыгрывала по помещичьим усадьбам «Царя Максимилиана» и «Лодку», теперь они участвуют в постановках профессиональных драм. Руководила Рождественским театром женщина-врач Е. К. Фовицкая. Материальную поддержку театру оказывал помещик И. В. Рукавишников. На его средства было оборудовано новое помещение на 285 человек, приглашен постоянный платный режиссер. С этого времени составилась постоянная труппа любителей, почти исключительно из крестьян, спектакли давались регулярно, раз в неделю, за небольшую плату. Сборы окупали все расходы, в том числе жалованье режиссеру.

В 1887 году обер-прокурор святейшего синода К. П. Победоносцев с раздражением писал Александру III: «Завелись уже театры и в селах»¹.

¹ «К. П. Победоносцев и его корреспонденты», т. 1, полуголом П. М.—Пг., 1923, стр. 650.

Начиная с середины 90-х годов движение народных театров значительно активизируется. Организуются специальные общества народных развлечений с целью устройства спектаклей для рабочих, например Невское общество народных развлечений. Билеты на спектакли таких организаций рассылались непосредственно на фабрики и заводы². Место и значение народных театров в культурной жизни России становится настолько заметно, что в 1895 году на IV Всероссийской сельскохозяйственной выставке и на II съезде деятелей по техническому и профессиональному образованию специальные отделы были посвящены народному театру.

В 1896 году Е. В. Лаврова и Н. А. Попов издают сборник «Народный театр», в котором находят отражение первые опыты организации народных театров в России. В общей и специальной периодической печати появляется все больше статей по этому вопросу. Неуклонно из года в год растет число народных театров и спектаклей. В течение 1900 года только в четырех уездах Вологодской губернии было устроено 34 любительских спектакля. В 1901 году любительские спектакли идут в 14 местах Вятской губернии, в том числе на Главнохолуницком и Бондюжском заводах. В 1902 году лишь в одном Архангельском уезде Архангельской губернии было поставлено 9 любительских спектаклей, а в Льгове Курской губернии — 7 спектаклей³.

Движение народных театров становится частью общего процесса демократизации искусства наряду с дешевыми изданиями литературы для народа, передвижными художественными выставками, общедоступными музыкальными концертами, первыми синематографами. Этот процесс происходил не только в России, но и на Западе.

Ромен Роллан, страстный борец за дело народного театра, прямо связывал демократизацию искусства с успехом социалистических идей. В 1903 году во Франции вышла книга Р. Роллана «Народный театр», по его собственному определению, произведение не чисто теоретическое, а опирающееся на практический опыт, Роллан учитывал в частности, опыт Мориса Потшера, основавшего в 1895 году первый во Франции народный театр. Знаменательно, что М. Пот-

² К сожалению, билеты эти часто не доходили до рабочих. Общества сталкивались и с другими трудностями. В 1900 г. Невское общество имело 200 тыс. долга и ни малейшей надежды его погасить.

³ Эти сведения взяты из архивов Вологодской, Кировской, Архангельской и Курской областей.

шер посылает свои пьесы, предназначенные для народного зрителя и книгу «Народный театр, его возрождение и задачи» в Россию, Л. Н. Толстому. Л. Толстой отвечает ему 6 марта 1902 года: «Я знаю ваши труды, одобряю их и давно ими люблю. Совершенно уверен, что вы достигнете успеха и будете иметь большое и благотворное влияние на возрождение театра, который изо дня в день превращается в забаву для праздных людей и все более и более отклоняется от своего истинного назначения»¹.

В конце XIX — начале XX века в развитии русского народного театра происходит очень важный качественный перелом. Устные народные драмы «Царь Максимилиан», «Лодка» и другие, отражавшие явления определенной исторической эпохи, перестали интересовать и увлекать зрителей. Они становятся для них слишком примитивными, оторванными от жизни, и их решительно вытесняют произведения русской и мировой драматургии — пьесы Островского, Гоголя, Мольера. По своему репертуару и по художественным формам театры из народа все больше приближаются к профессиональному театру. Отдельные представления устных народных драм, конечно, продолжают². Но их становится неизмеримо меньше по сравнению с постановками профессиональной драматургии. И это вызывает несомненный подъем идейного уровня народного театра, приобщает его к большой литературе. Но одновременно в народном театре сохраняются фольклорные традиции, исконные навыки и приемы, идущие от разыгрывания свадеб, хороводов, различных обрядов.

Движение народных театров приобретает в эту эпоху такое важное общественно-политическое значение, что вокруг него разгорается острая идейная борьба. Многие крупные деятели русской культуры принимают в ней участие.

Одним из первых горячо выступил за создание русского национального всероссийского театра великий драматург А. Н. Островский. В 1881 году он написал «Записку о положении драматического искусства в России в настоящее время», в которой предлагал создать в Москве театр, доступный для всех слоев населения, в том числе для низших классов общества — ремесленников, рабочих. «Из того, что разные корпорации рабочих не заявляют гласно о потребно-

сти в изящных удовольствиях, никак не следует, что они вовсе не имеют этой потребности», — писал драматург. Но предложениям Островского не суждено было осуществиться при его жизни.

Вопрос о народном театре чрезвычайно волновал и Л. Н. Толстого, активно участвовавшего в создании народных театров и их репертуара. Взгляды и высказывания Толстого, его огромный авторитет оказали большое влияние на все движение народных театров. Но противоречия в мировоззрении Толстого, на которые указывал в своих статьях В. И. Ленин, нашли свое выражение и во взглядах великого писателя на народный театр и в его деятельности на этом поприще³. В середине 80-х годов, переехав в Москву, Л. Толстой близко знакомится с балаганскими развлечениями, которые устраивались для простого народа на Девичьем поле и в других местах города. В беседе с В. С. Серовой — вдовой композитора — писатель сказал: «Был я недавно на гулянье, посмотрелся, послушался я там всякой всячины... Знаете, мне стало совестно и больно, глядя на все это безобразие. Тут же я дал себе слово обработать какую-нибудь вещь для сценического народного представления»⁴.

Так появилась пьеса «Первый винокур», поставленная впервые летом 1886 года в балаганном театре фарфорового завода под Петербургом. Газета «Неделя» писала: «До сих пор на этой сцене давалась такая же дребедень, какая составляет обычный репертуар балаганских представлений вообще. Но на днях была сделана попытка придать „народному театру“ большее значение, чем он имел до сих пор со своими балаганскими пьесами: была поставлена комедия графа Льва Толстого „Первый винокур“. Несмотря на ненастную погоду и накрапывавший дождь, смотреть пьесу собралось более 3000 рабочих»⁵. Спектакль имел большой успех, по окончании его зрители долго еще обсуждали содержание пьесы.

С большим вниманием относился Л. Толстой к первым попыткам создания народного театра.

В 1886 году в единственном мартовском номере журнала «Дневник русского актера» было опубликовано письмо Л. Н. Толстого к издателю этого журнала провинциальному актеру и антрепренеру Денисенко: «Народный театр

¹ Л. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 73. М., 1954, стр. 214.

² Представления устных народных драм, например «Царя Максимилиана», встречаются даже в наши дни, но как явление исключительное.

³ Этим вопросам посвящена содержательная статья: К. Ложников. Л. Н. Толстой и народный театр. — В сб.: «Творчество Л. Н. Толстого». М., 1959.

⁴ В. Серова. Встреча с Л. Н. Толстым на музыкальном поприще. — «Русская музыкальная газета», 1894, № 4, стр. 83.

⁵ «Неделя», 27 июля 1886 г.

очень занимает меня, и я бы очень рад был, если б мог ему содействовать; и потому не только очень буду рад тому, что вы переделаете мои рассказы в драматическую форму¹, но и желал бы попытаться написать для этого прямо в этой форме... Нахожу, что издание вашего журнала отвлечет вас от вашего главного, огромного по значению дела: попытки сделать из театра (игрушки, препровождения времени или школы разврата) — орудие распространения света между людьми. Отдайтесь весь этому делу и не раздумывая, не готовясь, прямо, перекрестясь, прыгайте в воду, т. е. переделывайте, собирайте, переводите пьесы такие, которые имели бы глубокое, вечное содержание и были понятны всей той публике, которая ходит в балаган, и ставьте и давайте их где можно — в театрах ли, в балаганах ли. Если вы возьметесь за это дело, я всячески и своим писанием, и привлечением к этому делу людей, которые могут дать средства для затрат (если это нужно), буду служить этому делу. Но дело само по себе огромного значения и доброе божье дело и непременно пойдет и будет иметь неперемный успех. Это дело займет вас и всех тех, кто возьмется за него. И если сотни людей отдадутся все этому делу — все будет мало... Желаю всей душой вам успеха в деле народного театра». К сожалению, Денисенко оказался не тем человеком, который мог оправдать надежды и доверие Л. Толстого. Открытый им в 1887 году Василеостровский театр для рабочих влил жалкое существование и закрылся через год.

В 1886 году известный антрепренер М. В. Лентовский, задумавший создать в Москве театр народных и общедоступных представлений «Скоморох», обратился к Л. Н. Толстому с просьбой нравственно поддержать его в этом начинании. Л. Толстой встречался с Лентовским, беседовал с ним о задачах нового театра и обещал «Скомороху» свою новую пьесу «Власть тьмы». Но обер-прокурор святейшего синода Победоносцев, узнав об этом, добился от царя запрещения пьесы. Лишь десять лет спустя, в 1895 году, «Власть тьмы» появилась, наконец, на сцене, в том числе и в «Скоморохе», но уже при новом руководителе театра — А. А. Черепанове.

И в дальнейшем Л. Толстой не терял интереса к народному театру. С. А. Толстая в неопубликованных записках «Моя жизнь» пишет, имея в виду 1900 год: «Лев Николаевич в то время

был очень заинтересован возникавшими в Москве народными развлечениями и вообще театром, главное — с точки зрения народа»².

Отношение Л. Толстого к народному театру и его репертуару обуславливалось всей системой эстетических и религиозно-нравственных воззрений великого писателя. Л. Толстой не раз заявлял, что народу понятны и доступны все великие, подлинно художественные произведения искусства. Затеявая со своими единомышленниками издательство «Посредник» для издания большими тиражами литературы для народа, Л. Толстой писал: «для народа — самое лучшее, что только есть, — только оно одно годится»³. Но наряду с этим Толстой опасался развращающего влияния на душу народа многих классических произведений, в том числе своих, и считал необходимым создавать для народа особые произведения — откровенно назидательные, дидактические, проникнутые религиозно-нравственным содержанием. Такой характер носили и пьесы Л. Толстого, написанные специально для народного театра, хотя для него же предназначал он и «Власть тьмы».

Вопрос о народном театре приобретал все большую остроту и злободневность. Свою вынужденную оторванность от народного зрителя глубоко ощущают русские актеры. Не случайно на состоявшемся в 1897 году Первом Всероссийском съезде сценических деятелей так много и горячо говорилось о народном театре. «В настоящее время по всей почти России, в Архангельске и Астрахани, в Шуе и Харькове, в Уфе и в Иванове-Вознесенске, в Екатеринбурге и Одессе уже устроены театры для рабочего человека»⁴, — говорил на съезде режиссер Е. П. Карпов. Съезд единодушно принял резолюцию о том, что «театр должен быть не простонародным, а всенародным», «он должен быть в буквальном смысле слова общедоступным и постепенно доведен до полной бесплатности»⁵.

Знаменательно, что именно обсуждение вопроса о народном театре в первую очередь привело на съезд А. П. Чехова. Он был увлечен в это время проектом создания большого народного театра и старался привлечь к этому делу А. С. Суворина с его деньгами. «Если в чем чувствуется недостаток, так это только в народном

² Цит. по статье: К. Ломунов. Л. Н. Толстой и народный театр, стр. 556—557.

³ Л. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 25. М., 1937, стр. 525.

⁴ «Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей», ч. 1. СПб., 1898, стр. 67.

⁵ Там же, стр. 216.

¹ Денисенко переделал для сцены рассказ Л. Толстого «Чем люди живы».

театре», — пишет он Суворину в 1897 г.¹ Потому так восторженно встретил Чехов создание Московского Художественно-Общедоступного театра в 1898 году, который был задуман К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко как «дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер... Мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их»², — сказал К. С. Станиславский перед открытием театра.

В приветственном письме Гауптману в 1899 году коллектив Художественного театра прямо назвал себя «Московский народный театр». Но стать театром, действительно доступным для трудящихся масс, в тех условиях оказалось невозможным. Хорошо известен рассказ Немировича-Данченко, чем окончилась их попытка давать хотя бы утренние спектакли для рабочих по сниженным ценам. Его вызвал к себе обер-полицеймейстер Трепов и, пригрозив судом за нарушение специальной цензуры для народных театров, предложил прекратить спектакли для рабочих. Опыт Художественного театра еще раз показал невозможность создания в условиях царской России ни общенародного театра, о котором мечтал Островский, ни подлинно художественного театра для угнетенных классов.

А. М. Горький, проводя в 1897 и 1898 годах лето в Мануйловке на Украине, организует там крестьянский театр и участвует в нем в качестве режиссера и актера. «Ставил пьесы украинские, — Старицкого и др. В „Мартыне Боруле“ даже играл роль жениха, кажется»³, — писал Горький позже. В 1902 году писатель делает попытку организовать в Тифлисе передвижной народный театр для обслуживания жителей аулов. В 1903 году по его инициативе в Нижнем Новгороде создается народный дом с театром. Горький привлекает пайщиками этого дела К. С. Станиславского, Ф. И. Шаляпина, С. Т. Морозова и других. Труппа составила из любителей, профессиональных актеров и учеников Художественного театра, режиссером был приглашен артист Художественного театра И. А. Тихомиров. Горький мечтал со временем превратить Нижегородский народный театр в филиал МХТ.

По инициативе К. С. Станиславского в 1901 году на золотоканительной фабрике, одним из

директоров и владельцев которой он являлся, был создан любительский театр. Сначала спектакли устраивались в переоборудованном помещении главной конторы, а в 1904 году по предложению Станиславского рядом с фабрикой было построено специальное театральное здание. «Константин Сергеевич часто присутствовал на репетициях и давал советы режиссеру и актерам. Он следил за любителями, помогал в выборе пьес»⁴. Сам поставил в этом театре «Лес» Островского.

Внимательно следил Станиславский и за крестьянским театром в селе Никольском Воронежской губернии, который был организован сестрой Станиславского З. С. Соколовой и ее мужем К. К. Соколовым. В 1902 году Станиславский с М. П. Лилиной пять дней гостили в Никольском, побывали на репетициях и представлении народного театра, беседовали с крестьянами о театре, об актерском искусстве. Станиславский с удовольствием вспоминал об этой поездке в заметке «Нужны ли народные дома и театры?»⁵.

Не оставались в стороне от народного театра и другие крупные деятели русской культуры. В интервью корреспонденту «Биржевых ведомостей» Ф. И. Шаляпин говорил: «Надо создать целый ряд таких театров, не узконародных, приспособленных для неразвитой публики, а вообще: необходим национальный театр для всего народа, на манер чешского в Праге, где на фронтоне написано: «Народ — себе» (Narod sobě)»⁶.

Шаляпин не только говорил, но и действовал. В ответ на обращение В. С. Серовой с просьбой помочь организовать хоровой дом в деревне Сябрино Шаляпин весь сбор с «Юдифи» в Мариинском театре (8764 руб.) отдал на постройку хорового дома. Не раз выступал Шаляпин перед народной аудиторией. С огромным успехом пел он в апреле 1905 года на сцене Харьковского народного дома.

Создание бесплатного театра для крестьян под открытым небом было мечтой всей жизни П. Н. Орленева. Но лишь в 1913 году ему ненадолго удалось осуществить свой замысел на станции Востряково под Москвой.

Служению народу посвятили свои жизни известные деятели русского театра П. П. Гайде-

¹ А. Чехов. Собрание сочинений, т. XII, М., 1957, стр. 157.

² К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, М., 1958, стр. 175.

³ М. Горький. Собрание сочинений, т. 30, М., 1955, стр. 296.

⁴ Н. Ламан. Фабричный театр в Москве. — «Художественная самодеятельность», № 1, 1963, стр. 32.

⁵ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, стр. 514—517.

⁶ Шаляпин о народном театре. — «Биржевые ведомости», 2 января 1903 г.

буров и Н. Ф. Скарская. После недолгой работы в провинции они возглавили открывшийся в 1903 году при Лиговском народном доме Общедоступный театр. Серьезное отношение к делу, художественный репертуар завоевали очень скоро этому театру и его руководителям горячую любовь зрителей рабочих окраин Петербурга. С большим успехом прошли на сцене Общедоступного театра «Гроза», «Ревизор», «Плоды просвещения», «Борис Годунов». Через много лет старый питерский наборщик, активист подпольных большевистских типографий А. Я. Тиханов вспоминал: «Общедоступный театр Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова на многое открыл мне глаза. В этом театре я увидел пьесы, немало разглагольствовавшие мне в жизни. Многое виденное в театре живет во мне до сих пор...»¹ Общедоступный театр проработал до 1914 года. О его деятельности не раз писала дооктябрьская «Правда».

3

В противоположность искренним и последовательным борцам за дело народного театра представители антидемократических сил занимали и в этом вопросе промежуточную позицию. С одной стороны, они не могли не признать, что театр может активно способствовать просвещению народа, пробуждению его сознания, но, с другой стороны, они не могли не сознаться, что их пугают эти возможности, открываемые театральным искусством. Управляющий московскими театрами П. Пчельников открыто писал в «Московских ведомостях» (8 октября 1901 года), что «театральные представления для народа, как крайне сильное средство воздействия на него, должны быть отнесены к разряду мер „обоюдоострых“» (курсив мой.— Г. Х.).

В то время, как Л. Толстой писал о народном театре, что «если сотни людей отдадутся все этому делу — все будет мало», «Московские ведомости» призывали к неторопливости, осторожности и умеренности в этом вопросе, они призывали слишком активных борцов за народный театр «одуматься и в должных пределах пользоваться тем средством, которое, при умеренном употреблении, приносит несомненный вред»².

¹ Цит. по вступительной статье С. Дрейдена к кн.: Н. Скарская, П. Гайдебуров. На сцене и в жизни. М., 1959, стр. 4.

² Л. С. Охлажденное увлечение.— «Московские ведомости», 28 июня 1900 г.

Такого рода «радетели» за народный театр по существу недалеко уходили от тех реакционеров, которые с пеной у рта отрицали народный театр, ссылаясь на «непоправимый ущерб нашему национальному развитию» и «патриархальным типам праздничного отдыха», который может причинить развлечение театром.

Но, конечно, не заботой о «патриархальных типах отдыха» были продиктованы выступления против народного театра. Главной причиной являлись социальные, политические, классовые. Еще в 1869 году «Новое время» (№ 157) предостерегало, чтобы спектакли народных театров «не содействовали возбуждению еще неугасшей вполне сословной вражды, которая в недостаточно развитой среде лишь разжигается изображением, быть может, и правдивых, но печальных картин столкновений между различными сословиями».

Еще более откровенно высказался на страницах «Московских ведомостей»³ костромской помещик А. Астафьев. Он до глубины души был возмущен тем, что у них в Костроме для народа, для фабричных рабочих показали «Василису Мелентьеву» Островского. По его мнению, непозволительно показывать простым людям царскую особу в таком виде, «в ореоле пороков и грязи»⁴. Обращаясь к устроителям народных театров, Астафьев патетически восклицает: «Вы, призывая этих малых сих сюда, в театр, подрываете любовь к России, доверие к правительству... в этих зрелищах их хорошие задатки порастут тернием *свободомыслия, недовольства и критического взгляда на все, чем жива Россия...*» (курсив мой.— Г. Х.). Зачем его (народ) соблазнять? У него и так много соблазнительей, глухих наемников наших внешних врагов, разных социалистов, народников и проч.. Абсолютно ясно, что разговор о «Василисе Мелентьевой» и «обиженном» Островским Иване Грозном явился для Астафьева удобным поводом, чтобы громогласно выступить вообще против «заразы» народного театра, который, по его мнению, несет «духовное растрепание», толкает народ в «крошечную тьму», «к страшной про-

³ А. Астафьев. Нечто о спектаклях для народа.— «Московские ведомости», 26 марта 1902 г.

⁴ Мнение Астафьева целиком совпадало с точкой зрения царской цензуры. 19 мая 1903 г. цензор О. Ламперт доносил своему начальству: «Принимая во внимание, что в драме этой рисуются деяния царя Иоанна Грозного, могущие возбуждать в невежественных посетителях народных театров превратное представление о царской власти, полагал бы ходатайство Московского столичного попечительства о народной трезвости отклонить и драму «Василиса Мелентьева» отнести к числу пьес, не дозволенных к исполнению на народных театрах» (ЦГИА, ф. 776, оп. 26, д. 22, л. 68).

пасти». Автор заканчивает свою статью полицейским доносом вполне в черносотенном духе, требуя «энергичного проявления власти для уничтожения (курсив мой.— Г. Х.) слепых вожakov ослепленного темного люда и отстранения этого люда, пока не поздно, от зияющей перед ним пропасти». Вопиющему от ужаса, ослепленному классовой ненавистью Астафьеву нельзя отказать в пронципальности, с которой он угадал в народном театре проводника «свободомыслия и недоверия к имеющим власть».

Противники народного театра настойчиво стремились доказать его ненужность. Вопреки реальным фактам, они писали, что у народа вовсе нет потребности и влечения к театру, что не в меру ретивые интеллигенты чуть ли не силой стараются навязать театр рабочим и крестьянам. Эта точка зрения последовательно проводилась, в частности, газетой «Московские ведомости». 3 января 1900 года в статье «Народный театр» известный театральный критик С. В. Васильев, признавая, что «народный театр — это теперь повергрие», утверждал: «Деревне нашей не до театра. Она его никогда не знала и не хочет знать... Какой там театр, когда приходится работать не покладая рук». И это писалось в то время, когда в России существовали уже сотни деревенских любительских театров. Что же касается городской бедноты — рабочих, ремесленников, то в их распоряжение для развлечения в воскресные дни С. Васильев предоставляет зоологический сад и балаганы. А если какому-то рабочему и заблагорассудится посмотреть спектакль, то что ему мешало пойти в Малый театр? — спрашивает Васильев.

О том, что мешало рабочему пойти в Малый театр, писал еще в 1898 году Вл. И. Немирович-Данченко в докладе Московской городской думе: «Потребность в театре констатируется тем, что дешевые места в существующих театральных учреждениях *всегда переполнены*... Но количество их в данное время чрезвычайно ограничено. Достаточно указать, например, на то, что в Малом императорском театре имеется всего около ста мест по 37 коп., а затем цены сразу повышаются до 1 р. 40 коп... И надо знать, с какими невероятными трудностями достается публикою эта сотня дешевых мест. Речь идет не только о специально рабочем люде. Помимо него в Москве существует огромный контингент учащейся молодежи, приказчиков, чиновников, их семей, весь огромный район центральной местности Москвы занят всевозможными торгово-промышленными заведениями с сотнями служащих в них — и все это почти вовсе ли-

шено возможности посещать драматический театр и прибегает за отсутствием развлечений к двум самым коренным из зол современной жизни — картам и вину»¹.

Об этом говорят и московские рабочие. Если во времена А. Н. Островского «рабочие корпорации» еще не заявляли «гласно о потребности в изящных удовольствиях», то через десятилетия они во весь голос заявили об этом. И сегодня нельзя читать без волнения документ той эпохи, целиком опровергающий фальшивую аргументацию «Московских ведомостей».

Семьдесят пять рабочих московской шелковой мануфактуры обратились в Городскую думу с таким письмом: «Осмеливаемся просить Вас о том, что в последних числах апреля мы, рабочие, прочитали в газетах „Доклад об отмене постройки Народного дома на Введенской площади“. Но мы давно слышали об этом доме и с нетерпением ждали, что вот, наконец-то, и в нашем Преображенском будет возможно, где провести праздничный день. Мы в нашей местности лишены всего, где бы была какая-либо возможность проводить свободные от работы дни и вечера. Весь день сидеть в спальнях — это скучно и утомительно, а выйдешь за ворота, постоять у ворот воспещают, пройти по тротуару и то нет возможности, потому что такая является скученность, невозможно пройти, и вот после всего этого невольно люди идут в трактиры, пивные и винный. Но у нас еще есть много чайных лавок, в которых рабочие проводят ночь под понедельник, сколько происходит безобразия в этих чайных. Там есть все: вино, пиво, гармонисты, акробаты, проститутки... Поэтому и просим Вас, Ваше Высокоблагородие, похлопотать в Городской думе, чтобы разрешили постройку этого, давно желаемого, дома»².

Вл. И. Немирович-Данченко предлагал Городской думе создать художественный общедоступный театр. К докладу была приложена просьба К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко о назначении организуемому театру хотя бы скромной субсидии — 15 тыс. рублей в год. Но, видимо, в Московской городской думе было немало единомышленников Астафьева. Почти через полтора года после того, как Художественный театр был все же создан на средства меценатов, дума удосужилась, наконец, рассмотреть этот вопрос. Театру в субсидии было отказано. Те же московские

¹ Вл. Немирович-Данченко. Статьи. Речь. Беседы. Письма. М., 1952, стр. 64.

² Цит. по кн.: И. Щеглов. Народ и театр. СПб., (1912), стр. 330—340.

власти в 1900 году отклонили ходатайство артистки и антрепренера А. А. Бренко, которая по уполномочию Пушкинского драматического общества просила об отводе участка земли на Трубной площади для постройки народного театра.

Такое же отношение к делу народного театра было и в других городах. Казанская городская дума отвергла проект народного театра, для осуществления которого требовалось 20 тыс. рублей, хотя располагала гораздо большими средствами. Отказ был мотивирован тем, что «Казани следует сначала позаботиться об улучшении дела народного образования». Но одновременно Казанская дума отвергла предложение об открытии двух новых городских училищ¹. Совершенно очевидно, что дело было не в деньгах и не в народном образовании, а в боязни разбудить сознание народа, который долгое время вынужден был довольствоваться «Петрушкой» и праздничными балаганами. «Пусть он с этими балаганами и остается», — подводил итог своим рассуждениям о народном театре А. Шевелев².

4

Для правительственных кругов царской России народный театр всегда был палкой о двух концах. Театр можно было использовать для внушения народу верноподданнических идей и отвлечения его от политики. Народный театр — «это прекрасный незаметно-предохранительный клапан против чужаидных побегов брожения социального», — писал французский журналист М. Барре³. Но наиболее реакционные круги не без основания опасались проникновения в народ каких бы то ни было ростков культуры и просвещения, полагая, что удобнее всего управлять абсолютно темными и невежественными людьми.

Двойственность и лицемерность политики царского правительства в вопросе о народных театрах убедительно иллюстрирует история попечительства о народной трезвости.

В 1895 году, в связи с установлением государственной монополии на винную торговлю, царское правительство организует попечительство о народной трезвости с отделениями в губерниях и уездах, подчиненное министерству

¹ Л. Горев. Провинциальная печать. — «Северный вестник», 1896, № 6, стр. 299.

² А. Шевелев. К вопросу о народном театре. М., 1897, стр. 8.

³ Цит. по кн.: И. Щеглов. Народ и театр, стр. 170.

финансов и призванное «ограждать население от злоупотребления спиртными напитками». Сколько ханжества было в этом жесте правительства, которое выручало от торговли водкой огромные деньги.

Позднее особая комиссия для обсуждения проекта о новой организации попечительств о народной трезвости вынуждена была признать, что «министерство финансов заинтересовано, по прямому своему назначению, в увеличении доходов от казенной винной монополии и оставление в ведении этого министерства дела борьбы с пьянством нежелательно, так как продолжало бы служить поводом к обвинению в неискренности, выказываемой ведомством заботливости о народной трезвости»⁴.

Во главе губернских и уездных комитетов попечительства оказались чиновники различных учреждений, вплоть до жандармских генералов и полковников, естественно, совершенно не заинтересованные в подъеме культуры народа и действительном отвлечении его от пьянства. Все рвение этих чиновников направлялось на преследование тайного винокурения и торговли водкой и тем самым увеличение доходов государства. И министерство финансов вполне удовлетворяло такое руководство. После революции 1905 года оно докладывало Совету министров, что, «по его глубокому убеждению, именно нынешний состав комитетов оградил учреждения попечительств в годину революции от беспорядков и волнений»⁵.

Какова же была непосредственно театральная деятельность попечительства о народной трезвости?

В 1897 году министерство финансов опубликовало руководящие указания для попечительств, в которых в качестве одного из средств отвлечения народа от пьянства назывались народные театры: «Доступные как грамотным, так и неграмотным и представляя большое разнообразие впечатлений, нежели каковое может быть дано на народных чтениях с туманными картинами, театральные представления, несомненно, будут более всего привлекать народ, сравнительная же их продолжительность окажет пользу и в том отношении, что заполнит в данный день весь вечерний досуг и не оставит свободного времени для посещения трактиров».

Но уже три года спустя, как бы спохватившись, министр финансов С. Ю. Витте предупредил председателей губернских комитетов попе-

⁴ ЦГИА, фонд 575, оп. 11, ед. хр. 194, л. 1 об.

⁵ Там же, л. 10—10 об.

чительств, что, развлекаая и отвлекая народ от пьянства, они «...отнюдь не должны искусственно прививать народу потребность в зрелищах... Попечительства не должны ставить заботы об устройстве народных театров на первый план... Большой осторожности требует также выбор пьес для народных театров». Витте подчеркнул, что их репертуар должен носить простонародный характер¹. Поистине трогательна «забота» царского министра, как бы отвлекаемый от пьянства народ не пристрастился слишком сильно к театральному искусству.

И не раз еще попечительствам приходилось выслушивать критику за будто бы излишне активную театральную деятельность. Газеты «Русская мысль» (№ 12, 1903 год), «Русские ведомости» (№ 1, 1904 год) обвиняли попечительства в «огромных» тратах на народные театры. А член государственного совета Череванский внес предложение вообще упразднить попечительства.

Каков же был в действительности «огромный» размах деятельности попечительства, беспокоивший министерство финансов и реакционеры? В 1901 году, например, театры попечительства о народной трезвости посетили 1 млн. 670 тыс. человек. Цифра довольно внушительная. Но следует учесть, что из этого числа 1 477 552 зрителя выпало на долю одного лишь народного дома в Петербурге, а остальные 192 с лишним тысячи приплыли на всю необъятную Россию, включая Москву и другие большие города. Конечно, немалое значение имела и концентрация в Петербурге пролетарского населения. Но главной причиной, несомненно, было то, что Петербургский народный дом Николая II служил своеобразной рекламной вывеской «трогательной заботы» о благе народа, и столичное попечительство, не скупясь, тратило на него 25% общего своего бюджета. В провинции же расходы на театр едва достигали в среднем 7%. При этом в северо-западных губерниях на народные театры расходовалось 3,1%, а в северных губерниях и того меньше — всего лишь 1,8%².

Немудрено, что попечительство оставляло без всякого ответа настоящие крики о помощи, вроде того, что раздался из далекой Мотовилихи, от рабочих пермских пушечных заводов. В докладе комитета общества «Мотовилиха» говорилось, что это «совершенно исключительный пункт по размерам пьянства и безнравственности — мрачное заводское гнездо, где при сем-

надцатитысячном населении одни винные лавки торгуют в год на 200 тыс. рублей и где рабочий класс поголовно чуть ли не с малолетства заражается алкоголизмом»³. Но ко всем обращениям и самим рабочим и заводской администрации о достройке в Мотовилихе народного дома попечительство о народной трезвости оставалось глухо.

Очень точно отношение народа к двойственной политике правительства выразил мастерской из Кинешмы, слова которого привел Щеглов в своей книге: «По моему суждению выходит так: раз ты строишь разные там огорчительные попечительства и желаешь мужику доставить всякую развлекаемость, оставь, милый, на счет монополии!.. Сороковка и кватра — одно с другим будто не тово?»⁴ Вл. И. Немирович-Данченко замечает: «Народное просвещение для царской власти — все равно, что солнце для снега: когда лучи его слабы, снег играет блеском бриллиантов или рубинов, а когда они сильны, то снег тает»⁵.

И едва солнце начинало припекать, правительственные органы пускали в ход все средства, чтобы задержать, затормозить развитие народных театров. Особенно часто применялись меры административные, полицейские.

Когда в 1897 году присяжный поверенный А. Н. Кремлев, активный деятель народных театров, задумал поставить спектакль с участием крестьян деревни Малые Дербышки Казанской губернии, ему пришлось испытать немало мытарств. Четыре раза должен был он ездить в город к исправнику, чтобы получить разрешение. И хотя исправник имел полное право сам подписать афишу, но решил доложить об этом вице-губернатору. Тот потребовал цензурованный экземпляр пьесы «Не так живи, как хочется» Островского и лишь после долгих упрасиваний подписал афишу, но приказал изъять из нее фразу «спектакль крестьян-любителей». «Это тенденциозно», — заявил он. И кроме того командировал для присутствия на спектакле помощника исправника⁶.

Достаточно было какому-либо полицмейстеру или исправнику невзлюбить то или иное произведение, разрешенное цензурой, — и оно немедленно снималось с репертуара без объяс-

³ И. Щеглов. Указ. соч., стр. 314.

⁴ Там же, стр. 326.

⁵ Вл. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1936, стр. 188.

⁶ А. Кремлев. Радости и печали крестьянских спектаклей. — В сб.: «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра», стр. 55—57.

¹ «Новое время», 12 марта 1900 г.

² «Театр и искусство», 1904, № 23, стр. 433.

нения причин. Кто-то сообщил архиепископу Владимирскому и Суздальскому, что в любительском спектакле «Мученица» в Муроме на сцене будто бы фигурировали епископ и крест с распятым на нем христианским мучеником. И хотя, судя по рапорту муромского уездного исправника, ни епископа, ни креста на сцене не было, владимирский губернатор немедленно предписал «впредь не допускать к постановке во всей губернии означенной пьесы»¹.

Особенно свирепствовала царская администрация на окраинах России, активно подавляя ростки национального народного театра. Полицейские чиновники изощрались, придумывая все новые и новые препятствия и рогатки для организаторов спектаклей.

В Прибалтике, например, они обязательно требовали цензурированных экземпляров пьес, зная, что приобретение их связано с большими трудностями и затратами. Воспользовавшись тем, что в деревнях не было, да и не могло быть специальных театральных помещений, полиция запретила устройство спектаклей в зданиях школ, волостных управлений, в различных усадьбах, ссылаясь на противопожарные правила.

Оставалось лишь ставить спектакли летом на улице. Однако и это не устраивало администрацию, которая отдала распоряжение запретить собрания и спектакли под открытым небом. Но «голь на выдумки хитра». Крестьяне приносили простыни, скатерти, рогожи и сооружали из них тент — так что спектакль уже шел не под открытым небом.

Были придуманы и другие ограничения. Например, в одно воскресенье в уезде разрешалось не больше двух спектаклей, под тем предлогом, что не хватает чиновников для одновременного присутствия на многих спектаклях, хотя в деревнях различных урядников и приставов было хоть пруд пруди. А чаще всего народные спектакли запрещались вообще без всякой мотивировки. Или разрешение давалось, но с запозданием, когда день спектакля давно уже миновал.

Другой мощной преградой на пути народного театра была цензура.

В России, кроме общей цензуры, существовала еще специальная очень строгая драматическая цензура, которая на протяжении долгих лет буквально душила русский театр, не пропуская на сцену многие лучшие драматические произведения. Но, когда начала расширяться деятель-

ность народного театра, царскому правительству и этого показалось мало и оно установило дополнительные цензурные препоны для народных театров. В январе 1888 года по докладу министра внутренних дел Д. А. Толстого Александр III повелел: «На сценах народных театров или театров, посещаемых вследствие низкой платы за места преимущественно простолюдинами, могут быть исполняемы только те из разрешенных драматической цензурой пьес, кои будут для сего одобрены Главным управлением по делам печати, по особым ходатайствам содержателей театров или авторов и переводчиков»².

Так с помощью цензуры царизм настойчиво и последовательно подавлял и ослаблял просветительное воздействие театра на трудящиеся массы. Это можно проследить на примере списков пьес, разрешенных для народных театров. Первый такой список был опубликован в 1891 году, и львиную долю в нем занимали урапатриотические пьесы, дававшиеся раньше в балаганах, вроде «Белого генерала» и т. п. Убогость репертуара заставляла многие народные театры обращаться в Главное управление по делам печати с просьбами разрешить ту или иную пьесу. Одни пьесы браковались, другие разрешались, но условно, исключительно для того театра, который об этом просил. Рассмотрение пьес в цензуре зачастую длилось годами³.

В 1897 году I Всероссийский съезд сценических деятелей постановил: «Ходатайствовать перед министерством внутренних дел о том, чтобы по отношению к общедоступным и так называемым в настоящее время народным театрам применялась общая драматическая цензура...»⁴ Но ходатайство съезда осталось без ответа.

В поисках путей для расширения своего репертуара некоторые народные театры стали называть себя «общедоступными», поскольку репертуарные возможности общедоступных театров были несколько шире, чем народных. К этой нехитрой уловке прибегали и театры попечительства о народной трезвости, которые, несмотря на правительственный контроль, во многих

² ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 448, л. 2.

³ В мае 1896 г. Невское общество устройства народных развлечений ходатайствовало о разрешении к представлению на народном театре общества «Бури» и «Гамлета» Шекспира, «Уриэля Акоста» Гюцкова, «Дон Карлоса» Шиллера. Лишь в марте 1899 г. Главное управление по делам печати сообщило, что пьесы Гюцкова и Шиллера «признаны неудобными к постановке на народных театрах» (ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 448, лл. 9, 10).

⁴ «Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей», ч. 1, стр. 216.

¹ Гос. Архив Владимирской обл., ф. 4, оп. 4, д. 1163, л. 1; д. 3076, лл. 4, 8.

случаях вели полезную просветительную работу. Главное управление по делам печати в августе 1901 года с тревожной доносил министру финансов о том, что из 190 пьес, исполнявшихся на сценах Петербургского городского попечительства о народной трезвости, 75 пьес не были дозволены к представлению¹. В связи с этим министр финансов С. Ю. Витте издал специальный циркуляр, в котором народным театрам запрещалось включать в свой репертуар под маркой «общедоступных» недозволённые пьесы.

Горячо одобряя этот циркуляр, «Московские ведомости» призывали народные театры не увлекаться и брать только то, что безусловно разрешено. Автор статьи «О репертуаре народных театров и его рамках», произведя несложные арифметические расчеты, установил, что народному театру требуется в среднем на первый сезон работы не более 33 пьес и на последующие сезоны по 10 пьес. Поскольку в списке разрешённых пьес имелось 700 названий, автор делал вывод, что «список этот с большим избытком удовлетворяет спросу народных театров»². Что касается качества разрешённых пьес, то оно вполне удовлетворяло автора статьи.

К. С. Станиславский в докладе о цензуре, прочитанном в апреле 1905 года на заседании Литературно-художественного кружка, с болью говорил о тех слишком тесных рамках, которые установлены цензурой для народных театров, и делал горький вывод: «К глубокому сожалению, при современных условиях развитие дела народных театров следует признать безнадежным»³.

В 1903 году был выпущен новый «Полный алфавитный список драматических сочинений на русском языке, одобренный к представлению на сценах народных театров», который включал 570 названий пьес, в том числе 340 одноактных. Несмотря на сравнительно большой список, многие лучшие произведения русской и зарубежной драматургии по-прежнему в него не попали. Безусловно не случайно оказались не включёнными в список: «Плоды просвещения» Л. Тол-

стого, «Борис Годунов» А. Пушкина, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Горячее сердце» А. Островского, драмы Шиллера и Гюго. Шекспир и Гете были представлены в списке лишь операми на сюжеты их пьес: «Фаустом» и «Гамлетом». Запрещались для народных театров «Власть тьмы» Л. Толстого, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера.

Зато список пестрел такими «перлами», о содержании которых красноречиво говорят их названия: «Амур и Психея XX века», «Крашенный зять», «Жених индийской принцессы», «Шило и столяр Гаврило» и другие. 40 пьес принадлежало перу никому не известного Осетрова. Причем его пьесы «особенно рекомендовались министерством финансов к постановке в народных театрах попечительства о трезвости».

Запрещение пьесы А. В. Сухова-Кобылина «Расплюевские веселые дни» («Смерть Тарелкина») мотивировалось тем, что «пьеса эта для народных театров совершенно непригодна, представляя из себя сатиру на администрацию вообще и полицию в частности. Автор, хотя и в шутильной форме, яркими красками очерчивает произвол, вымогательство и взятки представителей правительственной власти. Подобные пьесы, дискредитирующие власть, нельзя не признать для простолюдина безусловно вредными...»⁴

Запрещая пьесу того же автора «Дело», цензор Верещагин писал: «Она заключает в себе много возмущающей правды и поэтому именно в случае постановки ее на сцене народных театров произвела бы крайне неблагоприятное впечатление, в особенности по непосредственному участию, которое принимают во всей интриге высокопоставленные лица»⁵.

В «Женитьбе Фигаро» Бомарше цензура нашла выходы «против дворянства и высших классов общества»⁶, в «Коварстве и любви» Шиллера — нежелательные сопоставления «правящих классов с бедными людьми»⁷. Пьеса Гюго «Эрнани» не устраивала цензуру, так как в ней изображался заговор против короля, а «Звезда Севильи» Лопе де Вега — потому что в ней было показано «публичное раскаяние короля и дарование народу права участвовать совещательно в государственных делах сословным представителям»⁸. Проявляя необычайное рвение, цензура запрещала для народных теат-

¹ В числе исполнявшихся недозволённых пьес в донесении называются: «Без вины виноватые», «На бойком месте», «Таланты и поклонники», «Шутники» А. Н. Островского, «Горькая судьбина», «Самоуправцы» А. Ф. Писемского, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева, «Разбойники», «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Отелло», «Гамлет» Шекспира, «Дон Жуан» Мольера (ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 633, лл. 12, 13).

² П. Пчелыников. О репертуаре народных театров и его рамках. — «Московские ведомости», 8 октября 1901 г.

³ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, стр. 280.

⁴ ЦГИА, ф. 776, оп. 26, ед. хр. 24, л. 182.

⁵ Там же, лл. 226, 227.

⁶ Там же, ед. хр. 15, л. 164.

⁷ Там же, ед. хр. 14, л. 79.

⁸ Там же, ед. хр. 24, л. 24.

ров все произведения, хотя бы мало-мальски касающиеся вопросов социального неравенства, выражающие малейшее неуважение к власти имущим. Популярный водевиль Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» запрещается в связи с тем, что «автор выставляет в весьма неблагоприятном свете русскую аристократию...»¹

Совершенно безобидный фарс «Господа на час» упомянутого выше З. Б. Осетрова, которого трудно было заподозрить в какой-либо крамоле, запрещается для народных театров на том лишь основании, что «автор изображает прислугу, передразнивающую своих господ и глумящуюся над ними во время их отсутствия»². Запрещающая постановку в народных театрах пьесы В. Острцова «Стяжатель», цензор пишет: «Пьеса для народных театров, по моему мнению, не подходящая, во-первых, в виду безнаказанности мошенничеств и преступлений кулака Тачкина, а во-вторых, потому, что, как видно, несчастья, покаравшие его за неправедную жизнь, произошли от общества „господ“, с которыми он связался»³.

Особенно строго следила цензура за соблюдением должного уважения к царственным особам. Интересна в этом смысле история запрещения для народных театров пьесы «Государь царь Иван III Васильевич». Написанная в 1900 году отставным генерал-лейтенантом А. Навроцким, пьеса эта в 1903 году была поставлена на сцене Народного дома Николая II. И немедленно один из петербургских полицеймейстеров донес градоначальнику, что находит пьесу «безусловно неудобною для народных представлений», так как она «рисует облик столь несимпатичного держателя самодержавия». Градоначальник в свою очередь доложил об этом министру внутренних дел, и бюрократическая машина завертелась. Не помогло заключение далеко не либерального старшего цензора И. Литвинова, по убеждению которого «допущение этой трагедии на сцене народных театров не только возможно, но даже желательно, так как автор представляет Иоанна III самоотверженным поборником самодержавия...»⁴ Не помогли и два ходатайства автора со ссылками на его заслуги перед Россией и тяжелую рану в голову, полученную сорок лет назад. На письме Навроцкого министр начертал резолюцию: «Для народных театров неудобна».

Еще более строгая цензура была установлена для пьес на языках народов России. Так, например, для всего татарского населения страны существовал лишь один драматический цензор в Петербурге. Татарские пьесы, посылаемые в цензуру, пролеживали там иногда по три года, либо пропускались, либо запрещались, без всякого объяснения причин. Чтобы поставить в Якутске «Недоросля» Фонвизина на якутском языке, любители должны были послать экземпляр пьесы в Петербург для рассмотрения его в цензуре.

В начале 1905 года напуганное активностью революционного движения Главное управление по делам печати отменило свои прежние «условные» разрешения отдельных пьес, многие народные театры лишились лучшей части своего репертуара. Но, уступая требованиям времени, летом 1905 года цензура разрешает, хотя и с исключениями из текста, «Горе от ума», «Горячее сердце», «Каменного гостя», «Отелло», «Гамлета», «Короля Лира».

Союзниками и помощниками представителей органов власти в преследовании народных театров выступали служители церкви. Видя в театре своего опасного противника, они вели с ним постоянную борьбу, принимая все меры к отвращению народа от театрального искусства. Обер-прокурор святейшего синода К. Победоносцев добился учреждения особого контроля и специальной цензуры для народных театров.

В Перми духовные лица прямо заявляли, что «кабак предпочтительнее театра, ибо первый-де отравляет только физически, а второй нравственно»⁵, и настроено запрещали по воскресеньям всякие публичные собрания, кроме церковно-славянских беседований. Одни отцы церкви действовали устрашениями, как саратовский епископ, пригрозивший отлучением от церкви и недопущением к причастию всех, кто посещает театры⁶. Другие, как, например, епископ рязанский и зарайский, прибегали к заклинаниям: «...умоляю вас: не оскверняйте святости воскресного дня, не ходите сами в театр, удержите ваших сыновей и дочерей, отговорите ваших друзей и знакомых... А иначе постигнет нас всех гнев Божий»⁷.

В том же направлении действовали и сельские попы. В селе Петино, когда крестьяне шли на репетиции своего народного театра, местный поп выходил на улицу и предавал проклятию не

¹ ЦГИА, ф. 776, оп. 26, ед. хр. 24, л. 65.

² ЦГИА, ф. 776, оп. 26, ед. хр. 23, л. 25.

³ Там же, л. 205.

⁴ ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 720, л. 13.

⁵ И. Щеглов. Указ. соч., стр. 334.

⁶ «Театр и искусство», 1910, № 9, стр. 205.

⁷ «Рампа и жизнь», 1915, № 39, стр. 3.

только самих актеров-любителей, но и их родителей, грозил, что не будет их хоронить, пророчил, что дом, где ставят спектакли, и все играющие погибнут в геенне огненной. Активно противодействовал театральным начинаниям Соколовых и приходский священник села Никольского. Сохранился, правда, факт, когда поп благодушно, сквозь пальцы смотрел на деятельность крестьянского театра. Но причина этого была очень проста: он извлекал из любительских спектаклей выгоду, давая крестьянам на прокат за 2 рубля обстановку для спектаклей¹.

Не только православные священники, но и мусульманские ходжи и муллы боролись с народными театрами. Когда в Казани и в Уфе в начале 1906 года организовались первые татарские любительские кружки, муллы обратились с ходатайствами к губернаторам и полицмейстерам о запрещении представлений как «якобы противоречащих шариату, как безнравственных, могущих внести разлагающее начало в патриархальную мусульманскую семью». Во всех мечетях муллы проклинали в своих проповедях «нечестивцев, устраивающих постыдные зрелища и увеселения». Не ограничиваясь этим, они навстречивали черносотенцев на организаторов кружков. В Казани участники спектаклей на случай нападения черносотенцев должны были повсюду сопровождать группы вооруженной молодежи. Такие же группы охраняли входы в театр во время представлений. И, невзирая ни на что, народ буквально ломился на зрелища, проклятые духовенством².

5

Несмотря на широкий и достаточно мощный фронт противодействия, движение народных театров ширилось и росло, захватывая все новые уезды и губернии, все новые слои трудового населения городов и деревень.

Автору этих строк удалось обнаружить в архиве попечительства о народной трезвости «Ведомость о народных театрах»³, дающую некоторое представление о численности народных театров по губерниям всей России на 1 января 1903 года. Ведомость составлена на основании сборника «Народный театр» и губернаторских отчетов за 1900—1902 годы, в ней указано сто

семьдесят народных театров. Из них: в столицах (Москве и Петербурге) — 12, в губернских городах — 40, в уездных городах — 55, в заштатных городах — 7, в сельской местности — 56.

По видам народные театры распределяются следующим образом: фабричных — 17, железнодорожных — 1, солдатских — 1, попечительства о народной трезвости — 102, прочих — 49.

Совершенно очевидно, что сведения эти далеко не полны. Губернаторы в своих донесениях, то ли по неведению, то ли сознательно, явно преуменьшали количество народных театров. Так, в Ярославской губернии только в селах существовало в то время не менее пяти постоянных народных театров. А в ведомости на всю губернию указан лишь один театр в самом Ярославле.

Таким образом, для того чтобы получить истинное количество народных театров в России накануне революции 1905 года, цифру сто семьдесят следовало бы удвоить, а может быть, и утроить.

Рост народных театров был лучшим доказательством, что задача демократизации театрального искусства — не досужая выдумка группы интеллигентов, а объективная и назревшая потребность.

У самого народа не было еще необходимых знаний, опыта, и создателями и руководителями первых любительских народных кружков и театров становились сельские учителя и врачи, земские деятели, прогрессивно настроенные помещики, инженеры. Именно через них проникают в эти кружки приемы и навыки профессионального театра. Большое значение имело также посещение актерами-любителями спектаклей профессиональных театров. Об этом рассказывают многие руководители и участники любительских народных спектаклей (Л. Бунакова, В. Воронов и др.). Как правило, после таких посещений работа ладилась гораздо лучше, репетиции шли увереннее и четче.

Очень резко отличались побуждения к любительству у представителей господствующих классов и у трудящихся. Если первые видели в любительстве главным образом средство развлечения и приятного времяпрепровождения, то рабочие и крестьяне (и участники, и зрители) ищут в театральном искусстве удовлетворения своих познавательных и эстетических потребностей. Рабочие и крестьяне обычно смотрели на свое участие в спектаклях как на школу, репетиции называли «учением», «наукой», говорили, что они «учатся, как лучше быть», «как честнее жить».

¹ «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра», стр. 61.

² М. И с х а к о в. О татарском театре. — В сб. «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра», стр. 110.

³ ЦГИА, ф. 575, оп. 11, ед. хр. 207.

По мнению Л. Бунаковой, вместе со своим мужем 15 лет руководившей крестьянским театром в селе Петино, подобный театр давал для развития народа гораздо больше, чем убогие сельские школы, где дети обучались не больше 18 месяцев. А в театре не только дети, но и взрослые расширяли свой кругозор, познавали новое, учились мыслить. Бунакова отмечала, что участие в спектаклях воспитывало у крестьян чувство достоинства, прививало культурные привычки, интерес к чтению. «Они не могли не чувствовать, что театр их делает и развитыми и интеллигентными людьми; театр дает им хоть на сцене человеческий образ. Поэтому они рвались к этому театру со страстью и с увлечением, они всем готовы были пожертвовать, только бы играть в театре. Усталые, голодные, после самой тяжелой работы бежали они в театр, боясь опоздать на репетиции...»¹ На Всероссийском съезде деятелей народного театра Л. Бунакова рассказала трагическую историю, как самый талантливый и самый бедный из актеров Петинского театра — Иван Протопопов не вынес разлада с мрачной действительностью и повесился.

По общему признанию, рвение у актеров-любителей из народа было необыкновенное. Вот один из множества примеров. В небольшой деревушке Камышловского уезда, в школе, где устраивались спектакли, не было ни одной достаточно просторной комнаты. И крестьяне для каждого спектакля ухитрялись выбирать капитальную каменную стену в школе, а потом опять ее выкладывать.

Общей бедой любительских народных театров были материальные затруднения: отсутствие помещений, декораций, костюмов. Большинство таких театров существовало на скудные средства самих участников, часть — на средства просветительских обществ, местных помещиков и даже вольно-пожарных дружин. Некоторые народные театры примыкали к вольно-пожарным дружинам, чтобы хоть как-то узаконить свое существование. Дружины, кроме того, предоставляли театрам небольшие средства и бесплатные, хотя часто и весьма убогие, помещения. Это было тем более важно, что в школах, волостных правлениях, которые как раз по праздникам пустовали, ставить спектакли запрещалось. Приходилось устраивать представления в трактирах, помещениях пожарных дружин и просветительских обществ, больших помещичьих сараях, в палатках под открытым небом. Обыч-

но спектакли давались на святках, на масленице и летом. Там, где подходящих помещений не имелось, спектакли бывали только летом.

Несмотря на все эти трудности, некоторые народные театры систематически действовали в течение многих лет. При обследовании шестнадцати народных театров Ярославской губернии выяснилось, что к 1909 году пять из них регулярно работали уже около десяти лет, поставив примерно по сорок спектаклей каждый. Группы состояли в среднем человек из пятнадцати, но изредка встречались и очень большие — по пятидесяти человек. Пьеса игралась, как правило, только один раз и лишь в очень больших селах повторялась два-три раза. Диево-Городищенская труппа, состоявшая целиком из крестьян, даже «гастролировала» с успехом на соседнем химическом заводе и в Ярославле. Готовились спектакли довольно быстро, в среднем с семи-восьми репетиций².

Конечно, не следует преувеличивать чисто эстетическое, художественное значение народных театров. Главное их значение — в другом. Они неизмеримо расширили круг людей, причастных к искусству, они вовлекли в театральное дело в качестве исполнителей и зрителей тысячи и миллионы рабочих и крестьян, ранее находившихся в полной темноте и невежестве, они поставили перед деятелями профессионального искусства как одну из кардинальных эстетических проблем проблему народности и доступности их творчества.

Когда на Всероссийском съезде деятелей народного театра Б. Сыромятников выступил против развития любительских театров на том основании, что любительский дилетантизм — это лишь суррогат искусства, многие делегаты съезда решительно возражали ему, доказывая, что «через любительство могут проявиться таланты»³. Действительно, народные театры пробудили к жизни тысячи талантливых людей. Некоторые из них позже пришли на профессиональную сцену.

Отсутствие у актеров-любителей из народа опыта и мастерства «компенсировалось естественностью, правдивостью, природной одаренностью»⁴, — писал Н. В. Скородумов о крестьянах-любителях. Такое же мнение высказал

² Эти сведения почерпнуты из статьи Н. Скородумова «Сельские театры Ярославской губернии». — «Ярославские зарницы», 1910, № 5.

³ «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра», стр. 148 и далее.

⁴ Н. Скородумов. Крестьянский театр. — «Театр и искусство», 1910, № 4, стр. 77.

¹ Л. Бунакова. Заметки о народном театре. — «Театр и искусство». 1910, № 36, стр. 664.

А. Н. Кремлев о крестьянах, исполнявших роли в спектакле «Не так живи, как хочется»: «Особенно поразили меня И. И. Шкурин, молодой парень, игравший Агафона. Постоянно выравниваясь и прогрессируя на репетициях, он взял на спектакле безупречно верный тон старика и, выдержав его до конца, провел сцену с дочерью во 2 акте положительно прекрасно, заплакав в этой сцене самыми искренними слезами, но не потеряв взятого с самого начала тона... Девушки играли вообще лучше парней, но в особенности выдавались исполнительницы ролей Степаниды (Е. И. Александрова), Груши (А. А. Грипина) и Спиридоновны (З. И. Спиридонова): их простой, естественный тон, искренность исполнения и непринужденная манера держать себя на сцене подкупали публику безусловно в их пользу»¹. А. Кремлев добавляет, что большой успех спектакля у зрителей объясняется не только удачами отдельных исполнителей, но и ансамбля в целом.

Актеры-любители довольно успешно справлялись даже с такими сложнейшими драматическими произведениями, как «Борис Годунов» Пушкина, поставленным в селе Бурмакино Ярославской губернии под руководством Н. В. Скородумова и артиста МХТ В. В. Готовцева. Но такой высокий уровень был далеко не везде. В ряде народных театров, по словам Скородумова, «пьесы ставятся по старым традициям: роли стараются не пережить, а лишь более или менее правильно продекламировать...»² Очень многое, безусловно, зависело также от педагогических навыков и режиссерских способностей руководителей. В некоторых местах, в том же Бурмакино в частности, делались попытки организовать систематические занятия для сценического образования членов кружка, но осуществить это не удалось из-за отсутствия подготовленных руководителей и соответствующих пособий.

Как ни низок, ни примитивен был средний уровень народных любительских спектаклей, они делали большое культурно-просветительное дело. Сотни тысяч людей получили здесь свои первые театральные впечатления, здесь начиналось формирование их художественных вкусов. В ряде статей и воспоминаний прослеживается, как постепенно рос и все серьезнее и глубже становился интерес зрителей из народа к театру, с которым они соприкасались впервые.

Сначала главное внимание обращалось на костюмы и гримы. Часто в драматических моментах звучал в зале смех. В одной деревне, например, публика решила, что перед ней ряженые, и хохотала при каждом выходе исполнителей. Но постепенно, особенно после предварительных бесед, зрители начинали относиться к происходящему на сцене совершенно иначе. «Не менее актеров любила театр крестьянская публика,— вспоминала Л. Бунакова.— Надо было только всмотреться в эти лица, чтобы понять, чем был театр в их жизни...»³ К. С. Станиславский рассказывает о своих беседах с крестьянскими зрителями народного театра в селе Никольском: «Можно было толковать о всех деталях пьесы, разъяснять все недоразумения, возникающие у отдельных зрителей. Меня поразили также чисто актерские вопросы, намекающие на большой интерес к самой технике артиста»⁴.

Зрители из народа оказывались вполне способными разобраться в сложнейших произведениях мировой драматургии. После просмотра «Гамлета» в аудитории завязался спор, почему Гамлет так нерешителен. Одни говорили: «Это оттого, что он слаб», а другие: «оттого, что наверное он не знает, виноваты ли мать и дядя». Разве не чувствуется в этом споре в основном правильное понимание трагедии Шекспира. Точно так же был верно понят и вызвал большой интерес «Король Лир». А упрощенная переделка «Лира» для народа в «Старика Ники-ту с тремя дочерьми» успехом не пользовалась⁵.

6

Важнейшим фактором, определявшим направление развития народного театра, являлся его репертуар. По этому вопросу шли особенно острые споры, скрещивались самые противоположные точки зрения. И это понятно. Ибо, в конечном счете, именно репертуар определял воздействие театра на народные массы. В полемике о репертуаре особенно наглядно раскрывалось не только эстетическое, но и социальное, политическое лицо спорящих.

Основных тенденций в вопросе о репертуаре народного театра было две. Первая состояла в том, что народный театр должен иметь свой особый «простонародный» репертуар, отвечающий

¹ Л. Бунакова. Указ. соч., стр. 664.

² К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, стр. 515.

³ «Шекспир пред народной аудиторией». — «Неделя», 1889, № 28, стр. 894.

¹ «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра», стр. 52.

² Н. Скородумов. Сельские театры Ярославской губернии. — «Ярославские зарницы», 1910, № 5, стр. 6.

низкому культурному уровню простого народа. Вторая — отрицала необходимость особого репертуара и признавала право за любой подлинно художественной пьесой идти на сцене народного театра.

Сторонники первой тенденции аргументировали свою точку зрения тем, что народный зритель не способен понять ничего, кроме сугубо примитивных произведений, что высокая классика ему совершенно недоступна. Иногда такие выводы подкреплялись случайными наблюдениями за зрителями народных спектаклей. Идет, допустим, в театре драматическая сцена прощания Катерины с Борисом, а зрители смеются — и делается заключение, что даже такое произведение, как «Гроза», недоступно народному пониманию. Но при этом часто упускалось из виду, что дело было совсем не в пьесе, а в плохом, неестественном исполнении, которое и вызывало смех зрителей. В книге И. Щеглова приводится пример, когда во Владимире Катерину превосходно играла артистка Ю. Васильева, и ни на какой смех и намека не было: «Ее захватывающая по своему драматизму игра в последних двух актах до того захватила простодушную серую публику, что было слышно, как муха пролетит, — тишина была самая благоговейная, и публика буквально замерла на своих местах»¹.

Во многих статьях рассказывается о восторженном приеме народным зрителем «Отелло», «Ревизора», «Женитьбы», «Недоросля», «Мещанина во дворянстве», пьес Островского. П. Казанцев, специально проводивший наблюдения над зрителями из народа, пишет, что «нет такой истины и такого положения, которое не мог бы усвоить настоящий мужик, если эта истина предлагается ему в истинно художественной и правдивой форме»², что рабочие способны понять идею и содержание пьесы не хуже, чем интеллигенты. Опыт большинства народных театров начисто опровергал барски пренебрежительную, высокомерную оценку эстетических вкусов народа.

Писатель И. Щеглов много лет своей жизни посвятил изучению народного театра и написал несколько книг по этому вопросу. Он признавал, что народу понятны многие классические пьесы. Но через все его рассуждения, часто весьма интересные, основанные на живых наблюдениях, красной нитью проходит мысль, что народному зрителю нужен в первую очередь ре-

пертуар утешительный, отвлекающий от тяжелой повседневной жизни, нужны пьесы обязательно со счастливыми концами, где с помощью «руки Провидения» торжествует добродетель. «Рука Провидения» и является, по мнению Щеглова, основным критерием при определении пригодности пьесы для народной сцены. «Ревизор», с его точки зрения, заслуживает постановки главным образом потому, что в последнем акте появляется эта «рука» в лице жандарма. И в «Отелло» Щеглов снова находит эту «руку», разоблачившую Яго и наказавшую Отелло. Зато он гневно ополчается против «Власти тьмы» Л. Толстого, «Дела» А. Сухово-Кобылина, «Горькой судьбины» А. Писемского, «Нахлебника» И. Тургенева, не находя в них ничего «утешительного» для простонародной публики³.

Совершенно очевидно, что Щеглова, стоящего на явно охранительных позициях, не устраивают пьесы, способные вызвать у зрителей чувство социального протеста. По этой же причине подвергает он критике образы Чацкого («Горе от ума») и Жадова («Доходное место»), утверждая, что это — люди слова, а не дела и в глазах народа они будто бы превращаются в отрицательных персонажей.

Но вот мнение простой работницы, приводимое в цитированной выше статье П. Казанцева: «И невольно подумаешь: будут ли когда-нибудь все люди такими, как, например, в пьесе „Доходное место“ тот молодой человек, который хотел жить своим трудом, а не взятками. Или будут ли когда-нибудь все такими умными и честными, как Чацкий, чтобы некому было смеяться над умниками...»⁴

Неоднократно выступал Щеглов в защиту жанра мелодрамы для народного театра, приводя много примеров в подтверждение того, что мелодрамы очень нравятся народу. Как известно, А. М. Горький высоко ценил мелодраму за ее яркий героический дух, за ее активность. Щеглова же привлекало в ней совсем другое — все то же Провидение и образы «добродушных весельчаков..., умеющих, не в пример прочим, нести бремя бедности». И это писалось в 1907 году!

За особый репертуар для народных театров высказывались и деятели сельских кооперативов. Но они впадали в другую крайность, видя в народных театрах лишь средство пропаганды идей кооперации. Поскольку художественных пьес на эти темы не было, они ставили глав-

¹ И. Щеглов. Указ. соч., стр. 161.

² П. Казанцев. С «верлов» народного театра. — «Театр и искусство», 1901, № 36, стр. 637.

³ И. Щеглов. Указ. соч., стр. 39, 373.

⁴ «Театр и искусство», 1901, № 40, стр. 706.

ным образом пьесы, написанные ими самими, весьма слабые по художественным качествам, но пронизанные определенной задачей: вовлечь крестьян в кооперативы. Однако было немало кооператоров, гораздо шире понимавших просветительную роль народных театров и способствовавших их развитию.

Если сторонники особого специфического репертуара для народа стояли в основном на антидемократических позициях, то это еще не означает, что все их оппоненты, защищавшие единый общенародный репертуар, всегда исходили из прогрессивных побуждений. Часто под этой маской проводились идеи надклассового общенародного театра, призванного объединять всех людей, независимо от их социального положения, и сглаживать пропасть между имущими и неимущими.

Но в целом мысль о том, что в репертуар народных театров должны входить все лучшие произведения мировой классики и современной драматургии, была безусловно прогрессивной, и передовые деятели народных театров по мере своих сил, а главное, возможностей (вспомним жестокие рамки царской цензуры), проводили ее в жизнь.

Что же представлял собой реальный репертуар народных театров?

В архиве попечительства о народной трезвости сохранилась составленная в начале XX века сводка репертуара десяти «главнейших народных сцен»¹. Назовем из этой сводки лишь те пьесы, которые игрались в четырех и более народных театрах.

На первом месте находятся произведения Островского, а из них — «Бедность не порок», которая прошла в семи театрах, «Не так живи, как хочется», «Не в свои сани не садись», «Гроза», «На бойком месте» — в шести театрах; «Грех да беда на кого не живет» — в пяти театрах. Из произведений других авторов на шести сценах шла пьеса Стаховича «Ночное», на пяти сценах — «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя, «Ванька-ключник» Антропова, «Чужое добро впрок не пойдет» Потехина, «Сама себя раба бьет, коль нечисто жнет» Зазулина. Водевиль «Ворона в павлиньих перьях» Куликова и «Простушка и воспитанная» Ленского. В четырех театрах были поставлены: «Каширская старина» Аверкиева, «Царская невеста» Мея, «Горькая судьбина» Писемского, «Русская свадьба» Сухонина, «Чародейка» Шпагинского, «На Песках» Трофимова.

Изучение материалов некоторых губернских архивов подтверждает, что сводка в основном верно отражает характер репертуара большинства народных театров.

Вот характеристика репертуара сельских любительских театров Ярославской губернии, данная в статье Н. Скородумова: «Строго определенного направления в репертуаре не замечается. Обыкновенно ставят пьесы, приравнивая их к требованию публики и к условиям сцены. Островского больше всего ставятся: „Бедность не порок“, „Не так живи, как хочется“, „В чужом пиру похмелье“, „Свои люди сочтемся“, „Не все коту масленица“, „Правда хороша, а счастье лучше“. Из пьес других авторов наибольшей популярностью пользуются „Женитьба“ Гоголя, мелкие вещи Чехова и пьеса Соловьева и Островского „На пороге к делу“. 2 кружка ставили „Ревизора“ и „Лес“, 1 кружок ставил „Дядю Ваню“ Чехова. Из остальных авторов можно назвать Шпагинского, Писемского, Сухово-Кобылина, Полевого, Дьяченко, Чирикова»².

В народных театрах Латвии чаще всего ставились пьесы латышских драматургов Я. Райниса, Р. Блаумана, Аспазии.

Наиболее репертуарными в любительских театрах Украины являлись пьесы И. Карпенко-Карого «Хозяин», «Сто тысяч», «Суета», «Бурлак»; «Лымеривна» Панаса Мирного; «Украденное счастье» И. Франко; «Мирод или паук» М. Кропивницкого и другие.

Знакомство с репертуаром любительских народных театров позволяет сделать вывод, что, несмотря на усилия цензуры, довольно значительное место в нем занимали произведения, действительно этого заслуживавшие. Сравнение репертуара любительских народных театров и театров для народа показывает явное преимущество первых, свободных от коммерческих интересов и непосредственного влияния администрации. Здесь в выборе пьес больше проявляются вкусы народа и демократической интеллигенции, которые приводят их к произведениям жизненно правдивым, реалистическим, тогда как в театрах для народа часто ставятся пьесы случайные, легковесные, а порой и с декадентским духом. В театре «Скоморох», в период когда им руководил А. Черепанов, в один вечер с «Горе от ума» шли пустейшие «Путешествие на луну» и «Чертова супруга», а в другой вечер — «Ме-

¹ ЦГИА. ф. 375, оп. 11, ед. хр. 208.

² Н. Скородумов. Сельские театры Ярославской губернии. — «Ярославские зарницы», 1910, № 5.

панин во дворянстве» и грубый фарс «Купец-лабазник».

Вологодская газета «Северная земля» (№ 22, 4 февраля 1906 года) возмущалась тем, что в общедоступных спектаклях для народа «ставятся пьесы, далеко не оправдывающие воспитательных задач, которые должен бы иметь театр», вроде пьесы «Лекок» из жизни сыщиков. «Разумеется, что артисты и публика, — заключает газета, — были бы более в выигрыше, если бы в эти дни ставились пьесы простые и более идейные, например Островского и другие». В одесском народном театре попечительства о народной трезвости показывали «Трильби» Г. Ге и «Даму с камелиями» А. Дюма, в Киеве в народном доме попечительства поставили «Баловня» В. Крылова и «Родину» А. Зудермана. А там же, на Украине, в Пирятинском уезде любительский кружок играл для крестьян «Назара Стодолю» Т. Шевченко, «По ревизии» М. Кропивницкого, «Наталку Полтавку», произведения, насыщенные большим социальным содержанием.

По мнению многих знакомившихся в эти годы с народными театрами, преобладающее значение для рабочих и крестьянских зрителей имели содержание и идея показываемых пьес. Они хотели увидеть на сцене то, что их волновало и беспокоило. Н. Скородумов приводит просьбу крестьян: «Нас уж очень заел кулак — нет ли пьесы в этом духе, может быть, на душе сделается полегче». В Костромской губернии в одном селе крестьяне перестали ходить на спектакли, когда узнали, что там ничего не говорится о «землице»¹.

Сугубый интерес к идейному содержанию не означал равнодушия к художественной стороне пьес. Народные зрители проявляли особую чуткость к жизненной правде, не терпя фальши, натяжек. По свидетельству С. Юрьева, крестьяне признали неестественным финал пьесы Островского «Не так живи, как хочешь». Они сочли неубедительным, что колокольный звон заставил Петра переродиться: «Этого дьявола звоном не прошибешь, колоколом не обрезаешь. Это несерьезно». И предложили переделать конец спектакля так, чтобы Петр ударял ножом жену и только тогда, пролив невинную кровь, приходил в чувство.

В Саратове рабочий-модельщик сразу почувствовал фальшь сцены в спектакле «Ис-

порченная жизнь» Чернышева, когда герой пьесы Курчаев, обращаясь к богу, говорит: «Верю в тебя». «Иначе цензура не пропустила бы, это так приделано», — сказал рабочий П. Казанцеву².

Очень показателен интерес любительских народных театров к пьесам Горького. Во многих театрах идут «На дне», «Мещане». В сентябре 1903 года обе эти пьесы ставятся, например, в театре при столовой Калужских железнодорожных мастерских³. В марте 1906 года любители сыграли в Вологде «Дети солнца»⁴. Подобные примеры можно было бы продолжать.

Много ставились в любительских театрах пьесы Чехова, не говоря уже об Островском, который стал самым любимым драматургом народной аудитории. Это показывает, насколько репертуар любительских народных театров идейнее и выше репертуара многих профессиональных театров того времени, на сценах которых процветали пьесы, посвященные проблемам пола, адюльтерам и т. п.

* * *

Пробуждая сознание своих участников и зрителей, народные театры закономерно вызвали у них в конечном счете критическое отношение к окружающей социальной действительности, социальному строю. Не случайно поэтому целый ряд народных театров был связан с подпольными организациями РСДРП. Под прикрытием спектаклей и репетиций проводились тайные политические сходки и заседания, передавалась запрещенная литература.

Б. Рославлев вспоминает, как во время любительского спектакля «На дне» на Патронном заводе, когда шел 4-й акт, нагрянула полиция, чтобы арестовать исполнителей ролей Пепла и Анны. «Товарищи играли почти без грима», что помогло им бежать: первый прошел через задний ход мимо дежурившего около двери городского, который принял его за «мужика с кухни», вторая, схватив стоящее на лестнице помойное ведро, вышла как «судомойка» из буфета...⁵. Оба они уже оты-

² П. Казанцев. С «верхов» народного театра. — «Театр и искусство», 1901, № 38, стр. 669.

³ Гос. Архив Калужской обл., ф. 32, оп. 2, д. 1053, л. 1.

⁴ «Северная земля», № 58, 21 марта 1906 г.

⁵ Б. Рославлев. Рабочий театр. — «Рабочий и театр», 1925, № 25, стр. 4—5.

¹ Н. Скородумов. Крестьянский театр. — «Театр и искусство», 1910, № 4, стр. 77.

грали свои роли, и спектакль благополучно был доведен до конца, когда полиция и обнаружила их исчезновение.

В диссертации А. А. Казиминова «Украинский любительский театр (дооктябрьский период)» рассказывается о кружке Шулявской чайной, руководимом М. М. Старицкой, участники которого принимали активное участие в подпольной революционной деятельности.

На революционные цели, в партийные большевистские кассы шли сборы со многих любительских спектаклей. Это подтверждает, например, донесение нижегородского охранного отделения в департамент полиции о том,

что сбор со спектакля, устроенного в 1905 году в городском театре, поступил в пользу местной организации РСДРП¹.

Проводимая царским правительством политика в отношении народной культуры подвела все больший круг людей к неизбежному выводу: для того, чтобы театральное искусство могло стать действительно доступно народу, для того, чтобы духовные, культурные потребности трудящихся масс могли быть удовлетворены,— необходимо изменение общественно-политического строя России, необходим социалистический переворот.

¹ Гос. Архив Горьковской обл., ф. 3, оп. 1, д. 21, л. 321.

ЦИРКИ

Ю. А. ДМИТРИЕВ



Демократический подъем, охвативший Россию в преддверии и во время революции 1905 года, сказался во всех областях искусства, в том числе и на цирке. Чтобы понять новое в цирковой практике тех лет, надо вспомнить, в каком состоянии находилось цирковое дело в конце прошлого и начале нынешнего века.

В силу ряда обстоятельств, начиная с конца XVIII века, многие, если не большинство, цирковых трупп возглавлялись иностранными антрепренерами. Цирки в Петербурге и в Москве принадлежали иностранным предпринимателям: С. Чинизелли и А. Саламонскому. И в провинции гастролировали цирковые труппы, во главе которых стояли директора: Труцци, Сур, Годфруа, Феррони, Камакич и другие.

Петербургский цирк Чинизелли в основном ориентировался на аристократов, и в первую очередь на офицеров. По своему составу публика цирковых премьер почти не отличалась от той, которая посещала пятницы во французском Михайловском театре,— в него в этот день съезжался весь светский Петербург. Московский же цирк старался всячески потрафлять именитому купечеству. Это предопределяло всю постановку дела в цирках и, прежде всего, их репертуар. Чинизелли добивался изящества и парадности представлений. В его цирке клоуны нередко исполняли свои номера, особенно в субботу, на французском языке. Широко открывая для обозрения свои конюшни, Чинизелли хотел, чтобы офицеры гвардии принимали участие в оценке лошадей, чувствовали себя за кулисами непринужденно, почти по-хозяйски. Именно Чинизелли пригласил на гастроли выдающего-

ся английского наездника высшей школы Д. Филлиса, и тот поразил своими достижениями знатоков конного спорта. Вскоре Филлис перешел в военное ведомство, где занялся обучением кавалеристов.

Что касается Саламонского, то он стремился к увеличению числа номеров клоунов и силачей, к пышности представлений, добивался, чтобы в его цирке показывалось веселое, разнообразное и поражающее воображение зрелище. Оба антрепренера предпочитали иностранные номера. Если же на их аренах появлялись русские артисты, они, как правило, принимали иностранные псевдонимы.

Вместе с тем Чинизелли и Саламонский не могли не считаться с демократическим зрителем, заполнявшим так называемые вторые места и галерею, тем более что эти зрители приносили цирку значительные доходы.

Еще внимательнее вкусы демократического зрителя должны были учитывать цирки, работавшие в провинции. И чем эти цирки бывали меньше и беднее, тем больше они зависели от рядового зрителя.

В этой связи нужно сказать о деятельности в русском дореволюционном цирке трех братьев Никитиных: Акиме, Дмитриии и Петре. Дети крепостного крестьянина, они с малолетства давали представления прямо на улице, под аккомпанемент шарманки, ручку которой крутил их отец. Они выступали и с кукольным театром, а сколотив тяжелым трудом деньги, купили ярмарочный балаган, потом небольшой цирк. Предприимчивые и энергичные люди, Никитины быстро разбогатели и в конце прошлого века стали круп-



Афиша цирка братьев Никитиных

нейшими антрепренерами. В ряде городов им принадлежали стационарные здания цирков, а в их конюшнях стояло до ста дрессированных лошадей. Пройдя школу уличных и балаганных артистов, Никитины отлично знали русский артистический рынок, его возможности. Они смело поставили на своей вывеске: «Русский цирк» — и по преимуществу ориентировались на артистов — своих соотечественников, потому что лучшие русские артисты по мастерству не уступали иностранным коллегам, а по характеру своих номеров оказывались ближе русской публике. Цирк братьев Никитиных завоевывал все больший успех, он гастролировал и в Москве, давая свои представления в манеже, находящемся рядом с цирком Саламонского¹, и в

¹ На этом месте сейчас находится панорамный кино-театр «Мир».

здании цирка, расположенном на Воздвиженке (теперь ул. Калинина).

И вот перенимая опыт Никитиных, стремясь угодить демократической публике, крупнейшие цирки охотнее начинают приглашать на свои арены русских артистов. Что же касается цирков маленьких, игравших по преимуществу на ярмарках, то их труппы и прежде составлялись из русских циркачей.

Особой популярностью в цирках пользовались русские клоуны. Русские клоуны утверждают в качестве премьеров не только в провинции, но и у Саламонского и даже у Чинизелли. Чтобы понять, почему это происходило, следует учесть, что большинство клоунов вышло из народных балаганов и на протяжении многих лет они были связаны с дедами-зазывалами, продолжавшими скоморошью традицию и постоянно включавшими в свой репертуар са-

тирические шутки. А критическое отношение, ненависть к самодержавно-полицейской России в народе все усиливались. И каждое слово, каждый намек, направленный против власть предержащих, принимались демократическим зрителем с восторгом. До 1909 года цензура в цирках осуществлялась полицейскими органами.

Не следует, правда, преувеличивать силу и действенность клоунской сатиры, многие клоуны не были образованны, недостаточно разбирались в политических событиях, часто их шутки скользили по поверхности. Особенно пристально полиция старалась следить за клоунским репертуаром.

И все-таки факт бесспорен: клоуны обращались к сатирическому репертуару. Вот для иллюстрации несколько примеров.

Клоун спрашивал:

— Бедняк посадил у себя на подоконнике морковь, петрушку, лук. Скажите, что первое взросло?

Не знаете?

А первым вошел окологородный надзиратель и закричал: «Убрать все к чертовой матери!»

Клоуны читали такие стихи:

Случалось у нас не раз
Что русские волы замучены в работе,
А иностранные ослы
Без дела, но... в почете.

Конечно, не все клоуны поднимались до настоящей сатиры, иные из них продолжали исполнять аполитичные, а то и пошлые сценки. Но то, что в преддверии 1905 года сатира в клоунаде стала заметнее, — факт бесспорный. И именно в это время некоторые клоуны добиваются всероссийской известности. Из них на первые места следует поставить Анатолия и Владимира Дуровых и Бим-Бом.

По происхождению дворяне, воспитанники военной гимназии, Дуровы убежали из дому и поступили работать в балаган. Выступая на гуляниях и ярмарках, близко сталкиваясь с трудовым народом, они познали его горести и радости, его пронию и ненависть по отношению к полиции и в конечном счете к правящей верхушке. В цирке Дуровы с особенной силой утверждали публицистическое и сатирическое направление, и благодаря этому они добились всеобщего признания. Об одном из них — Анатолии Леонидовиче — М. Горький писал так: «Всю жизнь прожить в толпе и для толпы и не слиться с ней, не

потерять своего лица, не заразиться ее низменными инстинктами — это большая заслуга артиста»¹.

Хотя Анатолий и Владимир Дуровы отличались друг от друга, но в то же время в их репертуаре и исполнении было много общего. Можно говорить о едином стиле, общей манере исполнения Дуровых. Уже в их внешнем облике в первом выходе заключалась непохожесть на других клоунов. Понятие «клоун» часто ассоциировалось с понятием «дурак, шут». Нередко к клоуну серьезно не относились, и он «валял дурака». Уже внешний вид: измазанное гримом лицо, ситцевый балахон, так же как падения, выкрики, обливания водой, обсыпания опилками, обмазывания мыльной пеной заключали в себе нечто казавшееся унижительным для артиста и просто для человека.

Дуровы решительно переосмысливали эту традицию. Они появлялись на арене после торжественного выхода всей труппы и служащих. Сам господин директор, обязательно во фраке, выходил их приветствовать. Стилизованный, смитый из дорогой материи клоунский костюм красивое лицо, без грима, обход круга арены под торжественные звуки оркестра и гром аплодисментов всего зрительного зала — все это поднимало их, утверждало как королей шутков.

Иногда спрашивают, почему Дуровы не подвергались за свои шутки репрессиям, почему они под полицейским нажимом не ослабляли, а, наоборот, усиливали свои сатирические заряды? Репрессии были, их многократно выслали из городов, штрафовали, запрещали исполнять тот или иной репертуар. Дуровы, как правило, пользовались иносказаниями, исполняя номера с помощью дрессированных животных. Это их выручало. Несмотря на всю прозрачность намеков, к ним нелегко было придраться. Потом они умели так ответить, что ставили тех, кто с ними спорил, в глупое и унижительное положение.

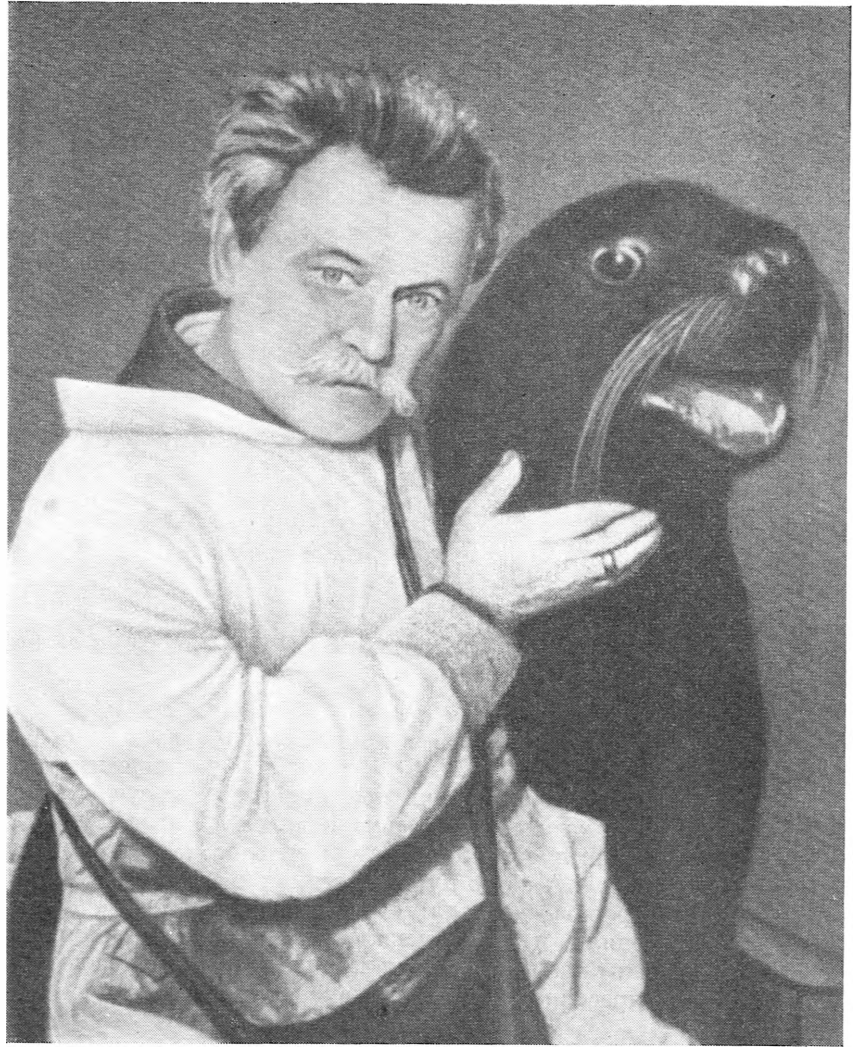
Приведу несколько примеров в доказательство сказанного. Сын издателя и редактора бульварной газеты «Московский листок» молодой Пастухов как-то, желая прослыть остроумцем, крикнул Дурову: «Правда, чтобы быть клоуном, надо иметь глупое лицо?!»

— Правда, — ответил Дуров, — если бы и имел твое лицо, то получал бы вдвое больше жалованья».

Но это — шутка относительно безобидная. А вот другие. Выступая в ялтинском цирке

¹ Цит. по кн.: А. Дуров. В жизни и на арене. Воронеж, 1914, стр. 83.

А. Л. Дуров



Вяльшина, Дуров обращался к вертящейся и ловящей свой хвост собаке: «Смотри, Лорд, не оторви хвост, а то будешь собака куца, как наша конституция». Ялтинский градоначальник Думбадзе эту шутку исполнять запретил. Когда вечером до нее дошла очередь, Дуров заявил: «Про хвост (прохвост) Думбадзе запретил говорить». Взбешенный градоначальник вообще запретил Дурову разговаривать на арене. Тогда он вышел на арену с большим замком, приделанным к губам. И, как ни протестовала публика, не снял его до конца представления.

Но попробуем хотя бы схематически изобразить номер Дуровых, тем более, что схема номера у обоих братьев была одинакова.

Приветствуемый толпой, обойдя круг арены, артист останавливался почти на ее середине, немножко ближе к артистическому выходу и начинал читать выходной монолог.

Вот отрывок одного из них:

Я шут иной, насмешкою привык
Хлестать шутов, достойных плети.
Не страшен мне ни жалкий временщик,
Ни те шуты, что спят в совете¹.
Я правду говорить готов
Про всевозможнейших шутов.

¹ Речь идет о Государственном совете с 1810 по 1906 г., высшем законосовещательном учреждении царской России. Настоящих прав совет не имел, и в нем обычно заседали сановные старцы, крайне реакционно настроенные.



*Бим и Бом — И. С. Радунский
и М. А. Станевский*

А вслед за монологом одна за другой следовали шутки.

В городе Воронеже служил полицмейстер Мишин — человек бравый, но весьма недалеко ума. Дуров вывел осла на арену и сказал: «Этот осел Мишин». А когда публика стала смеяться и аплодировать, добавил: «Вы меня господа не так поняли, я хотел сказать, что этот осел принадлежит нашему клоуну Мише».

Показывая дрессированного пеликана, Дуров читал:

Чиновный люд, кичась высоким саном,
Имеет много сходства с этим пеликаном.
Пред низшими, слабейшими вы важны,
Так величавы, горды и отважны;
Пред сильными ж вы низки и покорны,
Послушны, мелки, суетны, проворны,
И на лице у вас невинности печать,
И ко двору себя даете приучать.

Конечно, можно было бы привести еще множество дуровских шуток и сценок. Но, кажется, и приведенного достаточно для того, чтобы составить представление о талантливых артистах, занявших положение премьеров. Заметим, что оба Дуровы выступали с большим и разнообразным составом животных и оба были талантливыми дрессировщиками, особенно Владимир Леонидович. Но эта сторона его дарования раскрылась на следующем этапе творческого

пути и особенно в советское время. Пока же животные по преимуществу выполняли обязанности объектов для всякого рода сатирических каламбуров.

По успеху с Дуровыми до известной степени конкурировали Бим-Бом. Организатор дуэта И. С. Радунский, выходец из среды петербургских ремесленников, также, уйдя из дома, прошел школу балаганных и уличных артистов. В 1891 году он соединился с приказчиком шляпного магазина из обрусевших итальянцев Феликсом Кортези, и они создали музыкально-эксцентрический дуэт. В 1898 году Кортези трагически погиб. В 1901 году его место в дуэте занял коверный клоун М. А. Станевский. И с этого времени Бим-Бом переносят тяжесть своих выступлений на злобу дня, на куплеты и на частушки. Изменяется и форма номера. Бим — Радунский появляется на арене в традиционном клоунском костюме. Бом — Станевский выходит в смокинге, украшенном большой хризантемой. Создавалось впечатление, что к цирковому клоуну присоединился веселый и остроумный зритель. Бим как бы задавал в куплете вопрос, а Бом иронически на него отвечал.

Так, в 1899 году, после выступления революционного студенчества, царское правительство издало новые, так называемые временные правила, согласно которым студентам за участие

в революционном движении угрожала солдатчина. Бим и Бом по этому поводу подготовили куплеты, получившие широкий общественный резонанс:

Бим: Что творится в медицине,
Стыдно даже и сказать:
Всех студентов там отныне
Учат лишь маршировать.

Бом: Что ж, признаться, не желаем,
Осуждать учителей,
Но прочесть им предлагаем
Эту книгу поскорей...

И Бом поднимал огромный экземпляр «Горе от ума» А. С. Грибоедова, ту самую комедию, один из персонажей которой полковник Скалозуб также хотел все образование свести к тупой шагистике и дать студентам в Вольтеры фельдфебеля.

Когда Россия проиграла войну Японии и по всей стране прокатилась революционная волна, остановить которую царское правительство хотело силой оружия, Бим спрашивал у своего партнера:

— Ты знаешь, Бом, что на Дальнем Востоке не хватало пулеметов?

Бом: Знаю.

Бим: И чем ты это объясняешь?

Бом: А зачем их отдавать чужим, когда они пригодятся против своих.

Что и говорить: диалог короток, но в высшей степени ядовит.

Имели успех куплеты «По-французски и по-русски». Приведем пример.

Бим: У французов все салат.

Бом: А у нас закуска.

Бим: У французов променад.

Бом: А у нас — кутузка.

Бим: По-французски — дилетант.

Бом: А у нас — любитель.

Бим: По-французски — интендант.

Бом: А у нас — грабитель.

Злободневные темы дня затрагивали также клоуны-буфф С. Альперов и Бернардо. В 1906 году, выступая в цирке Саламонского, они показывали номер с качелями. А когда шпрыхштальмейстер у них спрашивал, что они делают, Альперов отвечал: «Качаемся, как наша конституция».

Можно приводить еще и еще примеры злободневных шуток, или, как их называют в цирке, реприз. Можно также назвать и других

артистов, прибежавших к этим шуткам. Конечно, не все шутки были удачны, иные отличались поверхностностью, примитивизмом. Нельзя забывать о низкой культуре большинства цирковых артистов, о том, что они часто были оторваны от передовых людей и идей своего времени. С грустью констатировал один из артистов: «Большинство клоунов неграмотно. Почему? Потому что они с детства в цирке, потому что скудно оплачиваются. Они все время заняты: номер, униформа, антре. Им некогда сосредоточиться. Русские клоуны убиты жизнью и условиями труда, убиты до невозможности, у них нет сил развернуться, показать себя»¹.

И все же общественный подъем, всколыхнувший всю Россию, коснулся и цирка. Заставил клоунов обращаться к злобам дня, к сатире, к публицистике. Клоуны, в большинстве случаев выходящие из демократической среды, связанные с этой средой, не могли не считаться с требованиями зрителей. И именно потому, что в репертуаре цирковых и эстрадных артистов укреплялись сатирические мотивы, напуганная полиция в 1907 году взяла у антрепренеров подписку, обязывавшую, чтобы выступающие в их представлениях артисты не касались в своих куплетах злободневных тем.

Общий подъем искусства, связанный с общественным движением, сказался в цирке не только на клоунаде, но и на постановке пантомим.

Здесь заметим, что за исключением небольшого числа самых крупных стационарных цирков, все остальные цирки были передвижными и имели постоянные труппы, костяк которых составляли семьи директоров и их ученики. Как правило, на протяжении вечера артист выступал в двух-трех номерах, а в перерывах между ними работал в качестве униформиста, т. е. рабочего арены. К тому же каждый артист обязан был участвовать в шедших почти ежедневно пантомимах. Известная цирковая артистка Э. Б. Кох, начинавшая свой путь в более поздние годы, вспоминает, что и во времена ее детства в цирках часто ставились пантомимы, в которых каждый артист — будь то акробат, гимнаст, жонглер или дрессировщик — должен был играть какую-нибудь роль. Впрочем, понятие «пантомима» здесь условно, так как в этих постановках было обычно довольно много текста... Кох пишет: «Я не берусь судить о художественных достоинствах пантомим, в которых

¹ С. Дорожкин. Неграмотный клоун. — «Органы», 1913, № 93.

и „участвовала“. Но в тех маленьких цирках, где я провела свое детство, они шли почти ежедневно, и именно пантомимы больше всего привлекали публику»¹.

Цирки ставили самые различные пантомимы, иногда они переделывали даже театральные пьесы на свой лад. На содержании и характере пантомим отразились общие тенденции развития искусства интересующего нас периода. Большое распространение в эти годы в цирках получила, например, пантомима «Стенька Разин». Зрители, особенно демократические, горячо сочувствовали свободолюбию атамана, его острой ненависти к боярам и кушцам. То, что вождь крестьянской войны — Разин — выступал в качестве положительного героя, а его враги изображались в карикатурном виде, говорило о многом. Любопытно, что актеры, игравшие врагов Разина, одевались в современные костюмы, и это происходило не из-за бедности циркового гардероба. Но когда разинские молодцы топили в Волге окологородного надзирателя или помещика, одетого по моде XX века, то это, конечно, в значительной мере лишало постановку исторического смысла, но зато усиливало ее злободневность.

С успехом шла также пантомима «Тарас Бульба» (по повести Н. В. Гоголя). Она начиналась с возвращения сыновей в отчий дом.

Высокий патриотизм и героизм, готовность принести во имя долга даже жизнь родного сына — вот что привлекало зрителей к этой постановке, делало ее значительным художественным явлением. Характерно, что «Тарас Бульба», как и «Стенька Разин», шел в маленьких или средних провинциальных цирках, Саламонский и Чинизелли к этим вещам не обращались.

В 1902 году, как об этом пишет народный артист РСФСР В. И. Филатов, цирк-балаган его отца поставил «На дне» М. Горького. Правда, текст значительно сократили, а кое в чем переделали. Специально приглашенная капелла задумчиво исполняла песню «Солнце всходит и заходит». «Даже „чистая“ публика раскупала в балагане первые ряды. Ставили спектакль в Саратове, Орехово-Зуеве, Алатыре (бывшей Симбирской губернии), в Москве, с особым успехом спектакль шел в Пензе»². Конечно, балаганная постановка упрощала пьесу,

ослабляла ее социальное звучание, отдавала дань босяцкой экзотике. Но сам факт обращения к произведению великого пролетарского писателя очень знаменателен.

Интересно, что в том же 1902 году цирк Труппи готовился осуществить постановку пантомимы «Дело Дрейфуса». Когда цензор прочел сценарий пантомимы, он запретил ее ставить.

С успехом в цирках шла пантомима «Англо-бурская война», причем симпатии зрителей были явно на стороне буров, а не колонизаторов англичан.

* * *

Но дело не только в постановках пантомим и исполнении злободневных клоунад. Оптимистическая настроенность цирковых программ не могла не привлекать зрителей. Бесстрашные гимнасты, ловкие акробаты, великолепные наездники — все они нравились публике, увлекали ее. Об этой стороне цирка, пожалуй, лучше всех сказал Горький: «Вскоре я увлекся цирком; я бывал в нем и раньше, но теперь вдруг первое же представление приятно поразило меня. Все, что я видел на арене, слилось в некое торжество, где ловкость и сила уверенно праздновали свою победу над опасностями для жизни»³.

Нельзя не сказать, что к концу прошлого века русский цирк уже располагал многими первоклассными артистами. Так, П. С. Крутиков показывал самое высокое мастерство дрессировки лошадей. Его гастроли в Париже в 1897 году вызвали восторженные отзывы газет, признание, что он лучший дрессировщик в мире. Рецензент писал: «Г. Крутиков с удивительным хладнокровием, мановением руки управляет золотистыми красавцами, точно опытный светский дирижер танцев целой вереницей красивых пар»⁴.

Лошади у Крутикова складывали из кубиков слова, ударяли копытом столько раз, сколько получалось в результате сложения, вычитания, умножения или деления. Они балансировали на качающейся доске, выбирали, по указанию зрителей, флаг любой страны. Одним движением руки Крутиков умудрялся останавливать скачущих во весь опор коней и переводить их на медленный вальс.

¹ Э. Кох. *Вся жизнь в цирке*. М., 1963, стр. 13.

² В. Филатов, А. Аронос. *Медвежий цирк*. М., 1962, стр. 55.

³ М. Горький. *Собрание сочинений*, т. 14. М., 1951, стр. 140.

⁴ Цит. по кн.: Д. Романоский. *Любительский цирк Крутикова*. Киев, 1897.

Великолепное мастерство наездника показывал В. В. Андреев. Сидя верхом на лошади, он при помощи узды, шпор, колен заставлял лошадь производить различные эффектные движения. Но делал все это так ловко и элегантно, что зрителям казалось — лошадь танцует, повинаясь звукам музыки.

Жокей В. Т. Соболевский демонстрировал на арене серию сложных акробатических прыжков, а потом, как подброшенный пружиной, взлетал вверх, чтобы вскочить на спину бегущей по кругу лошади.

П. Федосеевский на спине бегущей лошади исполнял сальто-мортале.

Семья Г. О. Иванова выступала с номером «икарийские игры». Взрослые артисты ложились спиной на специальные подушки и поднятыми вверх ногами подбрасывали в воздух своих маленьких партнеров, а те исполняли сложные эволюции и возвращались на подошвы своих старших товарищей.

Здесь названы лишь некоторые талантливые цирковые артисты, чье творчество характерно для интересующего нас периода. Но в данном случае важна не полнота представленного материала, а общая тенденция развития русского цирка в рассматриваемые годы. И в этой связи нельзя не сказать о том, что лучшие цирковые артисты подавали свои номера легко, свободно, как бы играя, не подчеркивали трудностей и опасностей. Цирк приносил зрителям наслаждение демонстрацией силы, ловкости, красоты. И, конечно, цирковые артисты своими средствами стремились к созданию художественных образов: то великолепных смельчаков, то грациозных фэй, скачущих на конях, то былинных богатырей, то внешне наивных, но очень себе на уме простаков, в духе сказочного Ивана-дурака или героя кукольного театра Петрушки.

Но, говоря о цирке конца XIX и самого начала XX века, указывая на имевшиеся в нем тенденции, нельзя в то же время забывать о том, что это был буржуазный цирк, находившийся во власти кулаков-антрепренеров, в значительной части людей невежественных, а иногда и реакционно настроенных. Правда, откровенно контрреволюционных выступлений в те годы цирки не знали. Но наряду с явно выраженными демократическими устремлениями тенденция ухода от социальных проблем, от современности не могла не сказаться. Многие клоуны, и в том числе талантливые и популярные: Лешом и Эйжен, братья Юрий и Владимир Костанди, Теодор и Коко и другие — остава-

лись в пределах традиционных сенок (антре), никак не реагируя на происходившие события. Крупные, и в первую очередь столичные, цирки, ставя пантомимы, нередко обращались к различным безделкам, к произведениям, лишенным всякого социального звучания.

В 1897 году Саламонский, например, поставил пантомиму-балет «Веселые пьеретты», о которой критик писал, что она «...благодаря изящным костюмам и красивым сочетаниям цветов представляет приятную картину для глаз. Очень забавны живые куклы, показываемые в финале балета»¹. И такие «приятные для глаз» пантомимы на протяжении рассматриваемых лет идут одна за другой. Когда в цирках при постановке пантомимы обращались к классике, нередко все сводилось только к дешевым эффектам. Так было с «Демоном» М. Ю. Лермонтова, соответственно переделанным: пантомима делилась на картины: «Русская деревенская свадьба», «Охота на медведей», «Бал у Сатаны», «Разрушение замка Сатаны». Понятно, что от гениального произведения русского поэта мало что осталось.

Что касается Чинизелли, то он, наряду с чисто развлекательными постановками, все чаще прибегал к произведениям, активно пропагандировавшим идею неравенства людей по цвету кожи или социальному происхождению. Сценарии для своих пантомим нередко вместе с постановочными планами и эскизами он обычно заимствовал у иностранных цирковых антрепренеров. Но делал это Чинизелли потому, что надеялся на успех таких постановок у правящих классов России. Едва ли не первой подобной пантомимой была «Чеус, девушка-дикарка» (1897). Туземный князь, поддерживаемый англичанами, проводит у себя в стране реформы. Но местные жители — дикари, подстрекаемые фанатиками жрецами, восстают и вынуждают доброго князя спасаться бегством. Во время этого бегства исчезает дочь князя: оказывается, что ее украли обезьяны. Восстание при помощи англичан подавлено. Князь снова правит страной и творит благодеяния, и только тоска по дочери постоянно гложет его сердце. Между тем девочка, живя среди зверей, совершенно одичала, и только золотая цепь на ее шее напоминает о том, что она принцесса. Случайно, опять-таки при помощи англичан, ее находят и водворяют в родительский дом. Принцесса опять убегает в лес, ибо только там, среди природы, человек может быть свободен. За принцес-

¹ Хроника — «Театральные известия», 1897, № 732.

сой устремляется погоня, тогда она бросается с высокого моста в реку, и опять ее спасают англичане¹.

Даже из краткого пересказа сценария понятна социальная направленность пантомимы.

В пантомимах, шедших у Чинизелли, почти всегда графы, князья и просто богатые люди отличались необыкновенным благородством, они охотно жертвовали собою ради счастья ближнего. Наоборот, туземцы, крестьяне и вообще простые люди изображались либо в смешном, либо в жалком виде. Эти люди были злы, неблагодарны, ограничены, алчны, мстительны, коварны и кнут являлся самым верным средством для них.

* * *

С давних времен на арене цирка демонстрировали свое мастерство силачи. В 900-е годы силовые номера получили большую популярность. В 1904 году в петербургском цирке Чинизелли провели первый международный чемпионат среди борцов-профессионалов; он имел огромный успех. Буквально в течение месяцев борцовские турниры захватили цирки, увеселительные сады и другие зрелищные предприятия. Имена И. М. Поддубного, И. М. Заикина, П. Ф. Крылова, как и крупнейшего организатора и арбитра чемпионатов И. В. Лебедева (Дяди Вани) получили всероссийскую известность. Бесспорно, чемпионаты до известной степени сыграли положительную роль в деле пропаганды спорта, вызвали к жизни ряд атлетических обществ, особенно в провинциальных городах. Но, сразу попав в руки околоспортивных дельцов, они не столько воспитывали, сколько разлагали публику. Для создания нездорового ажиотажа подогревались националистические чувства, в ход шли различные приемы, ничего общего не имевшие с подлинным спортом. Сама борьба фальсифицировалась и проходила по заранее выработанному расписанию.

И, наконец, все более пышным цветом начинают цвести свойственные буржуазному цирку грубость, унижение человеческого достоинства и связанные с этим нарочитая игра на нервах зрителей, всяческое подчеркивание опасности. Присущее буржуазному искусству неуважение к человеку находит в цирке яркое и наглядное выражение. Слово «смерть» как одна из кассовых приманок все чаще появляется на

афишах. Укротители нарочно дразнят львов и тигров, чтобы у зрителей учащенно забились сердца, когда зверь, ломая преграды, готовится напасть на своего повелителя. Именно тогда распространение получил такой антиэстетический трюк: укротитель вкладывает свою голову в пасть к хищнику.

Воздушные гимнасты, отказываясь от мер предосторожности, добивались того, что зрители начинали дрожать за их жизнь, а не любоваться их мастерством.

* * *

Наш очерк о цирке окажется неполон, если хотя бы несколько слов не сказать о той профессиональной борьбе, которую начинают вести за свои права артисты.

Надо сказать, что среди других зрелищных предприятий эксплуатация в цирке была особенно беспощадной. Вот что рассказывал о своей жизни в обычном маленьком провинциальном цирке артист С. С. Альперов: «Фюрер был очень суровый человек. От него нередко попадало не только ученикам, но и артистам и даже его жене..., ученики вставали в шесть часов утра и работали до поздней ночи. Они же несли и ночные дежурства в цирковой конюшне... Зимой цирк не отапливался, и в нем бывало иногда очень холодно. Тогда ученики раскладывали на середине манежа костер и грелись у костра»¹.

Подобное положение было в большинстве провинциальных цирков.

Цирковой артист не имел решительно никаких прав. Даже получив травму, а иногда и серьезное увечье во время исполнения номера, он не мог рассчитывать ни на какую оплату во время болезни. «Жизнь артиста-труженика в то время была хуже, чем на каторге»², — вспоминал об этих годах один из известных цирковых русских артистов.

Предпринимаются первые попытки хоть как-то защитить свои права и профессиональные интересы. В 1898 году цирковой и эстрадный администратор Е. С. Матакса начинает издание первого профессионального журнала «Артистическое иллюстрированное обозрение кафе-концертов, театров-варьете и цирков». Журнал по преимуществу носил рекламный характер. Возникли и другие журналы профессионального

¹ Д. Альперов. На арене старого цирка. М., 1936, стр. 29. С. С. Альперов — отец автора.

² П. Кодакчи. Письмо в редакцию. — «Орган», 1913, № 101.

¹ Цензурный экземпляр пантомимы хранится в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского в Ленинграде.

характера, и при них артисты организовывали кассы взаимопомощи, чтобы субсидировать своих членов во время безработицы или болезни. Эти кассы создавались на чисто экономической основе, они охотно принимали в число участников даже директоров цирков. Но, тем не менее, следует признать, что кассы взаимопомощи являлись самыми первыми ячейками профессионального движения в цирке.

Желая выйти из-под власти эксплуататоров, цирковые артисты, используя опыт актеров драматических, создавали товарищества, все участники которых работали на паях. Первое такое

товарищество, возглавляемое П. Федосеевским и Н. Бедина, начало действовать в 1897 году в Орле. Правда, подобные товарищества довольно быстро распадались. Причиной тому являлись недостаточная организованность артистов, их неумение вести дело на коллективных началах. Да и власти предпочитали иметь дело с антрепренером, а не с товариществом. Но сам факт их создания чрезвычайно показателен и, несомненно, имел прогрессивное значение.

Таково, в самых общих чертах, было положение русского цирка конца XIX — начала XX века.

ГУЛЯНИЯ И ДРУГИЕ ФОРМЫ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ

Ю. А. ДМИТРИЕВ



Гуляния известны на Руси с давних времен и получили широкое распространение. Не было ни одного города или даже села, в котором в определенное время года не устраивались бы игры и зрелища, привлекавшие едва ли не большую часть населения, но особенно, конечно, молодежь.

В XIX веке гуляния были взяты под административный контроль, и для них полицией отводились специальные районы. В конце XIX века основным местом гуляний, организуемых на масляной и на пасхальной (святой) неделях, в Москве было Девичье поле, а в Петербурге — Марсово поле. Здесь действовали балаганы, цирки, катальные горы, карусели, качели и другие развлечения. Можно было посмотреть космораму (раек), увидеть дрессированных медведей. На гуляниях шла бойкая торговля сладостями, напитками и галантереей. Гуляния вошли в быт городов, их любили, к ним заранее готовились. Появились крупные антрепренеры, режиссеры, актеры, работавшие по преимуществу, если не исключительно, на гуляниях. За короткие дни гуляний балаганы, карусели, горы посещали десятки тысяч посетителей, больше, чем все московские или петербургские театры за целый год. Посетителями по преимуществу были бедные люди. Это для них играла музыка, кувыркались клоуны, Петрушка бил полицейского, разыгрывались пьесы на исторические сюжеты, ставились арлекинады.

Когда теперь произносят слово балаганы, воображение рисует нечто жалкое, нищенское, убогое. И, конечно, такие балаганы существова-

ли. Но в Москве, а особенно в Петербурге балаганы братьев Легат, Малафеева, Громова, Лейферта, Лихачева и некоторых других предпринимателей вмещали до тысячи зрителей (здания большего объема не разрешала строить полиция). В них имелись хорошо оборудованные сцены, правда разборные, но монтировавшиеся из одинаковых, пригнанных друг к другу частей. Возле сцены находилась оркестровая яма на двенадцать — пятнадцать музыкантов. Далее шли ложи, два-три ряда кресел, скамьи и, наконец, стоячие места, именуемые на профессиональном языке «загоном».

В большом балагане каждую постановку за неделю смотрело до ста тысяч человек. Ведь балаганы давали в день десять — пятнадцать спектаклей. Они работали непрерывно, начиная с двенадцати часов дня и до восьми-девяти часов вечера.

В конце 1896 года совершенно неожиданно для балаганных предпринимателей их вызвал к себе петербургский градоначальник Н. В. Клейгельс и заявил, что в будущем 1897 году гуляния на Марсовом поле проводятся в последний раз, что городское управление предлагает перенести гуляния на Семеновский плац, находившийся тогда на окраине города. Робкие возражения, что плац для гуляний не приспособлен, удален от центра, грязен, что он мрачен по своему архитектурному пейзажу, генерал слушать не пожелал.

В 1898 году гуляния действительно переехали, но успеха они на Семеновском плаце не имели и тогда же закончили свое существова-



Картина К. Е. Маковского «Гулянье на Адмиралтейской площади в Петербурге». 1875 год

ние. То же самое происходило и в Москве. Здесь гуляния приказано было перенести с Девичьего поля на отдаленный, грязный и неудобный для установки балаганов Пресненский вал. И здесь в 1898 году гуляния прекратились.

Это краткое вступление, касающееся самого конца XIX века, необходимо, иначе окажется непонятным все дальнейшее развитие массовых представлений, рассчитанных по преимуществу на демократического зрителя.

Запрещение гуляний — факт не случайный, гуляния давно вызвали раздражение в реакционных кругах.

В 1888 году Александр III подписал указ о народных театрах, распространяющийся и на

балаганы. Согласно указу, для них устанавливалась особо строгая цензура, составлялись рекомендательные списки тех пьес, которые, по мнению правящих кругов, целесообразно играть для народа.

Да и собирая предпринимателей чтобы объявить им о переносе гуляний, Клейгельс невразумительно, сквозь зубы, но все же сказал, что на Марсовом поле одновременно собирается до тридцати тысяч человек «простого народа», что такие сборища нежелательны в связи с революционными брожениями¹.

¹ «Русские народные гуляния». — М.— Л., 1948, стр. 166.

Запрещение гуляний следует рассматривать в общем кругу охранительных мероприятий, проводимых царским правительством. Так, в 1897 году министерство народного просвещения запретило проводить любительские спектакли и концерты в помещениях народных училищ.

На следующий 1898 год министерство рекомендовало ограничить число студенческих благотворительных концертов. В 1902 году было решено, что полиция будет следить за любительскими спектаклями солдат, устраиваемыми вне воинских подразделений.

Правительство понимало, что оставлять в больших городах целые группы людей без всяких развлечений невозможно, оно только хотело, чтобы все виды зрелищ находились под его воздействием. Поэтому право на организацию народных развлечений получает филантропическая, связанная с полицией организация «Попечительство о народной трезвости», входящая в министерство финансов, тогда возглавляемое графом С. Ю. Витте.

Главной задачей Попечительства было отвлечение рабочих от социальных вопросов, от классовой борьбы. Для этой цели в рабочих районах создавались чайные, в которых проводились беседы, показы при помощи волшебного фонаря туманных картин. Здесь же силами второстепенных актеров ставились спектакли. Известный артист Н. Ф. Монахов, начинавший свой творческий путь в таких спектаклях, писал: «Давались обыкновенно спектакли „портативные“, не требовавшие большого количества участников и сложной обстановки»¹. И пьесы подбирались соответствующие, выражающие охранительную тенденцию.

И это же Попечительство приняло на себя организацию гуляний. Режиссера А. Я. Алексева-Яковлева в 1898 году пригласил принц А. П. Ольденбургский и предложил ему руководство гуляниями в Таврическом саду, где предполагалось строительство Народного дома имени императора Николая II. Как вспоминает Алексеев-Яковлев, принц достаточно четко сформулировал программу будущих гуляний. «Снисходительно похлопывая по плечу, он (принц.— Ю. Д.) со смехом говорил свою любимую, в „Братьях Карамазовых“ вычитанную фразу: „Надо изумлять, милейший!“»². Именно изумлять, ставить различные феерии, отвлекающие от повседневной жизни.

С того же времени и до 1914 года зимние гуляния в Михайловском манеже (с 26 декабря по 6 января) проводили еще две филантропические, связанные с полицией организации: Общество доставления дешевых квартир и Общество оказания помощи детским приютам³.

Такие же гуляния устраивались в московском манеже, находившемся на тогдашней Моховой улице (теперь проспект Маркса).

Народные развлечения стремились утвердить в духе верноподданничества или чистого развлечения. Но, как и во многих других случаях, результаты для полиции оказывались весьма малоутешительными. В. И. Ленин считал необходимым разоблачать всяческие попытки полицейских, жандармов и попов, зубатовых и васьильевых принимать участие в рабочем движении, он говорил: «Но делать все это — вовсе не значит забывать о том, что в конце концов легализация рабочего движения принесет пользу именно нам, а отнюдь не Зубатовым. Напротив, как раз своей обличительной кампанией мы и отделяем плевелы от пшеницы. Плевелы мы уже указали. Пшеница это — привлечение внимания еще более широких и самых отсталых слоев рабочих к социальным и политическим вопросам, это — освобождение нас, революционеров, от таких функций, которые по существу легальны (распространение легальных книг, взаимопомощь и т. п.) и развитие которых неизбежно будет давать нам все больший и больший материал для агитации»⁴. Конечно, в ограниченной степени, но эти слова имели отношение и к гуляниям, которые тоже выполняли, правда менее значительную, но все же культуртрегерскую, просветительскую функцию.

Наряду с различными филантропическими организациями гуляния проводили также частные лица. Например, владелица Петербургского зоологического сада С. Гебгардт-Рост.

И в XX веке в губернских и уездных городах гуляния приурочивались, как правило, к ярмаркам, и тогда на специально отведенных площадях строились балаганы, организовывались развлечения, выступали деды-раешники и другие уличные артисты. В 1916 году, как вспоминает известный цирковой клоун Д. С. Альперов, такие гуляния существовали в Нижнем Новгороде. Балаганы «работали по будням от шести до

³ В 1914 г. манеж был использован военным ведомством, здесь расквартировывались автомото части, стояли броневики, принятые на вооружение русской армией.

⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 115.

¹ Н. Монахов. Повесть о жизни. Л., 1936, стр. 29.

² «Русские народные гуляния», стр. 153.



Картина А. А. Попова «Балаганы в Туле»

семи часов вечера, по праздникам и воскресеньям — целый день»¹.

О гуляниях в Омске и других сибирских городах рассказывал еще один цирковой артист — Ф. С. Конев².

Наконец, на окраинах Петербурга и Москвы, в районах, официально не входивших в городскую черту, также строились балаганы, карусели, качели. В одном из таких московских районов, в Сокольниках, гуляния существовали до конца 20-х годов. Само это место получило название Старого гуляния.

Итак, в XX веке гуляния, по преимуществу предназначенные для обслуживания демократической публики, проводились филантропическими организациями, находящимися под покровительством властей, и частными лицами. В то же время продолжали существовать гуляния в их традиционных формах.

Гуляния состояли из разнообразных развле-

чений, и далеко не все из них могут быть отнесены к разряду искусств: многое было связано с бытовыми традициями народа. Нет также спора и о том, что устроители гуляний предлагали демократической публике часто суррогаты театра, цирка и эстрады.

Если говорить о театральных зрелищах на гуляниях, то они были откровенно облегченными, бездумными, чтобы отвлекать посетителей от проблем современности. Большевицкая газета «Звезда» писала в 1910 году: «Театр суживает свою деятельность до обслуживания беззаботной части населения, ищущей только легкой забавы, веселья, полезного для пищеварения»³. Вот именно такие требования к театральным постановкам предъявляли устроители гуляний. Но далеко не все получалось так, как им хотелось.

Естественно, что ни принц Ольденбургский, ни дамы-патронессы, ни чиновники, ни полицейские не были подготовлены к тому, чтобы практически организовать гуляния. Да они и не хо-

¹ Д. Альперов. *На арене старого цирка*. М., 1936, стр. 381.

² Ф. Конев. *Полвека под куполом цирка*. М., «Искусство», 1962.

³ «Звезда», 1910, № 2.

тели этим заниматься. И все организационные функции передавались в недавнем прошлом наиболее крупным балаганным предпринимателям. Например, гуляния в Михайловском манеже, как правило, проводили А. П. Лейферт и В. Н. Егеров.

Антрепренеры, неся значительные затраты и желая извлекать прибыль, естественно, прежде всего опирались на кадры тех режиссеров и артистов, с которыми им раньше приходилось иметь дело. Так, в Петербурге главным режиссером наиболее крупных гуляний становится А. Я. Алексеев-Яковлев, прежде подвизавшийся в балаганах. И он приводит с собой знакомых актеров и даже театральных плотников.

Поэтому, чтобы представить себе существо гуляний в XX веке, необходимо хотя бы коротко коснуться той художественной традиции, которую использовали организаторы гуляний.

Совсем не следует представлять балаганных предпринимателей в качестве культуртрегеров. Многие из балаганщиков вообще весьма далеко находились от искусства. Так, крупный антрепренер В. М. Малафеев, будучи хозяином лесной дачи, начал с того, что поставил тес для строительства балаганов. Когда же один из его кредиторов оказался неоплатным должником, то он, взяв балаган в свои руки, начал проводить в нем представления. На гуляниях было много грубого, пошлого, унижающего человека.

Но в одном нельзя отказать балаганщикам — в коммерческой сметке, в обостренном понимании вкусов публики. И если до 70-х годов в балаганах по преимуществу ставились арлекинады, то позже их сменяют пьесы на исторические сюжеты. В центре же петербургских гуляний оказался театр «Развлечение и польза», художественную часть в котором возглавлял Алексеев-Яковлев. В отличие от большинства деятелей гуляний, он окончил гимназию и испытал на себе влияние народничества. Театр «Развлечение и польза» уже по своему внешнему виду резко отличался от остальных увеселительных заведений. Сам Алексеев-Яковлев говорил: «Вопреки обычаю, согласно которому зрительный зал обивался пестро, по трафарету, раскрашенной бязью, стены „моего театра“ были затянуты полотном зеленовато-серого тона, украшены портретами Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоедова, Некрасова и Островского, писанными маслом художником-портретистом Бителевым»¹.

Но главное — это репертуар театра. На его открытие в 1881 году шла инсценировка басен

И. А. Крылова, сказок А. С. Пушкина, стихов Н. А. Некрасова. А также читались отрывки из произведений названных авторов. Позже здесь шли: «Русалка», «Барышня-крестьянка», «Спящая красавица» по А. С. Пушкину, «Тарас Бульба», «Майская ночь», «Кузнец Вакула» по Н. В. Гоголю, «Мороз — Красный нос» по Н. А. Некрасову. Впервые в истории гуляний в балагане звучали стихи русских классиков. Театр с таким репертуаром имел на гуляниях самый большой художественный и материальный успех. И другие антрепренеры начинают ориентироваться на этот опыт. Но на тех же гуляниях и так же с успехом в театре Малафеева шли батальные постановки «Куликовская битва, или Князь Дмитрий Донской», «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири», «Покорение Казани» и другие. Привлекали они рукопашными схватками и ружейной пальбой. Когда гуляния начали проводиться в манежах, то их высокие покровители хотели, чтобы этот батальный репертуар, «украшенный» монархическими идеями, занял бы центральное место. Но те, кому поручали организовывать гуляния, помня об успехах классики, одни из идейных, другие из меркантильных соображений, стремились к тому, чтобы утвердить классический репертуар и в манежах.

Особенный успех на гуляниях имели народные хоры, исполнявшие русские, украинские, цыганские песни.

Д. С. Альперов рассказывал, что в каждом из нижегородских балаганов: Иванова, Эгуса, Великанистова, Василевского, Абрамовича — имелся хор. И представления маленьких ярмарочных цирков нередко венчались выступлением хора. Конечно, в хоровой репертуар проникала всякая дребедень, в том числе воровские песни и модные душещипательные романсы. Но хоры исполняли также подлинные русские песни, привлекавшие особое внимание слушателей. Так, по многим ярмаркам кочевал балаган Гордея Иванова, а зимовал он всегда в Орехово-Зуеве, где его очень ценили рабочие. Особенно им нравился гордеевский хор, которым управлял сам хозяин. «Гордей не любил „цыганщины“, он был ценитель и знаток русской народной песни. Хор у него был большой и выступал в богато расшитых русских костюмах. Певчие у него были отличные»².

Впоследствии известный актер музыкального театра М. А. Ростовцев, начинавший свой сценический путь в хоре Колосова, вспоминает,

¹ «Русские народные гуляния», стр. 78.

² Д. Альперов. Указ. соч., стр. 174.

какой огромный успех имело театрализованное исполнение песни «Вниз по матушке по Волге». По существу хор разыгрывал знаменитую народную пьесу — игру «Лодка», которую до сих пор, как один из образцов народного творчества, изучают ученые-фольклористы. Здесь прославлялся вождь крестьянской войны против помещиков С. Т. Разин. А как выводил песню запевала: «Это было действительно „нуто“». Вам казалось, что вы на берегу широкой тихой реки, и кто-то там, на лодке, запекает песню, не заботясь о том, слушают ее или нет, и поет эту песню исключительно для себя»¹.

Громадным успехом пользовались владимирские крестьяне-рожечники, во главе которых стоял староста В. Н. Кондратов. Они играли на берестовых рожках, и их игра отличалась замечательной стройностью и задумчивостью.

Хоры, рожечники, гармонисты, частушечники, люди-оркестры, чревовещатели, да и другие артисты переходили со старых гуляний на манеж, по существу ничего не меняя ни в репертуаре, ни в исполнении. Перекочевывали с гуляний и фокусники, акробаты, дрессировщики животных, клоуны. И в их числе знаменитый Н. Я. Филиппов, еще недавно выступавший на раусе² и зазывавший зрителей в свой балаган.

Ведь и известные на всю Россию клоуны А. Л. Дуров, В. Л. Дуров, Бим-Бом (И. С. Радунский и М. А. Станевский) тоже начинали в балаганах. И оттуда они приносили в цирк и на гуляния, где постоянно выступали, свой опыт артистов, ориентирующихся по преимуществу на народную аудиторию.

Как же проводились гуляния в Михайловском и других манежах?

Гуляния в Народном доме имени императора Николая II, художественную часть которых также возглавлял Алексеев-Яковлев, открылись в 1899 году. В отличие от манежа, эти гуляния проводились на протяжении всего года.

Здесь имелись садово-парковые аттракционы: обсерватория, лабиринт, детская железная дорога, чертово колесо (колесо смеха), кривые зеркала, катальные горы. На открытой сценической площадке шел эстрадно-цирковой дивертисмент, заканчивающийся по большей части аллегорической картиной с ярко выраженной монархической тенденцией.

В закрытом театре в праздники по утрам для детей ставились сказки-феерии: «Сказка о рыбаке и рыбке», «Кащей бессмертный, или

Аленький цветок» и другие. В час дня также шла феерия, но уже предназначавшаяся для подростков. Обычно в основу ее сценария брался один из романов Жюль Верна. В четыре часа дня игралась пьеса А. Н. Островского. А вечером проводился оперный спектакль.

В это же время в другом театре — Железном — непрерывно шел дивертисмент или же обстановочные пьесы, опять-таки широко использовавшие феерические трюки: «Варяг», «Петр Великий», «Генералиссимус Суворов», «80 тысяч лье под водой», «Вокруг света за восемьдесят дней», «Разрыв-трава», «Вий» и другие.

Актеры и в драматической и в оперной труппах были вполне удовлетворительны; кроме того, в операх часто на положении гастролеров выступали самые знаменитые певцы. Для отдельных постановок приглашались известные и талантливые режиссеры. Так, А. А. Санин, один из учеников К. С. Станиславского, ставил здесь «Синюю птицу» М. Метерлинка; спектакль имел очень большой успех и прошел триста раз. По тем временам это было очень много.

Учитывая, что билеты здесь были гораздо дешевле, чем во все другие петербургские театры, легко понять, что посещало Народный дом огромное число зрителей. Летом в будни их бывало до десяти тысяч, а в праздники — до тридцати тысяч.

Гуляния еще проводились в Петровском парке, здесь им покровительствовал А. Ф. Трепов, «один из наиболее ненавидимых всей Россией слуг царизма, прославившийся в Москве своей свирепостью, грубостью и участием в зубатовских попытках развращения рабочих»³, как писал В. И. Ленин. Трепов, служа в полиции, не только жестокой рукой карателя расправлялся с революционным движением, но также стремился отвлечь рабочих от революционной борьбы.

В Петровском парке большой успех имели своеобразные спортивные соревнования: надо было вскарабкаться по высокой и гладкой скользкой мачте и там позвонить в колокол. Тот, кому удавалось это сделать, получал премию — дешевый отрез на брюки или рубашку.

Играли в парке военные оркестры и выступали полковые песельники. На сцене шли невысокого вкуса, по большей части исторические мелодрамы с монархической окраской: «Федор Григорьевич Волков», «Суворов в деревне»

¹ М. Ростовцев. Страницы жизни. Л., 1932, стр. 64.

² Раус — балаган перед балаганом.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 111.

Куликова, «Архангельский мужик Ломоносов» Михневича, «Павел Никитин — русский художник», «Царская трость, или Деревянный ходатай» Бисковатова и другие.

Шел здесь также эстрадный дивертисмент с обязательным участием русских хоров, плясунов и так называемых лапотных дуэтов, т. е. исполнителей частушек под собственный аккомпанемент на балалайках. Наибольший успех имели Чеботаевы.

Особенное внимание посетителей привлекали представления на пруду: «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири», «Взятие Азова Петром Великим» и другие.

Гуляющие в Петровском парке играли в городки, бегали взапуски, катались на лодках и каруселях. Или же просто, расположившись на траве, пили чай. Отдыхающим демонстрировали свое искусство медвежатники, петрушечники, раешники. Но в 1907 году цензура добилась того, что полиция их в парк пускать перестала. Формально это было сделано из-за опасения конкуренции. Но какая могла быть конкуренция, когда за вход в парк ничего не брали. Дело заключалось в другом: репертуар народных артистов не соответствовал тем установкам, какие утверждались устроителями на гуляниях.

Несколько по-другому организовывались гуляния в Зоологическом саду, и контингент посетителей здесь был иной. Если в Петровском парке, Народном доме, Михайловском манеже по преимуществу бывали рабочие фабрик и заводов, солдаты, сидельцы, пригородные крестьяне, то Зоологический сад заполнялся среднего достатка купцами, чиновниками, меццанами, офицерами и дамами полусвета.

В специальном зале у главного входа проводились симфонические концерты. На открытой площадке демонстрировались масштабные аттракционы: выступления канатоходцев, укротителей хищных зверей, подъемы воздушных шаров с упражняющимися под ними гимнастами.

В Летнем театре программа начиналась с постановки водевиля, который разыгрывали русские актеры. Далее шел эстрадно-цирковой дивертисмент, в нем выступали почти исключительно иностранные знаменитости. Кончалось представление балетом; в нем, как правило, первое место занимала какая-нибудь иностранная, чаще итальянская, прима-балерина, отличающаяся прежде всего высокой танцевальной техникой.

Так, здесь прошли: «Али-баба и сорок разбойников», «Кузнечик-музыкант», «Путешествие Нансена к Северному полюсу» и другие.

Главная тема большинства этих феерий — борьба человека с силами природы, поэтому на сцене то моросил холодный дождь, то низвергались потоки тропического ливня, то зрители видели, как из вулкана вырывается огнедышащая, раскаленная лава.

Даже из этого краткого описания очевидна направленность гуляний. Их целью было: с одной стороны, пропаганда идей господствующих классов, а с другой — отвлечение внимания посетителей от подлинно актуальных политических проблем. Этому подчинялась вся организация гуляний. Но при всем том гуляния заключали в себе известные противоречия.

При самых строгих установках, которые давались принцем Ольденбургским или обер-полицмейстером Треповым, выполнение их принимали на себя люди, остро чувствующие, чего хочет публика, а иногда и сочувствующие этим желанием. Конечно, на гуляниях невозможно было проявить прямой революционности, но некоторые демократические традиции продолжали жить и в новых условиях.

Вот почему далеко не все представления несли монархические идеи и не все превращались в набор эффектных феерических трюков. Можно привести немало примеров. Здесь мы ограничимся только одним — постановкой «Конька-горбунка», осуществленной Алексеевым-Яковлевым в Михайловском манеже. Инсценировка была сделана по известной сказке П. П. Ершова.

И в сказке Ершова и в спектакле Иван побеждал хана (в сказке царя), потому что он был честен, смел, настойчив в своем стремлении к достижению счастья. Он умел сохранять чувство собственного достоинства и был добр к людям. То, что хан сварился в котле, явилось ему наказанием за то, что он хотел загребать жар чужими руками, считал, что знатность и богатство — качества вполне достаточные для получения любви и счастья.

Конечно, такой спектакль нес демократические идеи.

Осуществляя на гуляниях постановку классических произведений, режиссеры вынуждены были прибегать к значительным сокращениям, а иногда искажениям. Но при этом все же демократическую сущность «Тараса Бульбы», «Барышни-крестьянки» или «Снегурочки» режиссеры сохраняли, понимая, что от этого в значительной мере зависит успех спектакля.

На гуляниях большой успех имели аллегорические шествия. Как особая театральная форма они известны в России с давних времен. Еще

первый русский актер Ф. Г. Волков проводил такое шествие в 1763 году, в дни коронации Екатерины II, придавая ему яркую сатирическую окраску. Широко пользовался такими шествиями в Москве в 70—80-х годах прошлого века М. В. Лентовский.

В Михайловском манеже в шествиях использовались шесть-семь рессорных платформ (их называли качками). На этих платформах группами размещались действующие лица. Они создавали живые картины, сцены, иллюстрировавшие сказки, басни, пословицы, в которых имелся серьезный сатирический заряд, направленный против власть имущих. Впереди каждой из повозок шел герольд, несший на древке плакат, разъяснявший, что данная группа обозначает. Таким образом качки два раза объезжали вокруг манежа.

Несколько слов о том, как ставились на гуляниях спектакли, и прежде всего феерии. Сын известного балаганного предпринимателя Лейферт писал: «Зрителю надо было, чтобы было чудно, приятно, ярко и не скучно»¹.

Зрелищное начало в постановках доминировало, главное внимание обращалось на пантомиму, текст составлял только необходимый минимум, да и он иногда в шуме гуляния не был слышен.

Режиссер, как правило, сам писал сценарий, одновременно являвшийся и режиссерским планом. Он разбивал сценарий на картины, давая каждой из них броское рекламное название. Вот на какие картины делилась пантомима «Путешествие на луну»: «В саду при парижском театре», «На берегу Флориды», «На луне», «У подошвы действующего вулкана», «В замке Дианы», «На дне океана», «На берегу Ледовитого океана»².

Названия картин при помощи афиш, плакатов, щитов, печатных либретто заранее сообщались публике. Это увеличивало интерес к спектаклю.

Действие из одного места в другое переносилось мгновенно, при этом на протяжении спектакля занавес старались не опускать. На сцене подвешивалось несколько задников и боковых кулис. В нужный момент они поднимались вверх, тем самым открывая новую панораму. Механизация при этом была наимпримитивнейшей: плотники, держа в руках веревки, спры-

гивали с колосников вниз и силой своей тяжести, образующей противовес, поднимали отслужившие задники и кулисы.

Для изображения морского дна широко использовали тюль и специальный подсвет. В ходу были так называемые черные кабинеты. Сцена обвешивалась черными сукнами, и при определенном освещении одетые в черное актеры становились невидимыми. И, к удивлению публики, с места на место перелетали кресла и столы, вздымались в воздух Баба-яга на своей метле или Иван-царевич на сером волке.

Для провалов в полу сцены делались люки с дверями на пружинах. Едва тот или другой персонаж в эти люки проваливался, как дверь сразу же захлопывалась, и пол оставался совершенно гладким. На зрителей этот трюк производил большое впечатление. Использовались и другие иллюзионные трюки, вплоть до отрубания головы преступнику.

При постановках феерий слышались раскаты грома, зрители любовались восходами и заходами солнца, лунными ночами, блеском молнии, водопадами. По морскому дну при помощи специальных тросов передвигались гигантские раки. В морях и океанах плавали рыбы, тритоны, спруты и даже... русалки.

Актеры по большей части подбирались по внешней характерности. Режиссер заботился о том, чтобы лицо, фигура, вся манера держаться соответствовали тому герою, которого приходилось актеру играть. Кроме того, если в роли бывали слова, то исполнители должны были обладать мощными — их называли «пробивными» — голосами. Подтекст, паузы, углубленное психологическое раскрытие образа здесь не ценились.

На репетициях главное внимание уделялось монтажке. Что же касается актеров, то режиссер им показывал основные мизансцены. Чем больше страсти, темперамента актер, особенно героического плана, вкладывал в роль, тем лучше, считалось, он играет. Мелодраматические приемы и буффонада были в большом ходу.

Но на гуляниях еще больше времени, чем феерии, занимали, дивертисменты, или, как бы мы сказали сейчас, эстрадные выступления.

Бесспорно, на дивертисментах было много грубого, дешевого, плоского, даже циничного, унижающего и зрителей и артистов. Большевицкая газета «Правда» писала: «Вышли на сцену клоуны. Это что-то кошмарное»².

¹ А. Лейферт. Балаганы, Пг., 1922, стр. 38.

² Сценарии пантомим хранятся в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского в Ленинграде. Публикуется впервые.

² Слоб. Чем воспитывают народ.— «Правда», № 26, 1913 год.

Нельзя не учитывать, что часто одни и те же артисты выступали и в ресторанах, и в пивных перед пьяными, и на гуляниях с одинаковым репертуаром. На гуляниях можно было увидеть певца (шансонеток) со скабрёзными песенками и находящимися за гранью приличий движениями. Появились «фрачные» и «рваные» куплетисты. Первые выходили на сцену одетые во фрак, с цилиндром на голове, моноклем в глазу и хризантемой в петлице. Правда, по манерам они больше походили на лакеев, но играли аристократов, пропагандирующих культ чувственных удовольствий. «Рваные» же куплетисты выступали в лохмотьях. Лихо отплясывая чечетку, они доказывали, что нет ничего лучше жизни босняка, свободного от всех условностей общественной жизни. Звучали на гуляниях и «песни улицы», а по существу вещи, бытовавшие среди воров и проституток. Все это было проявлениями буржуазного искусства, разлагающего тех, кто к нему обращался.

Но на гуляниях нередко появлялись номера совсем другого порядка, связанные с народной традицией.

Уже назывались владимирские рожечники, народные хоры, гармонисты, исполнители русских плясок, частушек под аккомпанемент балалаек.

Среди тех, кто постоянно выступал на гуляниях и имел большой успех, значилась лапотная капелла, возглавляемая Д. И. Юровым. Она разыгрывала сцену гулянки в летний день на деревенской улице. В соответствующих костюмах, в сопровождении гармошки и балалаек, подобранных от тенора до баса, артисты исполняли песни, пляски, частушки. Имелись в их репертуаре и музыкально-эксцентрические номера. Так, разложив камни, артисты, изображая мостильщиков дорог, при помощи специальных молоточков выстукивали мелодии. Кроме того, они играли на музыкальных точилах, подставляя под колесо ножи. Главным героем в капелле Юрова был уже пожилой мужик, поражавший своими плясками, задорным пеннем частушек, а то и акробатическими трюками. Он соревновался с молодежью и всегда выходил победителем.

Позже появится ряд лапотных капелл, но они, ориентируясь на городскую буржуазию и мещанство, станут изображать мужиков-лапотников в самом неприглядном виде, выводить их людьми темными, неотесанными и попросту тупыми и глупыми. Но капелла Юрова к этому отношению не имела. Их номер в значительной мере строился на фольклорном материале.

В коллективе Юрова начинал гармонист Петр Невский, ставший позже всероссийской известностью. Он мастерски играл на им самим переконструированной гармонике и речитативом, но очень музыкально, произносил песенки злободневного характера. Имелась в его репертуаре песенка «Игрушечки»; в ней он выступал в роли коробейника, продавал за хорошую плату (понимай — взятку) подрядчику железную дорогу, купцу — испорченные весы, а богатой стареющей барыне — молоденького смазливового гусара.

Из числа балалаечников большой успех имел артист, принявший псевдоним Пропаций. От гуляния к гулянию, из балагана в балаган, из цирка в цирк он ходил только пешком или переезжал на телеге. Железной дороги не признавал. «Что может быть красивей, — говорил он, — идешь ранним утром, солнышко встает. Кругом лес, поля. Идешь и думаешь, и легко на душе»¹. Лучше всего Пропаций исполнял попури из русских песен, поговорки и скороговорки, записанные им в разных губерниях. Знал он их множество. Перед началом исполнения он обязательно сообщал, где эту вещь записал. Исполнялись скороговорки и поговорки нараспев, и при этом артист умел удивительно тонко раскрыть их мудрость и афористичность. Это был не только талантливый артист, но и подлинный фольклорист, чувствовавший и хорошо знавший народное творчество.

Из числа премьеров гуляний нельзя не назвать Н. Ф. Монахова и П. Ф. Жукова. Оба они выходцы из демократической среды. Отец Монахова работал ламповщиком в Екатеринбургском институте, а мать — там же прачкой. С двенадцати лет Монахов вносил свою лепту в семейный бюджет, исполняя дискантовые партии в хоре Смольного собора. Что же касается Жукова, то он начал трудовой путь в качестве мальчика у торговца птицей, разнося товар покупателям. Позже он работал на фабрике в селе Алексеевке, близ Петербурга. Самоучкой научившись играть на гармонии, он охотно принимал участие в вечеринках молодых фабричных и стал на них заводилой.

Познакомились Жуков и Монахов в хоре Г. Л. Лебедева, В 1896 году они создали сатирический дуэт, считавшийся на протяжении ряда лет лучшим в России. Выступали артисты либо в образах двух крестьян — старого и молодого, распевавших под балалайку куплеты и частушки, либо в образах старого разорившегося

¹ Д. Альперов. Указ. соч., стр. 309.

банковского дельца и отставного интенданта. В куплетах, заканчивающихся рефреном: «Прошли золотые денечки», — говорилось о взяточничестве, бюрократизме и других язвах буржуазно-чиновничьей России. После того, как Монахов перешел в оперетту, дуэт распался, и Жуков начал выступать один.

Позже Жуков соединился с артистом Д. Д. Орловым. Они выходили на эстраду в костюмах празднично одетых мастеровых: картузах, наглухо застегнутых поддевах и сапогах. Особенный успех в их исполнении имел «Городок» — куплетно-сатирическое обозрение Петербурга. Здесь отражались, наряду с мелочами городского быта, также и важные события: заседания Государственной думы, прибытие в Россию перед началом первой мировой войны французской эскадры.

Естественно, что Жуков легко нашел свое место и на советской эстраде.

Таким был один из наиболее популярных и любимых зрителями артист гуляний. Но он не один обращался к злобе дня, к сатире.

Музыкальный клоун Б. Д. Козюков (Боб) играл на эксцентрисических музыкальных инструментах, показывал традиционные клоунские антре, исполнял злободневные монологи.

На гуляниях выступал великий русский артист-сатирик Анатолий Леонидович Дуров.

Человек умный, образованный, испытавший еще в школе влияние народников, Дуров в своей деятельности учел балаганный опыт и главное внимание обратил на сатирическую сторону своих номеров.

По существу Дуров через дедов воспринимал, конечно творчески ее перерабатывая, народную актерскую традицию, берущую свое начало у скоморохов. Он постоянно рядил ум, лукавство, злые шутки против власть имущих в личину простоты и балагурства.

Известно, что Дуров, клоун и дрессировщик животных, по преимуществу выступал в цирках. Но в дни зимних гуляний он охотно отказывался от цирковых контрактов ради возможности появиться в Михайловском манеже. Может быть, потому, что гуляния напоминали ему о мятежной юности, проведенной на балаганных подмостках.

Конечно, из-за цензурных препон Дуров не мог делать слишком больших обобщений, да и его политический кругозор был ограничен. Ясной политической программы Дуров не имел. Но при всем этом дуровские злободневные шутки, стихи, монологи, сцены, исполняемые при помощи животных, попадали дворянам, купцам,

полицейским не в бровь, а в глаз. Эти шутки варьировались, усиливались и становились народным достоянием.

Сам же Дуров, иногда веселый, брызжущий остроумием, иногда проницательный, иногда злой, находясь в толпе зрителей, непосредственно с ними общаясь, казался необыкновенно сильным, смелым, говорящим прямо о том, что волновало его слушателей, да еще в острой, доходчивой, часто парадоксальной форме.

Выступления Дурова вызывали восторг у зрителей, они притягивали на гуляния новые толпы посетителей, поэтому скрепя сердце, каждый раз делая оговорки, устроители гуляний соглашались на его выступления.

По-другому обошлись с дедами-раешниками. Полиция и цензура, те, кто стоял во главе гуляний, их отсюда довольно быстро выдворили. Причина этого совершенно ясна. И по своему внешнему облику и по репертуару деды — это подлинно народные артисты, находившиеся в непосредственной близости к скоморохам. Летом они носили домотканый армяк и лапти, зимой — тулуп и валенки. На голове у них красовалась войлочная шляпа, называемая коломенкой. К шапке и плечам прищипливались разноцветные ленточки, это подчеркивало нарядность и необычность их костюма.

Они апеллировали непосредственно к самым широким массам народа. Для доказательства сказанного прибегнем к свидетельству Ф. И. Шалапина. Он писал о Я. И. Мамонтове — ярмарочном зазывале, балаганном деде, известном на всю Волгу. Шалапину довелось его видеть в годы юности: «Его крепкие шутки, смелые насмешки над публикой, его громовый, сорванный и хриплый голос — весь он вызывал у меня впечатление обаятельное и подавляющее. Этот человек являлся в моих глазах бесстрашным владыкой и укротителем людей, — я был уверен, что все люди, и даже сама полиция, и даже прокурор боятся его...

Расталкивая артистов на террасе балагана и держа в руках какую-то истрепанную куклу, он орал: „Прочь, назём, губернатора везём!“¹

А. М. Горький также виделший выступления Мамонтова, утверждал, что «его „эзопова речь“ всегда скрывала в себе бытовую сатиру и юмор»².

В прежние годы на Марсовом и Девичьем полях деды зазывали зрителей в балаганы, при-

¹ «Федор Иванович Шалапин». Сборник в двух томах, т. I. М., 1937, стр. 42.

² М. Горький. О литературе. М., 1935, стр. 118.

глашали покататься на карусели, посмотреть картинки в специальном ящике, который назывался косморамой или райком.

Рекрутировались деды по большей части из числа ремесленников, отставных солдат, провинциальных актеров. Народ это все был смелый, бывалый, не лезущий в карман за словом, хорошо знающий жизнь.

Конечно, иногда раешники несли самую настоящую белиберду, а то и похабщину, но именно сатирические вещи в первую очередь определяли их успех.

Дед привлекал публику, находясь на балконе балагана. Человек он веселый, разбитной, никогда не унывающий, но бедный.

А иногда дед, объединившись с клоуном, исполнял сценки или диалоги.

Первый клоун прибыл в Россию из Франции вместе с трушшой жввилибристов Трони в 1754 году. Он смешил зрителей, пародируя выступления своих товарищей. Одет в широкий, с большими пуговицами балахон, а лицо густо набелено. Русской публике клоун понравился, но она стала называть его по-своему: мельником, Иваном Ивановичем. Вот с такими клоунами, ставшими Иванами Ивановичами, и вели деды свои диалоги.

Иные из них были весьма примитивны и рассчитывались на нетребовательные вкусы. Например, клоун потерял большой кошелек. Его спрашивают — а много ли в нем было денег?

- Много.
- Сколько?
- Две копейки.

Но в других диалогах слышались сатирические намеки.

Дед: Тебя ищет полиция.

Клоун: Меня ищут в больницу? Зачем? Я здоровый и не хвораю.

Дед: Нет, не в больницу, а в полицию. Тебя нужно отдать в солдаты.

Клоун: Меня в собаки? Как? Я шкуру потерял и брехать не умею.

Дед: Да не в собаки, а в солдаты, ты будешь служивый.

Клоун: Я с пружиной? А где меня будут заводить?

В результате Дед дает Клоуну метлу, фуражку и мундир.

— Вот тебе, солдат, кивер.

Клоун: Ну что же, возьмем, да и кинем.

Дед: Да нет, это нужно на голову надевать. И вот тебе мундир.

Клоун: Батюшки, семьдесят семь дыр и ни одной заплатки.

Начинается комическое обучение клоуна строю и оружейным артикулам.

Конечно, сценка, отрывки из которой здесь приведены, — народный фарс, но зрителей он смешил, многие из них на собственном опыте знали, что такое солдатская муштра в царской армии, и рады были посмеяться над солдатчиной. Характерно, что выдающийся клоун и дрессировщик животных В. Л. Дуров в день 1 мая 1919 года, выступая на площадях, перед широкими народными массами, показывал именно эту сценку, переноса ее из дней своей балаганной юности. И сценка, по свидетельству корреспондента «Правды», имела большой и заслуженный успех¹.

Алексеев-Яковлев вспоминал, что ему доводилось на гулянии видеть сценку, в которой один исполнитель изображал немца, не то подрядчика, не то торговца, а другой — его батрака, смышленного русского парня в соломенного цвета парике².

Итак, паяцев и дедов не пустили на новые гуляния. Но это не значит, что они прекратили свою работу. Тот же Алексеев-Яковлев рассказывает, что известный дед И. А. Рябов до самой своей смерти (а умер он в Иваново-Вознесенске в 1906 году) показывал свои скоморошества. И он был не единственный.

Другое дело, что теперь деды оказались отесненными в провинцию или на далекие окраины Москвы и Петербурга, где они продолжали выступать в балаганах. Но и здесь им приходилось трудно. Полиция получила предписание особенно строго следить за репертуаром дедов. И как только в нем обнаруживалась хотя бы малейшая крамола, так дедов и паяцев немедленно снимали с подмостков. Это приводило к консервации репертуара, новые, особенно злободневные, вещи появлялись в нем крайне редко. И деды вместе с паяцами, обязанные нравиться публике, смешить ее, видя невозможность нападков на представителей правящих кругов, бывали вынуждены обращаться ко всякого рода пошлятине, на что полиция смотрела сквозь пальцы. Так происходило изживание древнего, имеющего фольклорные традиции ис-

¹ С. Борисов. Красный день в Москве. — «Правда», 3 мая 1919 г.

² «Русские народные гуляния», стр. 66.

кустства и порча вкусов народа. И у медвежатников сатирические намеки запрещались. В лучшем случае они исполняли только безобидные шутки.

Все труднее становилось работать и актерам-кукольникам. В рассматриваемый нами период театры кукол делились на три основных направления. Первое — это театры марионеток, второе — механические кукольные театры и третье — это театры Петрушки. Марионетчики чаще всего показывали цирковые представления. Выступали: индеец-жонглер, наездница высшей школы, исполнитель русских песен, гимнаст на трапеции, жонглер тазами, эквилибристка на проволоке, цыганская певица. Из марионетчиков славился В. Я. Сизов, по происхождению туляк, по специальности токарь по дереву. Он сам простым ножом вырезал всех своих «артистов». Его ученик И. А. Зайцев, достигший в работе с куклами поразительных технических результатов, после революции получил высокое звание заслуженного артиста РСФСР.

Изредка марионетчики исполняли пьесу «Путешествие купца и Сидорыча в ад»¹. Это был грубоватый фарс, в котором пережившиеся купец и его верный слуга попадали в преисподнюю. Купец, считая, что он находится в буфете, устраивал такой кавардак, что чертям тошно становилось, и они не знали, как бы им от купца отделаться.

Мефистофель (крещендо, хроматическая гамма): А-а-а-а! Вы сюда попали. Мало вам было на земле, и здесь не дасте мне покоя своими безобразиями.

Купец: А ты кто такой будешь? Буфетчик или сам хозяин?

Мефистофель: А-а-а-а!

Купец: А ты не кричи, я твоего крику ведь не боюсь, не пожалею капитала, весь твой буфет к черту разнесу.

Конечно, этот спор мирянина с потусторонними силами и его фактическая победа над ними, все это хулиганство в аду, показ в неприглядном виде купца-самодура не могли нравиться духовенству, цензуре и полиции. И они добивались того, что спектакль запрещался.

В механическом театре на заднике изобра-

¹ Экзemplар пьесы хранится в Музее Центрального театра кукол. Публ. впервые. В журнале «Репертуар и пантеон» была напечатана пьеса П. И. Григорьева с тем же названием, и она ставилась в театре, но эта пьеса отличается от кукольного варианта.

жалось бурное море с поднимающимися волнами, по нему плавали корабли и лодки, разыгрывались морские сражения².

По особенное распространение и успех имел театр Петрушки. А. М. Горький сравнивал главного героя этого театра с такими великими образами русской и мировой литературы, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, Фауст, Василиса Премудрая, иронический удачник Иван-дурак. Горький писал, что все эти персонажи, в том числе и Петрушка, «побеждающий доктора, попа, полицейского, черта и даже смерть, — все это образы, в создании которых гармонически сочетались рация и интуиция, мысль и чувство»³.

До последнего времени считалось, что слова Горького о победе Петрушки над смертью не имеют в виду конкретной пьесы, что здесь Горький подразумевает дерзость Петрушки, продолжающего буйнить даже в то время, когда собака тащит его за длинный нос в преисподнюю. Но недавно театровед Н. И. Смирнова обнаружила вариант пьесы, в котором Петрушка действительно сталкивается со смертью и издевается над ней, при этом запись этого варианта была сделана уже в начале XX века.

Петрушка: Эй, человек! Тебя как звать? (пауза).

Смерть (глухо): Я — Смерть, тебя с собой зову!

Петрушка: Что? Ты похожа на сову!

Смерть: Я — Смерть и взять тебя пришла.

Петрушка: Другого, видно не нашла?

Смерть: Твой смертный час пришел, Петрушка!

Петрушка: Иди-ка к черту ты, старушка!..⁴

Оказавшись в гостях у смерти... Петрушка поворачивает ее спиной и дает такой толчок, что смерть летит за кулисы.

Конечно, за представлениями петрушечников, понимая, что они рассчитаны на самую широкую демократическую аудиторию, представители властей следили особенно внимательно. Репертуар театра Петрушки ограничивался одной пьесой, и ее единственную разрешали ставить. Но нельзя забывать, что петрушечный театр, как и другие народные театры, широко пользовался импровизацией. Иные очень острые, злободневные шутки не входили ни в один

² Из письма старого артиста-кукольника А. Прокофьева. Письмо хранится в Музее Центрального театра кукол. Публ. впервые.

³ М. Горький. Собрание сочинений, т. 27. М., 1953, стр. 305.

⁴ Н. Смирнова. Советский театр кукол. 1912—1932. М., 1963, стр. 33.

из записанных, а тем более изданных текстов. Кроме того, некоторые острые сцены показывались далеко не всегда.

Кукольникам категорически запретили выводить лиц духовного звания. Но вот Алексеев-Яковлев видел у одного петрушечника куклу-дьячка. «Но на открытых представлениях, дьячок, разумеется, участвовать не мог: он мирно покоился в узле, завернутый в тряпку, ждал „случая“, т. е. оказии предстать над ширмой перед узким кругом зрителей, когда петрушечник выступал по особому заказу»¹.

Но если сегодня внимательно перечитать ту пьесу о Петрушке, которая была, так сказать, узаконена, то нельзя не подивиться ее замечательному оптимизму, если угодно — взрывчатой силе. Деревенский парень Петрушка, попавший в город, не признает никаких авторитетов, иронически настроен ко всем представителям властей, умен, смеллив, ни при каких обстоятельствах не теряет и добивается победы. Подается пьеса в форме фарса с присущими этому виду драматических сочинений гиперболизацией и эксцентрикой.

Петрушечники выступали везде: во дворах городов, на сельских площадях. Раскрывался красный кумачовый занавес, и из-за ширмы раздавался усиленный пищиком голос Петрушки, или, как его иногда называли, Петра Ивановича Уксусова: «А вот, ребяташки, здорово, парнишки, здорово, славные девушки. Я вас, господа, пришел повеселить, позабавить, да и с праздником поздравить».

Несмотря на любовь к нему зрителей, а может именно благодаря ей, на Петрушку весьма неблагоприятно смотрели официальные организаторы гуляний, его всерьез старались с гуляний выжить или, во всяком случае, предоставить ему самый неудобный и невыигрышный в зрительском отношении угол.

На летних гуляниях постоянно выступали канатоходцы, особенный успех среди них имел Ф. Молодцов. Растянув между двумя высокими мачтами на большой высоте обыкновенный пеньковый канат, он ходил по нему, завязав глаза и надев на голову мешок. Ходил по канату с закованными в кандалы руками и ногами, в костюме повара, надев кастрюли на обе ноги. Переходил Молодцов по канату, держа на голове поднос, на нем стоял самовар и восемь чашек. Дойдя до середины, он становился на колени, выливал из самовара кипяток и вытряхивал угли. На канате артист танцевал трепака,

барыню и кек-уок. Он бегал по канату, ложился на спину и в таком положении дрыгал ногами.

В последний раз Молодцов выступал в 1912 году на гуляниях в Риге, там он упал и после этого долго лежал в больнице. Чтобы заплатить за лечение, артист заложил свой реквизит во Всероссийское страховое общество, а выкупить его уже не мог. И в 1913 году на одной из улиц Петербурга появилась вывеска: «Починяю калоши» — именно этим Молодцов теперь вынужден был заняться². Такая участь не составляла исключения у артистов, выступавших на гуляниях.

Остается сказать несколько слов о том, что же показывали в сохранившихся балаганах. То, что они были убраны с Марсового поля и Девичьего поля, отодвинуты на окраины, поставлены под особо строгий контроль полиции, сказало на их репертуаре.

Все реже появляется на раусе дед-раешник. А когда он все-таки появляется, то, страхуя себя от неприятностей, отказывается от сатирических монологов и нередко несет страшную околесицу, рассчитанную на самые нетребовательные вкусы. Но такие выступления дедов не имели настоящего успеха. Поэтому их теперь все чаще на балконе заменяет человек-оркестр, удивительный феномен, сразу играющий на нескольких инструментах. На голове такого музыканта была шапка с колокольчиками; к груди крепились две флейты, и он, перебирая клапаны пальцами левой руки, дул в них. Правая рука вертела ручку лиры или шарманки. Локоть соединялся проводом с колотушкой барабана, расположенного за спиной. А от каблук другой провод вел к трензелям, находящимся на барабане. И когда все это вместе начинало греметь, стучать, свистеть и звенеть, можно себе представить, что это была за музыка!

В балаганах теперь по большей части шли эстрадно-цирковые дивертисменты. Один из их участников дает этим представлениям такую оценку: «Программа балагана была довольно незатейливой: дед-раешник, зазывавший публику, фокусник, акробаты (мальчик и девочка), силач, дрессированный пудель и я — музыкальный клоун. Представление, длившееся обычно 30—40 минут, шло под оркестр, состоявший из трубы, кларнета и барабана»³.

² Ф. Версальский. О моем отце Федоре Молодцов. — «Советский цирк», 1933, № 2, стр. 31.

³ И. Радунский. Записки старого клоуна. М., 1954, стр. 25.

¹ «Русские народные гуляния», стр. 62.

Другой артист, также связанный с балаганами, говорил, что там жонглер летом бросал и ловил три картофелины, а зимой три яблока. Потом он жонглировал тремя кухонными ножами, а в конце с торжеством втыкал их в пол сцены. Он же балансировал на палке горящую лампу и кипящий самовар. Выступал также шагоглотатель, загоняющий в свой пищевод кинжалы.

Пантомимы теперь в балаганах идут не часто, причем иные из них представляли очевидную ерунду. Вот образец такой пантомимы «Русско-турецкая война». Она шла в балагане Викторова в Омске. Тут же на базаре набранных ребят делили на две группы, снабжали их надутыми бычьими пузырями. Одной части ребят («туркам») надевали на головы фески. По знаку «русские» и «турки» бросались друг на друга, начиналась потасовка, пузыри лопались, производя впечатление выстрелов. В конце концов «турок» прогоняли со сцены, и на этом пантомима заканчивалась¹.

Но в то же время шли более значительные по содержанию и по постановке пантомимы. Одна из них — «Рекрутский набор во Францию». Очевидно, что Франция здесь взята просто как ширма для цензуры, ибо действие происходило в русской деревне. Сцена изображала избу старика Горбоносова. Шестеро его сыновей уходило на работу. В это время являлся полицейский урядник, объявлявший, что все шестеро молодых людей мобилизуются на войну. Но ребята вовсе не собираются воевать, и они обманывают урядника: один притворяется хромым, другой — глухим, третий — немым, четвертый — слепым, пятый — зайкой и шестой — глупым. Урядник удаляется. На радостях ребята зовут своих невест — и начинаются танцы. Но урядник, оказываясь, забыл в избе пашку и возвращается. Обман раскрыт. Тогда старик попросту откупается деньгами. Начинается общая кадрили. Ненависть к солдатчине и все то же утверждение продажности полиции составляло идейное существо этой пантомимы.

Конечно, художественный уровень балаганных представлений был весьма невысок. Это объяснялось крайне тяжелым положением артистов. Значительная часть из них не умела даже читать. Учить детей своему ремеслу бала-

ганщики начинали в раннем детстве, в то время, когда другие ребята занимались играми. Старая артистка А. А. Бавицкая вспоминала: «Родилась я в цирковой семье. Когда мне исполнилось пять лет, бабушка начала меня готовить к будущей акробатической карьере, учила меня „гнуть каучук“. Через полгода я стала делать первые успехи... Уже шестилетним ребенком, как теперь помню, в местечке Кривой Рог, в цирке Веселого, я выступила впервые перед публикой². Но подобные маленькие цирки, как и балаганы, работали только в дни гуляний или ярмарок. А в остальное время? Артистическая семья и еще несколько артистов, переходя из города в город, из местечка в местечко, устраивали «фрай», т. е. обносили определенное место канатом и давали на нем представления, тут же собирая деньги со смотрящих. Но «фрай» нельзя было организовывать в сильные морозы, и не потому, что трудно было выступать, — не желали мерзнуть зрители. Вот тут начиналось самое ужасное — «газировка», лежащая на грани нищенства. «Газировка» — это выступление буквально где придется, с тем, чтобы заработать на кусок хлеба. Та же Бавицкая пишет: «Мы вдвоем с братом, изредка с каким-нибудь гармонистом — чаще одни — ходили со двора на двор, на городскую площадь, или на лужайку, или в трактир. Придя на место, я расстилала коврик, мы с братом сбрасывали верхнюю одежду и, одетые уже с утра в трико, начинали свою обычную программу: каучук, пение, затем я с пашкой обходила зрителей»³.

Конечно, подобные артисты, а их было подавляющее большинство, и в балаганах не могли, как правило, демонстрировать высокое мастерство.

Итак, развлечения, предназначенные для народа в предреволюционной России, и в том числе гуляния, являли собою весьма пеструю картину. Здесь, наряду с некоторыми прогрессивными сторонами, имеющими демократическую традицию, было много дурного, пошлого, грязного, реакционного. Да иначе и не могло быть в царской России, особенно в период, когда реакционные круги стремились подчинить народ своему влиянию, отвлечь его от социальных вопросов.

² А. Бавицкая. Рассказ о прошлом. — «Советский цирк», 1953, № 3, стр. 14.

³ Там же.

¹ Ф. Конев. Указ. соч., стр. 6.

ПЕРВЫЕ ШАГИ КИНО В РОССИИ

С. С. ГИНЗБУРГ



В декабре 1895 года в одном из парижских кафе началась коммерческая демонстрация кинематографа братьев Люмьер. Новинка имела сенсационный успех. О кинематографе заговорил весь Париж, весь мир. С необычайной быстротой он распространился по всей Европе и Америке.

В России кинематограф впервые был показан 12 мая 1896 года в петербургском увеселительном саду «Аквариум». Вскоре он появился и в других русских городах. Через несколько недель его начал показывать в Москве знаменитый М. В. Лентовский, державший антрепризу в саду «Эрмитаж», а чуть позднее в Нижнем Новгороде — еще более знаменитый Шарль Омон, предпринявший со своими девицами гастрольную поездку по случаю Всероссийской выставки.

В России, как и в других странах, кинематограф первоначально демонстрировался в увеселительных заведениях, рассчитанных на богатую публику. Затем, очень скоро, он обрел более широкую базу, перекочевав в цирки и паноптикумы, превратившись в бродячий или стационарный аттракцион. И в Париже кинематограф в течение ряда лет демонстрировался в знаменитом паноптикуме — «Музее Гревен», в котором раньше показывали его предшественника — «Оптический театр» Эмиля Рейно и где работал, пока еще иллюзионистом, один из пионеров кинематографии Жорж Мельес, — впоследствии создавший жанр кинофеерий и первоначальную технику трюковой съемки. «Чудо XX века» — кинематограф, став техническим аттракционом, быстро превратился в одну из от-

раслей «промышленности развлечений». Главным центром этой промышленности был в то время Париж. И не случайно, что именно Париж дал жизнь кинематографу.

Получившая широкое развитие в капиталистическую эпоху «промышленность развлечений» создала особое эрзац-искусство, рассчитанное на самые широкие круги и стремящееся вытеснить подлинное искусство и, в первую очередь, народное художественное творчество. В этом эрзац-искусстве, соответственно видам и жанрам настоящего искусства, формировались свои «низкие» жанры. В нем шансонетка заменила романс и народную песню, канкан — классический и народный танец, кафешантанное ревю — драматический спектакль, а музеи восковых фигур (паноптикумы) — настоящие музеи, художественные сокровищницы. В общем ряде видов и жанров эрзац-искусства нашел первоначально свое место и кинематограф. И первые его деятели пришли именно из «промышленности развлечений».

В царской России собственной «промышленности развлечений» не было. Поэтому и кинематограф оставался в России иностранным аттракционом вплоть до 1908 года, когда возникло очень небольшое, но постоянное производство русских игровых фильмов. До 1908 года фильмы, снятые русскими кинематографистами, демонстрировались крайне редко, хотя первые из этих фильмов были изготовлены уже в 1896 году.

Как работали тогда в России кинотеатры и что они показывали русским зрителям?

Владельцы иллюзионов, именовавшиеся де-

монстраторам, чаще всего бывшие балаганщики, фотографы или театральные дельцы, покупали за границей — во Франции, Англии или Германии — проекционный аппарат и запас фильмов. Затем они брали в аренду магазинное помещение, устанавливали несколько рядов скамеек, проектор, экран и начинали «крутить» фильмы. Иногда демонстраторы нанимали механиков, иногда сами стояли у аппарата, а их жены выполняли обязанности кассиров, администраторов и зазывал.

В первые годы века такой кинотеатр обычно вмещал от 30 и до 100 зрителей. Сеанс продолжался 25—30 минут и состоял из 5—8 коротеньких картин разнообразного содержания. Поскольку русские надписи к фильмам стали изготавливать только накануне революции 1905 года, содержание сюжетов разъяснялось вслух во время показа. Нередко устные пояснения заменялись раздаваемыми у входа листовками.

В кинотеатрах побогаче играл баянист или тапер. Во второразрядных кинотеатрах вплоть до Октябрьской революции показ фильмов нередко совмещался с эстрадными номерами балаганного и трактирного репертуара: выступали куплеты, лилипуты и гиганты, женщины-тяжелотлеты, дрессированные собачки, бородатые дамы. Это еще больше сближало ранний кинематограф с балаганом. Демонстраторы нередко вступали в труппу бродячих цирков, показывали кинематограф на народных гуляниях, устраивали сеансы в трактирах.

Каждая программа демонстрировалась по возможности до полного износа. И все же наступал момент, когда все фильмы, показываемые в иллюзионе, окончательно приедались публике. Тогда те из демонстраторов, которые имели больше средств, отправлялись за границу за новым запасом лент, а те, кто был победнее, переезжали в другие города. Так, наряду со стационарными образовалось значительное количество «переезжих», как тогда говорили, иллюзионов. Продажа лент в России началась сравнительно поздно, в 1904 году, когда в Москве открылись представительства французских фирм Пате и Гомон, а вслед за ними первая русская контора по продаже кинооборудования А. А. Ханжонкова. Но и тогда фильмы закупались партиями у предпринимателей, которые сбывали товар исключительно иностранного производства. Русским производителям лент дорога на кинорынок была закрыта.

На этом этапе развития кино в России сведения о нем чаще всего печатались в хронике происшествий. Техническая неопытность де-

монстраторов, работающих с легковоспламеняющейся пленкой и пользующихся к тому же преимущественно газокапельными и ацетиленовыми источниками света (электричество было только в больших городах), вызывала многочисленные пожары, порой (как это случилось в Бологом) с многочисленными человеческими жертвами. Поэтому первым видом правительственного регулирования кинематографического промысла явилось введение правил противопожарной безопасности, которые, однако, на местах почти не соблюдались. Вторым видом правительственного (вернее, полицейского) регулирования явились распоряжения петербургского и московского градоначальств, запрещающие открывать новые иллюзионы на расстоянии меньшем чем 300 саженей от уже существующих. Этот на первый взгляд странный запрет был вызван тем, что в столицах, особенно в 1906—1907 годах, иллюзионы расплодилось как грибы в дождливое лето. В Петербурге только на Невском проспекте их было более ста, примерно столько же их было в Москве на Тверской улице и в прилегающих к ней переулках.

Чем же все эти крошечные зрительные предприятия привлекали зрителей?

Естественно, что с 1895 по 1907 год и содержание и качество фильмов изменялось. Однако некоторые общие черты характеризовали большинство фильмов.

Кинематограф только к концу этого периода утратил свой аттракционный характер, в целом же он все первые двенадцать лет своего существования воспринимался как чудо техники и на правах «чуда» должен был только удивлять зрителей.

Сперва чудесным казался сам по себе эффект движения фотографических изображений на полотне. Поэтому, каковы бы ни были сюжеты, которые выбирал ранний кинематограф, они должны были быть наполнены движением, внешней динамикой.

В первой программе Льюмьеров наибольшим успехом пользовался сюжет, изображающий мчащийся поезд. «На вас идет издали курьерский поезд — берегитесь! — описывал М. Горький впечатления от этого сюжета. — ...Публика нервно двигает стульями — эта машина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и все раздавит»¹.

Затем, когда зрители более или менее привыкли к кинематографу как движущейся фото-

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 23, М., 1953, стр. 244.

графии, кинематографисты стали искать чудесное уже в содержании картин. Если это были видовые картины, то наибольшим успехом пользовались виды далеких тропических стран, куда специально отправляли своих операторов французские и английские кинофабрики. Если это были хроники, то особенную ценность представляли хроники необычайных с точки зрения обывателей, «сенсационных» событий. Так, в 1896 году братья Люмьеры отправили в Москву своего оператора К. де Серфа снимать коронацию Николая II (хроника сохранилась). В той же России иностранные операторы снимали ходкие за границей «русские» сюжеты — охоту на медведей, крещенское водосвятие, купание в проруби. Если же занимались «научными» съемками — снимали хирургическую операцию. Один из самых знаменитых ранних «научных» сюжетов изображал операцию, производимую профессором Доуэном (он был дублирован съемкой операции русского профессора Марциновского). Познавательная ценность этого сюжета была равна нулю, но он представлял сенсационный интерес для зрителей.

Подобный выбор видовых, научных и хроникальных сюжетов отнюдь не случаен для раннего кинематографа. Производители фильмов искали возможность продолжать эксплуатировать кино как чудесное зрелище. Если кинематограф, когда к нему уже привыкли, перестал казаться чудесным, то чудесными, сенсационными, аттракционными должны были стать события, которые он изображал. Игровые сюжеты фальсифицировали неснятую сенсационную хронику. Мельес выпустил фильм «Процесс Дрейфуса», инсценированный от первого до последнего кадра. Фабрика Леона Гомона инсценировала взятие Порт-Артура японскими войсками и сдачу в плен генерала Стесселя. Эта фальсифицированная хроника, полностью снятая в Париже, сохранилась. Она находится в Центральном государственном архиве кино-, фото- и фонодокументов СССР.

Поиски волшебных, чудесных сюжетов привели к возникновению двух специальных жанров раннего кино — кинофеерий и киножитий.

Создателем жанра кинофеерии, пользовавшегося огромным успехом в первом десятилетии XX века, был Жорж Мельес. Мельес искал возможности перенесения на экран и воплощения особыми кинематографическими средствами тех волшебных представлений, которые он давал в «Музее Гревен» как иллюзионист. Он разработал трюковую технику киносъемки, основанную на применении кашетов, многократ-

ных экспозиций и наплывов. Виртуозно ею пользуясь, Мельес начал ставить киносказки с волшебными превращениями. Курица сносит волшебные яйца. Из них вылупляются молодые танцовщицы, которые немедленно начинают плясать канкан. Происходит извержение Везувия. Течет лава, летят камни, вершина вулкана окутана дымом. Но вот дым рассеивается, и из кратера выскакивают танцовщицы и резво пляшут канкан. Из пушки в снаряде путешественники отправляются на луну. И там, на ночном светиле, они находят все тех же канканирующих танцовщиц.

Трудно сказать, что больше нравилось зрителям начала века — волшебные превращения, которые происходили в феериях Мельеса, или почти обязательная концовка с канканом. Известно только, что эти цветные фильмы (позитивы раскрашивались от руки кадр за кадром) занимали почетное место в кинопрограммах и только в 10-х годах перешли в репертуар детских киноуниверситетов.

Таким же успехом, как и феерии Мельеса, пользовались киножития святых и кинострасти господни. Они выпускались с разрешения католической церкви рядом кинофабрикантов, но больше всего крупнейшим из них — Пате. Воздействие этих картин на суеверную и невежественную аудиторию иллюзионеров было исключительным. Зрителям казалось, что в них религиозные мифы предстают во всей своей доподлинности. Несмотря на то, что в России демонстрация киножитий была запрещена Святейшим Синодом, они прорывались все-таки на экраны, принося театровладельцам огромные доходы.

Фильмы-жития не сохранились в наших фильмотеках. Но неплохое представление о них дает пролог известной кинокомедии Я. А. Протазанова «Праздник святого Йоргена». Протазанов в начале века присутствовал при съемке киножитий в Париже и вполне достоверно изобразил их в своей комедии.

Первые «исторические» киноленты воспроизводили самые эффектные, на взгляд обывателя, события мировой истории: пожар Рима и наблюдающего за пожаром Нерона, пытки древних христиан на аренах цирков и т. п.

Фильмы этой тематики не исчерпывали репертуар первых лет кино, хотя и определяли его. Очень рано появились примитивные кинодрамы, иллюстрирующие те или иные прописи буржуазной морали. Содержание и форма их были заимствованы из французских лубков — эпинальских картинок, мало чем отличающихся от русских лубков, воплощающих в серии

рисунков тот или иной правоучительный сюжет.

Появились и комические ленты. В них нередко использовались сюжеты мимических представлений и наиболее популярные трюки цирковых клоунов.

Возник даже «парижский жанр», генетически связанный с репертуаром варьете, фарсами и... порнографическими открытками. Он демонстрировался в России довольно свободно, правда на особых ночных сеансах «только для мужчин». Справедливости ради надо заметить, что в сопоставлении с некоторыми современными фильмами французского и итальянского коммерческого репертуара картины «парижского жанра» были довольно целомудренными.

Таков основной круг фильмов, которые видел русский зритель в иллюзионах вплоть до начала постоянного русского производства кинокартин, т. е. до 1908 года. Среди этих картин почти не было сюжетов, изображающих русскую жизнь. Исключение, довольно редкое, составляли отдельные хроники, заснятые французскими операторами в России, появившимися у нас сперва наездами, а затем с 1904 года работавшими в штате московских отделений Пате и Гомон.

Задачи, стоявшие перед операторами-гастролерами и штатными кинокорреспондентами Пате и Гомона, были различны.

Операторы-гастролеры, которых направляли в Россию братья Люмьер, английская фирма «Варвик» и другие, приезжали либо для съемки актуальной политической хроники, представлявшей широкий интерес (коронация Николая II, посещение России французским президентом Фором и т. п.), либо для пропаганды и эксплуатации кинематографа как нового аттракциона. К числу вторых относился известный французский оператор Феликс Месгиш. До 1905 года он пять раз приезжал в Россию, был в Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Крыму, на Кавказе, в Средней Азии. Он не только снимал видовые и хроникальные фильмы, имеющие коммерческую ценность для его хозяев, но устраивал также сеансы, на которых демонстрировал своим зрителям их кинопортреты. Не исключена возможность, что Месгиш, как и некоторые его коллеги, занимался также и сбором разведывательных данных. Может быть, этим объясняется поразительная настойчивость, с которой Месгиш добивался возможности снимать русскую армию, пограничные районы России, и его постоянное стремление завязывать личные связи с высшими представителями цар-

ской администрации. В своих мемуарах Месгиш признается, что однажды был изгнан из расположения русских войск, участвовавших в русско-японской войне, и что, кроме того, в другой раз его под полицейским конвоем выпроваживали за русскую границу.

Постоянные кинокорреспонденты Пате и Гомона снимали в России местную хронику, представлявшую интерес для иностранных кинорынков, а также выполняли обязанности кинолаборантов, изготавливая русские надписи к французским картинам. Некоторые из этих корреспондентов засняли исторически важные сюжеты. Служащие Пате Ганзен и Гудсон засняли хронику похорон Н. Э. Баумана, которая была запрещена полицией. Как недавно удалось выяснить, эта хроника все же демонстрировалась, если не в столицах, то во всяком случае в Самарканде. Вероятно, фирме Пате ее удалось также переправить во Францию. Может быть, даже она когда-нибудь будет обнаружена среди неразобраных фондов старых хроник Пате, хранящихся во Французской синемотеке. Довольно известный оператор Ж. Мейер, также служивший у Пате, одновременно с русскими операторами снимал похороны Л. Н. Толстого. В своей записанной на магнитофон беседе с кинорежиссером И. Копалиным и писателем Б. Агаповым Мейер утверждает также, что он снимал живого Толстого и кадры купания царя Николая II, включенные в фильм «Русское чудо». Оба эти утверждения приходится оставить на совести Мейера. Довольно точно известно, что к киносъемкам Л. Толстого его жена и В. Г. Чертков допускали только А. О. Дранкова. Что же касается частных съемок царя, то право их производить имел только придворный кинооператор А. Ягельский, а Мейер, как и все другие операторы, имел доступ лишь к съемкам официальных церемоний, происходивших в присутствии царя.

Проведенные в этот период съемки иностранных операторов в России занимали более чем скромное место в отечественном кинорепертуаре и оказали крайне незначительное влияние на развитие русского кино. Правда, среди иностранных специалистов имелись люди с высокой квалификацией, у которых можно было поучиться. С Мейером начинал свой путь в кино выдающийся русский оператор А. А. Левицкий, работавший ранее фотографом, а с талантливым итальянским оператором Д. Витроцци — режиссер Я. А. Протазанов. Но, оценивая в целом работу иностранных операторов в России, можно прийти к выводу, что она принесла боль-

ше вреда, чем пользы, мешая выдвижению русских киноспециалистов и тем самым укрепляя монопольное положение иностранных фирм на русском кинорынке.

* * *

Несмотря на то, что в течение первых двадцати лет кино в репертуаре иллюзионов безраздельно господствовали фильмы иностранного происхождения, русская кинематография существовала. Все эти годы она работала в исключительно трудных условиях и накапливала творческий и организационный опыт.

Поиски шли в двух основных направлениях. Они заключались, во-первых, в многократных попытках создания отечественных фильмов и продвижения их на экран (что было нелегко), а во-вторых, в стремлении прогрессивной русской общественности использовать кино не как низкопробное балаганное развлечение, а как средство народного просвещения.

Сразу же после появления кино в России два энтузиаста нового вида движущейся фотографии — В. Сапшин (Федоров) в Москве и А. Федецкий в Харькове — приступили к съемке и демонстрации своих кинофильмов.

Популярный комедийный актер В. Сапшин, служивший в то время в театре Корша (в годы первой мировой войны он перешел в Малый театр, где работал до конца жизни), был «по совместительству» одним из одаренных русских фотолюбителей, удостоенным многих наград на русских и иностранных фотовыставках. Он заинтересовался кинематографом, как только появились первые сообщения о его демонстрации в Париже. Выписав аппарат «Витаграф», рассчитанный одновременно на съемку, проекцию и печать позитивных копий, Сапшин летом 1896 года приступил к съемкам. Его опыты сразу же получили широкую известность. 30 августа 1896 года «Театральные известия» посвятили им стихотворный фельетон:

Я изумлен, я ошарашен...
Какой неожиданный инцидент...
Кто б думать мог, что комик Сапшин
Люмьеру будет конкурент?..

А 1 сентября того же года газета «Новости дня» сообщила, что Сапшин намеревается показать на экране съемки из жизни театра, в котором он служит. «Публика, — сообщала газетная заметка, — увидит своих любимцев на репетиции, в уборных, на сцене перед поднятием занавеса, увидит и сама себя — в антракте, в буфете, при разъездах и т. п.»

Вероятно эта своеобразная хроника из жизни театра демонстрировалась уже в сезоне 1896/97 года во втором отделении спектакля, состоявшем из водевиля или дивертисмента. Документально же известно, что такого рода съемки были показаны в следующем сезоне 1897/98 года, в частности на открытии этого сезона — 1 сентября 1897 года. Кроме того, судя по газетным сообщениям, Сапшин демонстрировал свои фильмы летом 1897 года в подмосковной местности Пушкино после спектакля «Ревизор», в котором он участвовал.

Сапшин не ограничивался съемкой хроники жизни театра Корша. Он снял также ряд других коротеньких сюжетов, в числе которых два — «Конно-железная дорога в Москве» и «Приключение с садовником» — были непосредственно навеяны двумя сюжетами из первой программы Люмьеров — «Прибытием поезда в Лион» и комической — «Поливый поливальщик». Повторение двух особенно популярных сюжетов Люмера не случайно. Они пользовались таким успехом, что их заново снимали во всех странах.

По-видимому, уже в 1898 году Сапшин отказался от съемки фильмов, так как их невозможно было продать демонстраторам. Только спустя 18 лет он вновь вернулся в кино, став одним из руководителей постановки фильма «Ревизор», осуществленной силами Малого театра при участии Е. Д. Турчаниновой и А. В. Васенина.

Известный харьковский фотограф-профессионал А. Федецкий был более практичен, чем Сапшин, и намеревался поставить дело киносъемок на коммерческую ногу. Купив съемочный аппарат Демени, он рассчитывал, что будет продавать снимаемые им сюжеты из русской и украинской жизни французским кинофабрикантам. Кроме того, надеясь сбывать свои съемки внутри страны, он дал о них публикацию в «Харьковских губернских ведомостях» 19 сентября 1896 года.

Судя по отзывам харьковской прессы, сюжеты, заснятые Федецким, с большим успехом демонстрировались в городском театре. Один из них — «Вид харьковского вокзала в момент отхода поезда с находящимся на платформе начальством» — был навеян первой программой Люмьеров, другие же в силу своего локального характера («Джигитовка казаков первого Оренбургского полка» и «Перенесение иконы из Курьяжского монастыря в Харьков») были явно ориентированы на экспорт. Однако и для Федецкого, так же как и для Сапшина, внешний и

внутренний кинорынок оказались закрытыми. И он прекратил свои съемки в 1897 году.

В десятилетие между 1898—1907 годами систематически занимались киносъемками только царский придворный фотограф Б. Матушевский, вскоре переехавший во Францию, затем служащие другого придворного фотографа К. фон Гана — Ягельский и Михалевич. Поскольку эти русские кинооператоры не занимались ничем, кроме придворной хроники, которая начала демонстрироваться в сети коммерческих кинотеатров не ранее 1906 года, то влияние на развитие русского кино они не оказали.

К числу первых русских людей, оценивших значение киносъемки и занимавшихся ею не в коммерческих целях, надо отнести знаменитого русского ученого и флотоводца адмирала С. О. Макарова.

Желая исследовать работу созданного им ледокола, Макаров решил применить для этого в 1898 году новоизобретенный киноаппарат. Сперва он вовсе не собирался заниматься съемками и хотел пригласить для этого специалиста. Но оператор, к которому он обратился (по-видимому, М. Промю, оператор Пате, находившийся в это время в Петербурге), потребовал передачи ему снимков в полную собственность. «Я вовсе не хотел дать материал для показывателей в *Café chantant*, — писал об этом Макаров, — и потому решил, что мы сами займемся этим делом». Сделанные им съемки, как сообщал создатель первого ледокола, дали ему «материал для научного изучения движения ледокола на льду»¹.

Кадры новых русских операторов, ставших впоследствии профессиональными кинематографистами, стали значительно расти только с 1907 года. Их появление объясняется целым рядом причин и прежде всего резким падением интереса к кинематографу как аттракциону. В кинематографии всего мира, в том числе и в России, стали все более заметными признаки кризиса. Как аттракцион кинематограф уже перестал привлекать к себе любопытство зрителей. Содержание же его картин никого больше не могло заинтересовать.

Стремясь сохранить своих зрителей, владельцы ряда крупных кинотеатров приступили к съемке местной хроники. Обычно съемками такой хроники занимались по совместительству их механики или фотографы-профессионалы. Киномеханиками были первые в Грузии опе-

раторы А. Дигмелов и В. Амашукели, владельцем кинематографа в Харбине и киномехаником был один из самых замечательных операторов П. Кобцев, киномехаником был старейший украинский оператор Д. Сахненко, профессионалом-фотографом, а затем владельцем кинотеатра в Киеве старейший русский оператор Н. Козловский, фотографами были одесский оператор М. Гроссман и петербургский оператор А. Дранков. Кроме того, киносъемкой постоянно занимались с 1907 года кинопредприниматели братья Боммер в Минске, а также фото- и киноторговцы И. Гуцман и К. Стефан в Киеве.

Все они начинали с хроники местной жизни и видовых картин, изготавливая их в одном экземпляре для монопольной демонстрации в одном кинотеатре своего города. Эти коротенькие ленты (объемом от 15 до 60 метров), несмотря на то, что изготовление их обходилось много дороже, чем приобретение импортных, коммерчески себя оправдывали, резко увеличивая сборы. Сейчас многие сюжеты местной хроники, которые тогда привлекали в кинотеатры толпы зрителей, покажутся незначительными даже начинающим кинолюбителям. Снимали весенний ледоход, парады пожарных и крестные ходы, виды ближайших окрестностей города, гуляние в городском саду и т. п. Но все это русским кинозрителям в 1907 году было много интереснее, чем столь же нехитрые сюжеты из чуждой им жизни, которые составляли основной репертуар иллюзионистов.

Прошло всего два-три года, и русские операторы, начинавшие свою работу с местной хроники, обратились к таким сюжетам, которые привлекли к себе внимание кинозрителей во всем мире. П. Кобцев снял на Харбинском вокзале убийство маркиза Ито корейским террористом, а также, рискуя своей жизнью, запечатлел на пленке борьбу русских врачей против эпидемии чумы в Манчжурии. Дранков произвел съемки Л. Толстого в Ясной Поляне и в Москве. В. Булла дал ряд ценных спортивных сюжетов и т. д. и т. п. Но все это произошло уже тогда, когда у русского производства фильмов появилась пусть весьма скромная, но все же самостоятельная экономическая база. Тогда же начались и съемки первых русских игровых фильмов.

Как ни был плох ранний аттракционный кинематограф 1896—1907 годов, некоторые его картины, независимо от тех коммерческих целей, ради которых их снимали, обладали известной ценностью.

¹ С. Макаров. «Ермак» ее льдах. СПб., 1901, стр. 289.

Это были, разумеется, не игровые картины, не мелодрамы и комические, не феерии и киножития святых. Это были хроникальные и видовые сюжеты, снимавшиеся во всех частях света. Специфичная для кинематографа способность документировать действительность придавала этим картинам познавательный характер, хотя о нем не заботились ни кинооператоры, ни предприниматели. Такой же ценностью обладали и отдельные западноевропейские и американские картины, в которых, обычно с рекламной целью, демонстрировался производственный процесс на крупных заводах и в больших латифундиях.

Деятели русского просвещения очень рано поняли значение подобных картин и предприняли попытки использовать кино как средство образования и пропаганды научных знаний. Уже осенью 1896 года Русское техническое общество стало проводить циклы «научных» киносеансов в своем помещении в Соляном городке в Петербурге, на которых показ фильмов совмещался с чтением лекций видными учеными. В течение двух сезонов эти сеансы пользовались большим успехом и принесли обществу 5000 рублей чистой прибыли, переданных на нужды профессионально-технических школ. Однако очень высокая цена билетов (от 50 коп. до 3 руб.) делала эти сеансы недоступными демократическим слоям зрителей. Что же касается состоятельной публики, то она, когда в Петербурге появились постоянные иллюзионы, предпочла их научному кинематографу Русского технического общества, ибо для нее кино было прежде всего и главным образом аттракционом.

Гораздо более удачное и прогрессивное начинание имело место в Одессе, где Лекционный комитет для народных чтений ввел в программу своих занятий кинематограф, правда, в первую очередь для привлечения слушателей и лишь во вторую — для иллюстрирования занятий. Этот комитет использовал кино в качестве учебного пособия вплоть до своего закрытия в 1907 году одесским градоначальником Толмачевым, посчитавшим его деятельность крамольной.

На рубеже XIX—XX веков заинтересовалась кинематографом и русская учительская общественность. В 1902 году на первом съезде преподавателей естественной истории был заслушан специальный доклад о роли кино как наглядного пособия. Автор этого первого в истории не только нашей, но и зарубежной педагогики доклада об учебном использовании кино учитель П. Богодаров выдвинул совершенно утопическую в условиях царской России идею всеобщей кинофикации всех школ. Впрочем, каким бы маниловским мечтаньем он ни предавался, его выступление, так же как опыты проведения просветительных киносеансов в Петербурге и Одессе, сыграли свою роль. Оно подготовило успехи русского просветительного кинематографа, создавшего целую сеть собственных киноустановок в предоктябрьское десятилетие.

Первый этап развития кино в России, тот этап, когда кино было аттракционом иностранного происхождения, когда его художественные и просветительские возможности еще никак не раскрылись, закончился в 1907—1908 годах. Однако уже тогда передовые люди нашей страны сумели точно и трезво определить потенциальные возможности нового вида искусства, просвещения и информации. Как известно из воспоминаний В. Д. Бонч-Бруевича, В. И. Ленин еще в 1907 году дал высокую оценку виденным им за границей сельскохозяйственным и видовым картинам из жизни природы и заметил, что «...кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но что, конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс»¹.

В этих словах Ленина содержится и характеристика состояния кино на первом этапе его существования, и определение путей его будущего развития.

¹ В. Бонч-Бруевич. Ленин и кино.— «Кинофронт», 1927, № 13-14, стр. 3.

МУЗЫКА



РУССКАЯ МУЗЫКА НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ

Ю. В. КЕЛДЫШ



Конец XIX и начало XX столетия были для русской музыки одновременно периодом плодотворного подведения итогов большой исторической эпохи и выдвижения новых задач, неразрывно связанных со всем ходом общественной и культурной жизни.

В области музыки имелись уже свои прочно сложившиеся традиции, факт существования русской национальной музыкальной школы был общепризнан не только в самой России, но и во многих зарубежных странах. Произведения ее виднейших мастеров являлись неотъемлемой частью отечественной художественной классики, завоевывая все большее число приверженцев в самых широких слоях общества. Не говоря о М. И. Глинке, историческая роль которого никем уже не оспаривалась в этот период, всеобщее признание получает и творчество композиторов более недавнего прошлого. Имя П. И. Чайковского было столь же популярным, как и имена величайших русских писателей — А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого. Об этом красноречиво свидетельствовали те многочисленные демонстрации всенародной любви и признательности, поводом для которых послужила неожиданная смерть композитора в 1893 году. Музыка его неизменно звучала и в оперно-балетном театре, и на концертной эстраде, и в быту.

С большими трудностями входили в жизнь сочинения композиторов Могучей кучки, но и в отношении к ним можно было констатировать очевидный перелом. Проводившаяся реакционными кругами политика их замалчивания или намеренной дискредитации оказывалась несо-

стоятельной и терпела крушение. В 1893 году Большой театр впервые обратился к творчеству Н. А. Римского-Корсакова, поставив его «Снегурочку». Н. Д. Кашкин писал по поводу этой премьеры, с большим нетерпением ожидавшейся московской музыкальной общественностью: «До сих пор наша большая оперная сцена игнорировала Н. А. Римского-Корсакова, несмотря на всю известность, приобретенную им в России и за границей... теперь, можно надеяться, такое отношение к одному из талантливейших русских композиторов окончилось и отошло навсегда в область прошлого»¹.

Бюрократическое руководство императорских театров, недоброжелательно относившееся к отечественному искусству, вынуждено было под напором общественного мнения уступать свои позиции и отводить все большее место в репертуаре произведениям русских авторов. Иным становится и тон критических высказываний об этих сочинениях, враждебные по отношению к ним голоса если и не совсем умолкают, то становятся гораздо малочисленнее и слабее. Ц. А. Кюи констатирует в мемуарном очерке «Из моих оперных воспоминаний», написанном на пороге XX века: «В последнее время отно-

¹ Н. Кашкин. *Большой театр*. — «Артист», 1893, № 27, стр. 117. На частных московских сценах оперы Римского-Корсакова исполнялись и раньше. Тот же критик, отмечая большой успех «Майской ночи» в спектаклях Оперного товарищества под руководством Н. П. Прянишникова, подчеркивал, что «произведение Римского-Корсакова составляет *great attraction* сезона» (*Русское оперное товарищество под управлением Н. И. Прянишникова*. — «Артист», 1892, № 24 стр. 168).

шение публики и прессы к русским композиторам сильно изменилось... „Жизнь за царя“ и особенно „Руслан“ считаются нашим музыкальным евангелием, „Русалка“ пользуется всеобщим почетом; Чайковский со времени „Онегина“ стал всеобщим кумиром; Бородин и Корсаков всеми признаны, и прочный успех их опер навсегда обеспечен. Немного времени и терпения, и точно так же будут признаны Мусоргский и „Каменный гость“. Правда, еще известная часть прессы против них будирует, но и та сбавила тону и будирует осторожно, не без некоторой робости»¹.

Пора признания Мусоргского уже наступала в то время, когда были написаны эти строки. Постановка «Бориса Годунова» в новой редакции Римского-Корсакова, осуществленная Петербургским обществом музыкальных собраний в 1896 году, а затем выдающийся спектакль Московской частной оперы С. И. Мамонтова с участием Ф. И. Шаляпина в 1898 году положили начало сценическому возрождению гениальной народной музыкальной драмы. В начале 900-х годов «Борис Годунов» был возобновлен и на казенных сценах Москвы (1901) и Петербурга (1904). Что касается «Каменного гостя» Даргомыжского, то хотя это произведение в силу своих специфических художественных качеств и не стало широко популярным, но время от времени оно появлялось на сценах разных оперных театров.

В симфоническом и камерном репертуаре сочинения Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова и более молодых их учеников и последователей занимают прочное, постоянное место наряду с величайшими классическими произведениями мирового искусства.

Растущий интерес к творчеству русских композиторов был связан с идейным оживлением этих лет и общими процессами демократизации культурной жизни. Все значительнее становилась роль новых общественных сил, стремившихся к серьезному, содержательному искусству, отвечающему насущным запросам действительности. В частности, заметно изменился состав и уровень концертной и музыкально-театральной аудитории: новый интеллигентный слушатель «среднего круга», вытесняющий ту «салонную», «бомондную» публику концертов Русского музыкального общества, о которой с ядовитой иронией писал Бородин в 60-х годах,

предъявлял свои требования, влиял на оценку исполняемых произведений². Именно этот слушатель главным образом определял и успех наиболее талантливых образцов отечественной музыки.

Творчество композиторов «шестидесятнической» формации не было еще всецело наследием прошлого. Некоторые из представителей этого «второго поколения» русской классической музыкальной школы, сформировавшейся под воздействием демократического подъема 60-х годов, продолжали свою творческую деятельность в условиях нового исторического этапа, вплоть до середины или конца первого десятилетия XX века. Среди них были такие крупные фигуры, как М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков. Если произведения Балакирева 90-х и 900-х годов, сочетавшие в себе реминисценции раннего «кучкизма» с созерцательной философской лирикой и некоторыми чертами салонности, не могли вызывать живого интереса, то творчество Римского-Корсакова оставалось остро актуальным и по содержанию, и в стилистическом отношении.

С середины 90-х годов у Римского-Корсакова, после нескольких лет внутренних колебаний, сомнений и поисков выхода из переживаемого кризиса, наступает новый, чрезвычайно яркий и интенсивный творческий подъем. Началом этого подъема можно считать создание в 1895—1896 годах оперы-былины «Садко», по отношению к которой сам композитор считал свои оперы «Млада» и «Ночь перед Рождеством» как бы «двумя большими этюдами»³.

Но, закончив «Садко», Римский-Корсаков начинает опять искать новых путей в творчестве, настойчиво экспериментирует, проверяет и «испытывает» разные методы музыкального письма. В «Летописи моей музыкальной жизни» он отмечал, касаясь группы романсов, написанных им в весенние месяцы 1897 года: «Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период»⁴.

² Изменение социального состава аудитории заметно было и в императорских театрах, находившихся под непосредственным наблюдением двора. В. А. Теляжковский отмечает, что эти театры «менее всего... посещались высшим обществом, т. е. аристократией», сказавшейся в данный период «в стороне от искусства». «Большинство публики, посещающей императорские театры в Москве и Петербурге, состояло из дворянства среднего достатка, интеллигенции, чиновничьего мира, купечества и учащейся молодежи» (В. Теляжковский. Воспоминания. Л.—М., 1965, стр. 77).

³ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1955, стр. 206.

⁴ Там же.

¹ П. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952, стр. 525. Очерк впервые напечатан в «Ежегоднике имп. театров», 1899—1900, приложение II.

Девять опер, ряд кантат, хоров и произведений других жанров — таков итог необычайно интенсивно развернувшейся творческой деятельности Римского-Корсакова за этот последний период его жизни. Богатство и разнообразие задач, решавшихся композитором в этих сочинениях, свидетельствовали об исключительной широте его творческих интересов. Римский-Корсаков никогда не переставал быть современным, живо откликаясь на все новое и непрерывно обновляя содержание и выразительные средства своего творчества. Вместе с тем он оставался неотступно верен коренным основам реализма и народности, усвоенным им в пору боевой молодости «новой русской музыкальной школы».

После смерти Чайковского Римский-Корсаков являлся центральной фигурой русской музыки, объединявшей вокруг себя основную часть композиторов более молодого поколения. Рядом с ним руководящее положение занимают в Петербурге — А. К. Глазунов и А. К. Лядов, в Москве — С. И. Танеев, для которых 90-е годы были началом высокого творческого расцвета. Глазунов определяется как зрелый и законченный мастер в середине этого десятилетия, создавая такие произведения, как Пятая и Шестая симфонии, Четвертый квартет, балет «Раймонда». В это же время были написаны и многие из лучших фортепианных пьес Лядова, а работа над народной песней открыла новые горизонты в творчестве композитора, подготовив создание его программно-симфонических сочинений на сказочные сюжеты и сюиты «Восемь народных песен для оркестра». Танеев утверждает свою репутацию одного из крупнейших русских композиторов оперой «Орестей», впервые увидевшей свет на петербургской сцене в 1895 году, а затем Симфонией до минор, Четвертым квартетом и другими сочинениями этих лет.

В глазах музыкальной общественности конца XIX века все эти композиторы являлись носителями высокой классической традиции русской музыки, пользуясь большим уважением и авторитетом не только как крупные, выдающиеся художники, но и как деятели широкого культурного кругозора, учителя и наставники, наконец, как люди безупречной идейной честности и принципиальности, олицетворявшие «совесть» русского искусства.

При всем различии их индивидуального творческого облика на первый план выступало то, что объединяло и связывало этих музыкантов между собой. Противоречия между боевым новаторством «кучкистов» и академизмом «консерваторов», действительные масштабы которых

нередко преувеличивались в 60—70-х годах, если и не исчезают полностью, то в значительной степени сглаживаются и нейтрализуются. Не играли столь существенной роли и расхождения путей «петербургской» и «московской» школы. Чайковский утверждал в 1892 году, что установившееся еще с 60-х годов деление русских музыкантов на враждебные группы и партии представляет «какое-то странное смещение понятий, какой-то колоссальный сумбур, которому пора бы отойти в область прошлого». «По общераспространенному в русской музыкальной публике представлению, — говорил он, — я отнесен к партии, враждебной тому из живых русских композиторов, которого я люблю и ценю выше всех других, — Н. А. Римскому-Корсакову. Он составляет лучшее украшение „новой русской школы“; я же отнесен к старой, ретроградной. Но почему?» И, подчеркивая, что у него всегда было в творчестве гораздо больше общего с Римским-Корсаковым, чем отличного, Чайковский заявлял: «Словом, несмотря на всю разность наших музыкальных индивидуальностей, мы, казалось бы, идем по одной дороге; и я, со своей стороны, горжусь иметь такого спутника»¹.

Мы уже указывали на широкое признание творчества Римского-Корсакова в Москве с начала 90-х годов. К его горячим поклонникам и пропагандистам принадлежали такие видные московские музыканты, как С. И. Танеев и Н. Д. Кашкин. В свою очередь произведения крупнейшего мастера «московской школы» на рубеже XIX и XX столетий Танеева получили очень высокую оценку в кругу петербургских композиторов, возглавлявшихся Римским-Корсаковым². И если среди молодых петербурж-

¹ Беседа с П. И. Чайковским. — «Петербургская жизнь», 12 ноября 1892 г.

² Напомним страницы корсаковской «Летописи», посвященные знакомству с Танеевым. Записывая под 1897—1899 годами, что «в последние годы на петербургском горизонте стал появляться чудный музыкант, высокообразованный педагог Сергей Иванович Танеев», Римский-Корсаков обращал внимание на значительную переместу в его отношении к петербургским композиторам, совпавшую со знаменательными сдвигами в собственном танеевском творчестве. «Он, — по словам Римского-Корсакова, — отдался творчеству более свободно и руководствовался идеалами современной музыки. Явившись в Петербург с только что оконченной оперой „Орестей“ и проиграв ее у нас в доме, он поразила всех нас страницами необыкновенной красоты и выразительности» (Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 1, стр. 214, 215). Познакомившись же в 1901 г. с симфонией Танеева, Корсаков писал автору: «Считаю Вашу симфонию прекраснейшим современным произведением: благородный стиль, прекрас-

цев — воспитанников корсаковской школы — уже в 80-х годах проявляется заметное влияние Чайковского, то для московских композиторов, вступавших в жизнь на исходе столетия, авторитет обоих старших мастеров был одинаково большим и неоспоримым. Можно сослаться на свидетельство С. Н. Василенко о том, что он уже до поступления в Московскую консерваторию отлично знал все симфонические произведения Римского-Корсакова, бывшего наряду с Чайковским одним из его двух музыкальных «кумиров»¹.

Сам Корсаков, являвшийся в этот период основным хранителем творческих принципов Могучей кучки, многое в них пересматривал, дополнял и корректировал. Большая работа была проведена им в 90-х годах по редактированию собственных ранних произведений и переработке ряда сочинений своих умерших товарищей-«кучкистов». Особенно крупное значение имела созданная им в 1896 году новая редакция «Бориса Годунова» Мусоргского.

Творчество позднего Римского-Корсакова, обогащаясь новыми выразительными средствами, становится вместе с тем строже, сдержаннее и «классичнее». На это справедливо указывал Г. А. Ларош, хотя его выводы и общий тон высказывания носят печать свойственной критику эстетической предвзятости. «„Молодая“ школа, — писал Ларош, — как бы покончила с грехами молодости, возмужала и окрепла. Было бы пошлостью утверждать, что она „сожгла то, чему поклонялась“. Ни о каком отречении, ни о какой перемене флага не может быть речи. Она, наверное, сохранила прежний культ и прежних богов. Пока она будет стремиться к народности в мелодии, к богатству в инструментровке, к реализму в опере, какой ей можно делать упрек? Ново в ней лишь то, что она начинает отказываться от своих излишеств, что бурная река входит в свои нормальные берега»².

Но если многое из того, что вызывало горячие споры в кипучую пору 60-х годов, уже перестало быть дискуссионным и различные, казавшиеся непримиримыми творческие тенденции все больше сближались между собой, то на смену прежним разногласиям и антагонизмам выдвигались новые противоречия. Они существо-

вали и внутри той группы композиторов, которые объединялись общим понятием «новой русской музыкальной школы». Выступая сплоченно и единодушно по основным вопросам оценки национального музыкального наследия, а также по отношению к тем новым творческим и эстетическим тенденциям, в которых они усматривали опасность для реалистического искусства, представители этой большой и влиятельной группы далеко не во всем стояли на совершенно одинаковых позициях.

Одна из внутренних разделительных линий в пределах данного лагеря была связана с извечным «спором поколений». Дело, конечно, не в возрастных различиях, а в разнице мироощущения, общественного темперамента, понимания задач творческой деятельности, обусловленной различным характером той идейной «закваски», которая была получена представителями разных поколений «новой русской музыкальной школы» в пору их формирования и роста. Статья Кюи «Отцы и дети», напечатанная в 1888 году³, при всей спорности и пристрастности отдельных высказываемых в ней суждений, ставила серьезные и важные вопросы, выдвигавшиеся ходом исторического развития русской музыки. В основе они сводились к проблеме взаимоотношения двух формаций русских композиторов, которые условно можно было бы назвать «поколением шестидесятников» и «поколением восьмидесятников». Сравнивая творчество тех и других, Кюи указывал, что «дети», к которым он относил Глазунова и других композиторов «беляевского кружка», будучи прямыми наследниками «отцов», вместе с тем по духу своей музыки сильно отличаются от них. Он упрекал композиторов нового, молодого поколения в одностороннем увлечении внешними формально-колористическими элементами, в преобладании техники над мелодическим вдохновением и содержательностью музыкальной мысли.

В еще более резких выражениях высказывал те же мысли Римский-Корсаков, писавший своему другу С. Н. Кругликову, что Могучая кучка превращается в «вымирающую семью или засыхающий сад», что в новой русской музыке нет «души» и т. п.⁴ В письме к своей жене он говорит о сухости и холодности произведений молодых русских композиторов, об отсутствии у них «божьей искры»: «„La donna è mobile“ —

ная форма и чудесная разработка всех музыкальных мыслей» («Памяти С. И. Танеева». Сборник статей и материалов. М. — Л., 1947, стр. 220).

¹ С. Василенко. Страницы воспоминаний. М. — Л., 1948, стр. 51.

² Г. Ларош. По поводу одного спектакля. — «Мир искусства», 1899, отдел III, стр. 95.

³ «Музыкальное обозрение», 1888, № 3.

⁴ А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. III. М., 1936, стр. 82, 85.



В. А. Серов. Портрет Н. А. Римского-Корсакова. 1908 год

это музыка, а Глазунов — это только техника и условная, принятая современной модой и вкусом будто бы красота. Полагаю, что большая часть русской школы — не музыка, а холодное и голое сочинительство»¹.

Тон этих корсаковских высказываний несомненно отражал переживавшееся им в начале 90-х годов² состояние внутреннего разлада и острого недовольства собой, связанное с ощущением творческого кризиса и напряженными поисками выхода из него. Для Глазунова эти годы были также полосой исканий и экспериментов, не всегда приводивших к убедительному художественному результату. Несколькими годами позже Римский-Корсаков горячо приветствовал появление зрелых, мастерских произведений своего любимого ученика, свидетельствовавших о расцвете его творческого дарования. Но, отвлекаясь от несколько повышено-эмоционального тона приведенных высказываний, следует признать, что они имели под собой более глубокую почву и не могут быть отнесены всецело за счет временного, преходящего настроения композитора. Проблема «отцов и детей», с такой остротой возникающая на переломе от 80-х к 90-м годам, не была снята и позже. Гораздо более спокойно, но по существу очень сходно ставится она Римским-Корсаковым в написанных уже на склоне жизни страницах «Летописи моей музыкальной жизни». Сопоставляя позиции балакиревского и преемственно связанного с ним беляевского кружка, Корсаков подчеркивал большую умеренность второго из них, отсутствие у него смелых дерзаний при солидной технической базе, высоком профессионализме и культуре. Основное различие между обоими кружками сформулировано им в метких, ставших хрестоматийными, словах: «Кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в русской музыке, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед; балакиревский — был революционный, беляевский же — прогрессивный»³.

В творчестве молодых представителей беляевского кружка образы и приемы «новой русской школы» подвергались известной академизации и приобретали подчас внешне-декоративный характер. Суживался круг идейных задач, более далекой и опосредованной становилась связь с животрепещущими интересами современно-

сти. Было бы исторически неверно рассматривать всю творческую деятельность «беляевцев» только как снижение «кучкистской» линии. Если иметь в виду не серую и безличную (хотя технически вполне квалифицированную) продукцию второстепенных авторов «беляевского каталога», а произведения лучших, талантливейших членов кружка — Лядова и Глазунова, то нельзя не видеть и качественно новые черты в их образно-стилистическом строе. Все же печать некоторой академической замкнутости, нормативности художественного мышления лежит и на творчестве этих композиторов. По широте охвата жизненных явлений, глубине и силе реалистического обобщения оно безусловно уступало наследию их «отцов» и учителей.

В заключительных строках статьи «Отцы и дети» Кюи писал: «Природа наделила *отцов* такими щедрыми дарами, что следующие она, быть может, прибегает для *внуков*»⁴.

Эти слова оказались в большой мере пророческими. При всем высоком художественно-воспитательном и этическом значении деятельности Глазунова, Лядова, Танеева подлинными выразителями новой эпохи суждено было стать не им, а более молодым композиторам, привлекающим к себе внимание на исходе XIX века. Это были прежде всего С. В. Рахманинов и А. Н. Скрябин, которые сразу же выделились из числа своих современников особым характером музыкальной экспрессии, новизной и свежестью самого строя чувств. Несмотря на то, что по своей творческой индивидуальности они сильно отличаются один от другого, в их музыке звучали сходные настроения, находившие живой и горячий отклик в широких кругах русского общества того времени. В пору нарастающего общественного подъема, когда множество людей испытывало острое недовольство существующим порядком и было охвачено жгучей жаждой перемен, хотя и рисовавшихся часто в неясной романтической перспективе, — творчество Рахманинова и Скрябина неотразимо импонировало своей страстной эмоциональной приподнятостью, внутренним беспокойством, силой и яркостью выразительных контрастов. В этом смысле оба композитора являлись «буревестниками», несмотря на отсутствие у них сколько-нибудь ясно выраженных социальных устремлений.

Для русской музыки в целом на рубеже XIX и XX веков характерно было перемещение главного интереса с широкой социальной проблематики на сферу внутренней душевной жизни че-

¹ Там же, стр. 86.

² Цитируемое письмо Римского-Корсакова к жене датировано августом 1891 г.

³ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. I, стр. 163.

⁴ Ц. Кюи. Указ. соч., стр. 386.

ловческой личности или вопросы философско-этического плана. Это не значит, что композиторов не волновали темы и сюжеты связанные с жизнью народа, судьбами страны в прошлом и настоящем, но изменяются трактовка этих тем, характер и метод их художественного воплощения. Образы народного быта, истории, эпоса, родной русской природы, занимающие значительное место не только в творчестве А. К. Лядова, А. К. Глазунова, В. С. Калинникова, но и такого художника, как С. В. Рахманинов (ограничиваясь крупнейшими композиторскими именами, не упоминая о второстепенных фигурах!), преломляются у них обычно через призму личного, субъективного, приобретая по преимуществу лирическую окраску.

Усиление лирического начала в творчестве, являвшееся общим «знаменем времени», коснулось композиторов различного индивидуального склада и направления, хотя и выражалось у них по-разному. Настойчивая тяга к лиризму проявляется в 90-х годах у Римского-Корсакова. В своих высказываниях о том, что музыка — искусство «лирическое по существу»¹ и «только одна лирическая музыка хороша, остальное же все от лукавого»², он явно полемизировал против свойственной балакиревскому кружку недооценки лирики и одностороннего подчеркивания роли изобразительного, объективно-характеристического начала. С возрастающим тяготением Римского-Корсакова к лиризму было связано и отставание им прав классически законченной, широкой и пластичной мелодии. Его идеалом становится «чистая мелодия, шедшая от Моцарта, через Шопена и Глинку»³.

Эти тенденции определили тот новый период творчества Римского-Корсакова, началом которого он считал свою работу над сочинениями камерного вокального жанра в 1897 году. Наиболее яркое, до известной степени даже демонстративное выражение они нашли в «Царской невесте». В дальнейшем эта линия углубления лирико-психологической стороны образов получила развитие в «Сервиллии» — произведении, в целом не поднявшемся до уровня корсаковских оперных шедевров, — и особенно в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии».

Возрастающая тяга к лиризму была одной из причин исключительной популярности Чайков-

ского и того огромного влияния, которое его музыка оказала на творчество большого количества русских композиторов. Косвенно это влияние сказалось даже на творчестве такого законченного мастера, как Римский-Корсаков, часто полемизировавшего с Чайковским и не без известной ревности относившегося к его огромному авторитету среди композиторской молодежи⁴. Многие в «Царской невесте» и сопутствовавших ей произведениях было вызвано стремлением найти свой индивидуальный путь для воплощения того, в чем заключался источник массового покоряющего воздействия музыки Чайковского.

Вместе с тем нельзя не указать на известную односторонность восприятия музыки Чайковского в тот период, выразившуюся в общепринятом суждении о нем как о «лирике элегического склада». Преувеличенная акцентировка лирических элементов в творчестве Чайковского приводила к недооценке или непониманию других его важных сторон. То, что нам теперь представляется наиболее существенным и ценным в нем — яркая драматургичность мышления, глубина и сила воплощения напряженных жизненных конфликтов, способность к многогранному раскрытию сложных психологических процессов в динамике, развитии и столкновении противоборствующих начал, — почти или совсем не было усвоено ближайшими из последователей великого композитора. Пассивная элегическая лирика А. С. Ареского, не лишенная обаяния простой, задушевной искренности, страдает все же мелкостью, поверхностностью чувств и при всем своем внешнем сходстве с лирикой Чайковского очень далека от нее по внутреннему строю. А у такого композитора, как М. М. Ипполитов-Иванов, следование образцам творчества Чайковского приобретало зачастую явно эпигонский характер⁵.

Своеобразным было отношение к Чайковскому у Лядова, восхищавшегося многим в произведениях своего старшего друга по контрасту со складом его собственной творческой натуры. Сдержанного, утонченного, страдавшего от малейшей некорректности Лядова неудержимо влекла и покоряла присущая музыке Чайковского душевная открытость, сила и непосредствен-

¹ А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. М., 1937, стр. 154.

² В. Ястребцев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, т. I. М., 1959, стр. 176.

³ А. Римский-Корсаков. Указ. соч., стр. 113.

⁴ См. письмо Римского-Корсакова к С. Н. Крулинову, приводимое сыном композитора в цитированной монографии, вып. III, стр. 104, а также соответствующее место в «Летописи моей музыкальной жизни». (Литературные произведения и переписка, т. I, стр. 175).

⁵ Следует отметить и другую линию эпигонства, шедшую от Могушей пучки. С этой линией было в значительной своей части связано творчество С. М. Ляпунова.

ность эмоционального выражения, но сам он боялся проявления этих качеств. Характерно вырвавшееся у него однажды восклицание: «Счастливей композитор — Чайковский! Сочиняет как ему хочется, не спрашивая о том, нравится ли это другим или нет. Захочет — напишет и тривиальность, не боясь никакой критики»¹. Но самому Лядову «сочинять по-чайковски» не удавалось из-за постоянного опасения впасть в банальность и вульгарное просторечие. Если Чайковский, как ни один из русских композиторов, был одарен способностью «извлекать поэзию жизни из прозы жизни», то Лядов отворачивался от тяготившей и отталкивавшей его «жизненной прозы», уходя в сферу идеально чистых, эстетизированных образов и переживаний. Его лирика при всем своем благородстве, красоте и правдивости выражения остается созерцательной по тону и не касается глубин душевной жизни.

Лишь у Рахманинова и Скрябина возрождается искусство больших чувств и страстей, эмоциональный накал музыки достигает у них часто степени экзальтации. Это характеризовало их как художников новой эпохи. Утверждение свободного и сильного человеческого чувства, не подчиняющегося никаким условностям и ограничениям, было одной из сторон общей борьбы за духовное раскрепощение личности. «Эта жажда освобождения человеческого чувства от „цепей рабства и пошлости“», — как отмечал В. В. Воронский, характеризуя группу писателей-реалистов 900-х годов, — возникла... на почве протеста против жалкой и гнусной действительности, которую они наблюдали вокруг себя»². Нередко при этом чувство идеализировалось, возвышалось и приобретало романтическую окраску. Рост романтических тенденций в русском искусстве начала XX века сказался на творчестве широкого круга писателей и поэтов от Горького до Блока, на многих явлениях русского театра и живописи той же поры. В музыке же наиболее яркими выразителями этого страстного, приподнятого романтизма, зовущего к действию и борьбе, были два названных нами композитора.

Наряду с тяготением к повышенной лирической экспрессии, непосредственности эмоционального выражения проявлялась и другая тенденция — строгого интеллектуализма и возрастающего внимания к конструктивным элементам

музыкальной композиции. Эта сторона играла важную роль и в отношении молодых композиторов к Чайковскому. Так, Глазунова привлекали в его произведениях прежде всего законченность формы, замечательное мастерство фактуры и развития музыкальных мыслей, тогда как выразительный строй музыки Чайковского остался ему в большой мере чуждым. В своих кратких воспоминаниях о знакомстве с Чайковским он писал: «Я начал преклоняться не столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом. Совокупность всего этого всегда оставляла во мне чувство полного удовлетворения»³. В устном суждении, переданном В. В. Ястребцевым, Глазунов высказывает тот же взгляд на Чайковского, восхищаясь его великолепной техникой, которая «нередко граничит с вдохновением», и критически оценивая мелодический материал его музыки⁴.

Две указанные творческие тенденции, развиваясь параллельно и одновременно, иногда вступали в противоречие между собой, что являлось источником характерной антиномии субъективно-лирического и объективно-интеллектуального. Неограниченному культу чувства, приводившему подчас к индивидуалистическим крайностям и мелодраматизации выражения, противопоставлялась суровая рационалистическая дисциплина «строительства» музыкальной формы. Доведенное до высшей степени совершенства композиционное мастерство приобретало значенные морально-философского принципа. Этот пафос организующей и конструирующей мысли, получивший наиболее законченное выражение у С. И. Танеева, был свойствен также А. К. Глазунову, Н. К. Метнеру, несколько позже А. В. Станчинскому.

В свете общих процессов развития русской музыки в конце XIX и начале XX века весьма показательны наблюдаемые в этот период сдвиги в соотношении и трактовке различных жанров. Значение отдельных видов музыкального творчества существенно изменяется в характеризующую пору: некоторые из них испытывают большой подъем и впервые достигают подлинного, яркого расцвета, другие, наоборот, постепенно утрачивают принадлежавшую им роль и в меньшей степени привлекают внимание композиторов.

¹ *Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем 1901—1909*. Пг., 1916, стр. 68.

² *В. Воронский. Сочинения, т. 11. Л., 1931, стр. 279.*

³ *«Чайковский. Воспоминания и письма»*. Пг., 1924, стр. 12.

⁴ *В. Ястребцев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 1. М., 1959, стр. 104—105.*

Период от середины 90-х годов до первой русской революции был завершающим этапом в развитии классических линий русского оперного и симфонического творчества, определившихся в творчестве Чайковского и Могучей кучки. Последний необычайно сильный и плодотворный творческий взлет Римского-Корсакова обогатил русскую оперную классику великолепными по мастерству и художественной законченности произведениями, в которых было много ценных новаторских находок и прозрений в будущее. Но композиторы следующего поколения проявляли сравнительно мало интереса к оперному жанру, и самые даровитые из них или совсем не писали опер, или обращались к этому виду творчества только эпизодически. Относительно наибольшее внимание оперному театру уделял в своей деятельности Рахманинов. Однако его оперы, обладая высокими чисто музыкальными достоинствами, гораздо более спорны с драматургической точки зрения и (за исключением написанного в юношеские годы «Алеко») не заняли прочного места на сцене. Остальные оперные произведения этих лет имели «проходящее» значение и зачастую были отмечены печатью явного эпитонства.

В области симфонизма больших форм после смерти Чайковского крупнейшим явлением было творчество Глазунова. Глазуновский симфонизм, выросший на почве объединения и синтеза различных типов русской симфонии, отразил и новые веяния эпохи: эпическое «бородинское» начало и широкий лирический мелодизм, идущий от Чайковского, сочетаются в нем с детальной и тщательной разработкой конструктивных элементов, которым принадлежит часто определяющая роль в замысле и композиции произведения. Кажется удивительным и необъяснимым, что после импонирующей гигантским мастерством и глубиной мысли Восьмой симфонии, созданной в 1905—1906 годах, Глазунов не написал ни одного симфонического произведения крупной формы. Но вряд ли это было случайностью. По-видимому, композитор сознавал исчерпанность тех методов и норм художественного мышления, в рамках которых развивалось его творчество, но не находил новых путей в данной области.

Показательны для процесса «лиризации» симфонического жанра две симфонии Калининкова, завоевавшие широкую популярность благодаря своей непритязательной простоте, искренности, поэтичности чувства, хотя они не содержали в себе существенно новых и оригинальных элементов.

Особое место в симфоническом творчестве рассматриваемого периода занимают три симфонии А. Н. Скрябина. Наследуя лучшие черты возвышенного романтического симфонизма, композитор развивал и многие стороны симфонической драматургии Чайковского с ее «взрывчатым» динамизмом, остротой и напряженностью контрастов. Однако скрябинские симфонии были явлениями принципиально нового порядка, выходящими за рамки сложившихся ранее традиций. Самая структура симфонического цикла подвергается у Скрябина значительному преобразованию, а в дальнейшем совсем была отброшена композитором и заменена сжатой, концентрированной формой одночастной поэмы, больше соответствовавшей всему образно-стилистическому строю его музыки¹.

Нельзя обойти молчанием произведение такого художественного масштаба, как симфония Танеева, которую автор обозначил номером первым, хотя она по существу завершала путь его исканий в области крупной симфонической формы. Симфония эта сыграла весьма значительную роль в развитии «бетховенской», патетической линии русского симфонизма, оказав влияние на А. Н. Скрябина, а позже на Н. Я. Мясковского. Но у самого Танеева эта линия не получила продолжения. Его творческое внимание в области инструментальной музыки с конца XIX века целиком перемещается на камерные жанры, интенсивное развитие которых было одной из характерных черт русской музыкальной культуры в данный период.

Различные виды камерного ансамбля становятся у таких мастеров, как Танеев и Глазунов, сферой выражения больших, широких по охвату идейных концепций и приобретают высокое художественно-философское значение. Лучшие камерно-инструментальные произведения этих композиторов по степени своей со-

¹ Н. Я. Мясковский писал в своей известной статье «Чайковский и Бетховен», касаясь распространенного в то время сопоставления Скрябина с великим немецким симфонистом: «Но я лишь напоминая, что рамки моих размышлений намеренно ограничены симфонией, а в этой области Скрябин хотя и дал моменты необычайно утонченных и неизведанных переживаний, но притом до того раздвинул тесные рамки симфонии, особенно в первых двух частях Третьей (Divine Poème), что, естественно, при дальнейшем выявлении и развитии этих эмоций бросает старую форму и устремляется в необъятные области форм новых, еще далеко не кристаллизовавшихся» («Н. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2. М., 1960, стр. 66). Цитированная статья относится к 1912 году, когда Скрябиным уже были созданы «Поэма экстаза» и «Прометей».

держательности и масштабам развития приближаются к значительнейшим образцам русского классического симфонизма. Таков, например, Четвертый квартет Танеева, близкий его Симфонии до минор не только хронологически, но и по внутреннему строю музыки. Вместе с тем в области камерного творчества особенно ярко сказались отмеченные выше тенденции к лирическому самоуглублению и строгому, сосредоточенному интеллектуализму. В квартетах Танеева и Глазунова сложный рационалистический замысел и детальная разработка музыкально-конструктивных элементов часто соединяются с напряженной лирической экспрессией.

Необычайно высокого расцвета достигает в начале XX века фортепианное творчество. Именно в этой области с наибольшей полнотой проявилось творческое дарование Рахманинова и Скрябина, фортепианные произведения которых принадлежат к высшим достижениям русской музыки данного периода. Как крупный и своеобразный мастер фортепианных жанров выдвигается также Метнер. Различные виды фортепианного творчества наполняются богатым, разнообразным содержанием, освобождаясь от черт простой и уютной домашности, которые в большой степени присущи русской фортепианной музыке XIX столетия, не исключая даже многих сочинений Чайковского, Лядова, Аренского. Наряду с лирической фортепианной миниатюрой и блестящей концертно-виртуозной пьесой высокое развитие получает жанр сонаты, воплощающей сложные драматургические коллизии и философско-поэтические замыслы, — факт, приобретающий особое значение в сопоставлении с очевидным упадком и измельчанием фортепианной сонаты за рубежом после великих романтических художников — Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа. Искоряющиеся на Западе традиции романтической сонатности находят живое продолжение в творчестве Скрябина и Метнера, которые возрождают их на русской почве в новом художественном качестве.

Одной из предпосылок возрастающего интереса к фортепианным жанрам несомненно был исключительно высокий подъем исполнительского искусства в России. Не случайно то, что все три крупнейших представителя русской фортепианной музыки в начале нынешнего столетия были сами выдающимися художниками-исполнителями и стояли во главе отечественной пианистической школы, завоевавшей к тому времени неоспоримое мировое

первенство. Но эта причина была не единственной. Русское пианистическое искусство выдвинуло уже во второй половине XIX века блестящую плеяду замечательных виртуозов во главе с таким гениальным артистом, как А. Г. Рубинштейн, но, несмотря на это, жанры фортепианной музыки сохраняли второе-степенное значение в творчестве композиторов. Произведения такой художественной силы и оригинальности, как «Исламей» Балакирева, Первый фортепианный концерт Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского, были единичными и исключительными явлениями. Расцвет фортепианного творчества в России начала XX века можно сопоставить с аналогичной порой его пышного цветения на Западе в эпоху романтизма, характеризовавшуюся интенсивным подъемом лирического чувства и обостренным вниманием к глубоким и тонким процессам душевной жизни. Тогда, как и теперь, фортепианные жанры (наравне с камерной вокальной лирикой) оказались способными с исключительной чуткостью и художественным совершенством воплотить эти стремления.

В фортепианном творчестве русских композиторов проявляются две различные тенденции: интимной, утонченной камерности противостояла стихия концертности с ее размахом, масштабностью мышления и стремлением к непосредственному императивному воздействию на аудиторию. Если первая из этих тенденций была в большей степени свойственна Скрябину, то концертное начало, понимаемое в широком смысле, нашло особенно яркое выражение у Рахманинова. Часто можно говорить об элементах концертности даже в его произведениях малой формы.

Жанр концерта как таковой выходит за пределы сольной инструментальной музыки, соприкасаясь с областью симфонизма, и в то же время он обладает своей спецификой, отличающей его от симфонии. В концерте больше подчеркнута личное начало, черты монологичности¹. Отчасти, может быть, поэтому он

¹ Сущность «концертности» в соотношении с симфонизмом удачно определяет Д. В. Житомирский в статье «Фортепианное творчество Рахманинова»: «Концертность родственна и теснейшим образом переплетается с симфонизмом: им в одинаковой мере могут быть свойственны крупные масштабы выразительных средств и, в соответствии с этим, — обобщенность образов. Но в то время, как в симфонии часто наблюдается уклон в сторону интеллектуальной обобщенности, философичности, — в сфере концертности обычно полнее проявляет себя непосредственно

и оказался столь привлекательным для ряда композиторов в начале XX века. Здесь можно указать не только на Рахманинова, но и на такого прирожденного симфониста, как Глазунов, в творчестве которого концертный жанр с середины 900-х годов вытесняет излюбленную им и доведенную до высочайшего конструктивного совершенства форму симфонии. Скрипичный концерт Глазунова, написанный в 1904 году, а также задуманный непосредственно вслед за его окончанием Первый фортепианный концерт чрезвычайно показательны для преобладающей в это время лирической трактовки жанра¹. Но в отличие от активного рахманиновского лиризма, в котором звучат и бурный протест, и восторженное утверждение жизни, радости и света, лирика глазуновских концертов окрашена по преимуществу в элегически созерцательные тона. Отсюда черты камерности как в структуре и масштабах обоих названных концертов, так и в самом характере их музыкального материала.

Решение творческих задач, стоявших перед русской музыкой на рубеже столетий, было неразрывно связано с освоением и критической переработкой того нового, что возникало на Западе. Многие из этого нового представлялось необычным и вызывало горячие споры, а иногда и репрессивный протест, и лишь по прошествии известного времени находило более спокойную и трезвую оценку.

С конца 90-х годов все чаще на страницах музыкальной прессы начинает фигурировать модное словечко «декадентство», употреблявшееся в очень широком и неопределенном смысле. Рассматривая разные случаи применения этого слова, надо признать, что «декадентством» именовалось все, что было ново, непривычно и выходило за пределы установившихся вкусовых норм. Так, Н. Д. Кашкин называл «декадентской» оперой... «Богему» Д. Пуччини, музыкальный язык которой казался ему настолько небывалым и эксцентрическим, что он даже отказался от разбора этого произведения².

Уже несколько лет спустя подобные суждения не могли серьезно приниматься в расчет. Более молодой критик, Ю. Д. Энгель,

в связи с постановкой «Тоски» в 1904 году на московской частной сцене касался общего вопроса об оперном веризме, высказываясь против предвзятого отношения некоторых музыкантов к этому течению. И хотя он далеко не все принимал в творчестве Пуччини и, в частности, в той опере, которой посвящена рецензия, но не считал возможным игнорировать достижения веристского искусства. Как бы полемизируя со своим предшественником, Энгель писал: «Всякое время требует своих песен, и странно вздыхать о том, что теперь пишут не так, как раньше. Глинка — гений. Глинка создал русский стиль в музыке, но станем ли мы горевать о том, что Римский-Корсаков, впитав в себя Глинку, в то же время жадно воспринимает все новейшие западные течения, начиная от вагнеризма и кончая чуть ли не так называемым „декадентством“!» Пусть горюет тот, кто видит в этом вырождение русской музыки; для нас же это — естественный и неизбежный процесс перерождения, дальнейшего развития³.

Одной из центральных проблем всей европейской музыки в конце XIX века была проблема вагнеровского влияния. Ни один мыслящий музыкант не мог так или иначе не определить своего отношения к творчеству этого художника, давшего столько плодотворных стимулов новым художественным исканиям в разных сферах музыкальной выразительности.

В России Р. Вагнер был по-настоящему открыт сравнительно поздно. Если во Франции «вагнеровская проблема» со всей остротой встает уже в 80-х годах, то для русской музыкальной общественности пора широкого и близкого знакомства с Вагнером наступает только на исходе следующего десятилетия. Началом такого знакомства явились гастроли немецкой оперной труппы под руководством дирижера К. Мука в 1889 году, полностью исполнившей «Кольцо Нибелунга» в Петербурге и Москве (до этого на русских сценах ставились оперы Вагнера только «среднего периода» — «Тангейзер», «Лоэнгрин»). Приблизительно с того же времени музыка Вагнера начинает постоянно звучать и с концертной эстрады. В рецензии на дирижерские выступления К. Клиндворта, посвятившего Вагнеру почти всю программу одного из своих концертов, Н. Кашкин писал: «У нас хотя Вагнера знают мало, но, судя по всему, почва для него подготовлена в значительной степени, что доказы-

чувственное начало» («Советская музыка», сб. 4, М.—Л., 1945, стр. 83).

¹ Подобное понимание концертности проявляется и в некоторых произведениях второстепенного плана, относящихся к тому же времени, например скрипичный концерт Аренского, Второй фортепианный концерт Ляпунова.

² См.: «Русские ведомости», 21 января 1897 г.

³ Цит. по кн.: Ю. Энгель. В Опере. М., 1911, стр. 163.

вается громадным интересом, возбужденным прошлогодними исполнениями „Нибелунгов“ в Петербурге и Москве и, пожалуй, настоящим концертом, о котором идет речь»¹.

Впечатление, произведенное вагнеровской тетралогией на крупнейших русских музыкантов, было колоссальным, иногда даже подавляющим. Римский-Корсаков сдержанно и скупно замечает в «Летописи»: «Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход»². Глазунов же в письме к Чайковскому, написанном под свежим впечатлением спектаклей немецкой труппы, признавался, что он вместе с Римским-Корсаковым были «просто в каком-то чаду». Тут же он говорит о своей ненависти к столь любимому и почитавшемуся им впоследствии композитору И. Брамсу — «за полную противоположность Вагнеру»³.

Влияние Вагнера на русских композиторов определялось не только его инструментовкой, в первую очередь поразившей их своим пышным блеском, богатством и роскошью красок. Острый, напряженный интерес вызывали и другие стороны вагнеровского музыкального языка, особенно его гармония, послужившая источником оплодотворения для ряда новых течений в европейском музыкальном искусстве рубежа XIX и XX столетий. Воздействие вагнеровской гармонии сказывается на всем позднем творчестве Римского-Корсакова, в таких же произведениях, как «Млада» и «Ночь перед Рождеством», оно принимает подчас даже чересчур явную и открытую форму, вплоть до подражания отдельным оркестровым и гармоническим оборотам Вагнера.

Один из самых убежденных и непримиримых «антивагнеристов» в русской музыкальной критике Г. А. Ларош вынужден был признать, что даже такой «архиклассик» и «архи-консерватор», как Танеев, не мог противостоять соблазнам вагнеровской роскошной звуковой палитры и упорные, многолетние упражнения во всевозможных контрапунктических «премудростях» не привили ему иммунитета от этого всеобщего поветрия. Внутренне

протестуя и возмущаясь против неодолимо растущего влияния Вагнера, Ларош смирялся с неизбежностью этого факта. С присущей ему парадоксальностью суждений он писал: «Чем нелепее, чем невообразимее насилие, совершенное Рихардом Вагнером над слухом и фантазией композиторов, печатных и рукописных, сильных и слабых, любителей и ученых специалистов, чем беспильнее против его власти традиция, школа, индивидуальность, возраст и национальность, тем сильнее, — заключаю я, — обаяние таланта. Короче и вернее: тем сильнее талант»⁴.

Однако русские музыканты не покорялись Вагнеру слепо и безотчетно, многое в его творчестве и системе эстетических воззрений они отвергали или воспринимали критически, с большими оговорками. Если отвлечься от частных и оттенков мнений, то можно сказать, что отношение большинства русских композиторов к Вагнеру было достаточно единодушным: признавая его огромный дар симфониста, изумительное мастерство оркестровой звукописи, они находили ложной и порочной идейно-философскую основу вагнеровского творчества и вытекающую из нее совокупность драматургических принципов.

Проблема освоения и творческого использования достижений Вагнера в области средств музыкальной выразительности связывалась с настойчиво возникавшими в это время вопросами о судьбах музыки вообще, о том, по какому направлению будет она развиваться в ближайшем будущем, возможно ли дальнейшее усложнение отдельных элементов музыкальной речи и т. д. и т. п. Острота постановки всех этих вопросов обуславливалась тем ощущением назревающего перелома, которое было свойственно представителям различных течений в творчестве и художественной жизни. Необходимость какого-то обновления, расширения границ музыкального искусства сознавалась большинством, но конкретные формы и пути нарождавшегося нового представлялись туманно и неопределенно. Откуда придет это чаемое обновление, каковы его источники, что оно даст человечеству — оставалось неясным.

И опять же Римский-Корсаков с его стремлением к отчетливому осознанию творческих задач и рациональному объяснению всех явлений и процессов в жизни и в искусстве наиболее последовательно и систематически ищет решения этих вопросов. При этом именно ваг-

¹ Н. К а ш к и н. 4-е, 5-е и 6-е симфонические собрания Музыкального общества. — «Артист», 1890, кн. 5, январь, стр. 153.

² Н. Р и м с к и й - К о р с а к о в. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 1, стр. 169.

³ Цит. по кн.: В. Б е л я е в. Глазунов, т. 1. Пг., 1922, стр. 137.

⁴ Г. Л а р о ш. О «Валькириях» Вагнера и вагнеризме. — «Ежегодник императорских театров», 1899—1900, стр. 60.

неровское творчество становится для него исходным моментом в размышлениях о будущем музыки.

В своем наброске «Вагнер. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма» он сжато и точно формулирует основную сущность тех возражений, которые вызвала у него система вагнеровских творческих принципов и конкретных методов музыкального письма. Признавая величие и гениальность Вагнера, Римский-Корсаков упрекал его в расточительности средств, чрезмерной роскоши оркестровых красок, неизменной экспрессивной напряженности, вызывающей ощущение однообразия. Его гармония, содержащая, по словам Римского-Корсакова, моменты «поразительной красоты и пластичности», — «в целом представляет почти исключительно изысканный стиль, доведенный до крайней степени напряженности». «Вагнер, — продолжает Корсаков, — забыл два могущественных элемента — строгий и свободный стиль, забыл простоту и сдержанность и, применяя только роскошь и щедрость, лишил себя главного — могущественных художественных средств: разнообразия и противоположностей»¹. Общий вывод таков: «Как музыкально-историческое явление он [Вагнер] есть представитель той крайности, за которую переходить нельзя без ущерба искусству. Своей деятельностью он начертал ту границу, перед которой возможно только отступление»².

Творчество Вагнера представляло собой высшую точку развития романтического стиля в музыке, и дальнейшая эволюция в том же направлении приводила к возникновению иных, качественно новых стилевых образований, которые исторически выросли из романтизма, но вместе с тем являлись во многом его антитезой и отрицанием. Уже у некоторых из ближайших последователей Вагнера, выступающих на сцену в конце XIX века (например, Макс Шпллингс, имя которого мелькало и на страницах русской печати того времени), можно было наблюдать признаки перерождения позднего романтизма в экспрессионизм. Как один из вагнерианцев начинал свою творческую деятельность признанный глава музыкального экспрессионизма Арнольд Шенберг. Впоследствии теоретик и пропагандист шенберговской

школы, стремясь доказать историческую своевременность и закономерность ее возникновения, непосредственно выводили принципы атонального мышления из гармонии вагнеровского «Тристана», в которой обилие и густота хроматизмов часто вызывают ощущение тональной неопределенности, зыбкости и неустойчивости»³.

Римский-Корсаков, обогащая свой гармонический язык за счет новых средств, расширявших красочные и выразительные возможности мажорно-минорной системы, твердо стоял на почве тонального мышления. Допустимые пределы использования этих новых средств определялись для него присутствием внутренней логики и чувства художественной меры. Музыка, как говорил он, «должна состоять из контрастов простоты и мудрости», тогда как произведения молодых «декадентов» — это, по его словам, «сплошная какая-то беспросветная вычура и больше ничего»⁴.

Из представителей нового, молодого поколения западных композиторов, относимых к этой категории, прежде всего должен быть назван Рихард Штраус. Его произведения входят в русскую музыкальную жизнь уже во второй половине 90-х годов, вызывая большой интерес и резкие, ожесточенные споры. Знакомство русских музыкальных кругов с Р. Штраусом началось с авторских выступлений композитора весной 1896 года в концертах Московского филармонического общества и с гастролей немецкого дирижера Ф. Реша, под управлением которого в том же сезоне впервые в Петербурге были исполнены симфонические поэмы Штрауса «Дон Жуан», «Тиль Эйленшпигель» и «Смерть и просветление». Несмотря на решительные возражения и протесты некоторой части музыкантов, произведения эти довольно быстро завоевали популярность в России. Однако многие стороны штраусовского творчества встречали критическое отношение даже в кругах, весьма далеких от академизма и консервативно-благочестивого преклонения перед традицией.

Один из наиболее серьезных и обстоятельных отзывов на концерты Ф. Реша принадлежал критику Е. М. Петровскому, с живым интересом относившемуся к новым течениям в искусстве рубежа XIX и XX столетий. Сочине-

³ Этот процесс ослабления и распада тональных связей подробно теоретически исследован в капитальном труде швейцарского музыковеда Эрнста Курта «*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*». Bern und Leipzig, 1920.

⁴ В. Ястребцев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 2. Л., 1950, стр. 372.

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1963, стр. 49.

² Там же, стр. 59.

ния Р. Штрауса увлекли его богатством, новизной колорита, яркой темпераментностью музыки, неистощимой фантазией и изобретательностью в сфере оркестровой звукописи. При всем этом Петровский находил в творчестве молодого немецкого композитора ущербные, болезненные черты. «Произведения Штрауса,— пишет он,— вполне принадлежат новейшему искусству, искусству молодого поколения, ищущего новых форм, стремящегося усилить и обогатить средства выражения, жаждущего новизны, утонченности, остроты и разнообразия впечатлений... Преобладающим и даже главнейшим оттенком всех этих стремлений и исканий в сфере звука, красок, мрамора и слова является нечто страдальческое и болезненное»¹.

Упрекая Штрауса в преобладании колорита над содержательностью музыкальной мысли, критик усматривает в этом одну из общих тенденций нового западного искусства: «С внешней стороны центр тяжести музыки Штрауса заключается не в ее мелодическом содержании, а в тематических, гармонических, контрапунктических и инструментальных комбинациях, поражающих замечательным богатством воображения, причудливостью и увлекательностью фантазии. Последнее в порядке вещей. Мелодическое вдохновение музыкальной Европы все более и более истощается»².

Интересно суждение о Штраусе И. Э. Грабаря. В своих зарубежных корреспонденциях, публиковавшихся в журнале «Мир искусства», он касался не только вопросов живописи и архитектуры, но и некоторых музыкальных явлений. Из новых музыкальных фигур, стоявших в центре европейского художественного движения, Грабарь особенно выделяет Штрауса. Отношение Грабаря к творчеству этого композитора носит двойственный характер: наряду с восхищением силой, размахом и красочным богатством штраусовской музыки у русского художника звучат в ее оценке и полемические ноты. «Штраус,— писал он после знакомства с симфоническими вариациями «Дон Кихот»,— есть высшая точка, до которой дошла программная музыка; высшая в том смысле, что развиваясь с неумолимой последовательностью и упорной логичностью из брошенного некогда зерна, музыка дошла у него до того крайнего предела, за которым симфония ветра уже кончается и начинается свист ветра, тот самый,

какой производят в театрах в сценах с бурей»³. Характеризуя творчество Штрауса, Грабарь высказывает некоторые общие соображения о перспективах дальнейшего развития музыки: «Трудно сказать, куда повернет музыка в ближайшем будущем; несомненно одно: в сторону программы ей двигаться некуда. И кто знает, не нужен ли новый гений вагнеровского калибра для того, чтобы тому великому, что создано Вагнером в музыкальной драме и Берлиозом, Листом и Штраусом в программе, противопоставить музыку такой же величины, но построенную на совершенно иных началах, не на почве Баха, а может быть — на почве Моцарта»⁴.

Оставим в стороне вопрос о том, насколько правомерно рассматривать Баха как прямого предшественника программного романтического симфонизма, противопоставляя ему в этом отношении Моцарта. Но провозглашение Моцарта знаменем нового музыкального движения было симптоматично. Вспомним о моцартианских тенденциях в творчестве Чайковского, Танеева, о дани преклонения перед «солнечным» моцартовским гением, которую отдал Римский-Корсаков в своей опере «Моцарт и Сальери», написанной в 1897 году, и в ряде высказываний того же времени. Музыка Моцарта с ее стройной гармонической уравновешенностью, ясностью и чистотой выражения служила русским художникам опорой в борьбе против экспрессивных крайностей позднего романтического искусства, приобретавших у композиторов последующего поколения зачастую характер грубого натурализма или болезненного индивидуалистического надлома⁵.

Впрочем, все чаще раздававшиеся на пороге нового столетия призывы к отказу от преувеличенной экспрессии и гипертрофии живописно-изобразительного начала в пользу строгой классической простоты и сдержанности имели и свою оборотную сторону. Так, Ларош, заявляя о том, что ему не по душе «выразительность» и «характеристика» у композиторов новейшего времени, приходил к полному отрицанию выразительных и изобразительных возможностей музыки. В большой статье «Не-

³ И. Грабарь. Письма из Мюнхена.— «Мир искусства», 1901, № 5-6, стр. 278.

⁴ Там же.

⁵ Можно напомнить в этой связи слова Чайковского, считавшего «Дон Жуана» Моцарта «серийной» и «объективною» трагизма» в музыке в противоположность бетховенскому субъективному трагизму, получившему преимущественное развитие у композиторов XIX в.

¹ «Русская музыкальная газета», 1896, № 5-6, столб. 461—462.

² Там же, столб. 463.

что о программной музыке», с которой он выступил на страницах журнала «Мир искусства», Ларош направлял главный огонь критики не по адресу входивших в моду «декадентов» типа Штрауса с их вызывающей яркостью красок и поражавшими непривыкший слух звуковыми «экстравагантностями», а против... Чайковского. Не без горечи и сожаления признавался он, что программные симфонические произведения этого любимого им композитора остались ему чуждыми и непонятными: «Передо мной возвысилось нечто новое, притом новое в произведениях человека, с которым мы вместе росли, музыкально учились у тех же профессоров, виделись ежедневно и, как оказалось, не достигли ни согласия в стремлениях, ни общих оснований в критике»¹.

Ошибкой Чайковского, по мнению Лароша, не только в симфоническом, но и в оперном творчестве было то, что он стремился к «правде в звуках», к воплощению в музыке конкретных жизненных образов и процессов, тогда как на самом деле музыка способна передавать лишь общие формы движения. Выступая с позиций гансликовской формалистической эстетики, Ларош объявляет музыку находящейся «по ту сторону добра и зла», не связанной ни с реальными явлениями действительности, ни с какими-либо идеями, взглядами на жизнь, нравственными представлениями: «Нет абсолютной правды в звуках. Точно так же нет в них и лжи: они подвижны и прекрасны, как фигуры танца; сфера их не есть сфера этики, правда и ложь им так же чужды, как плюс и минус»².

Так академическое гансликианство сближается с модернистскими теориями «искусства для искусства», «чистого искусства», стоящего над борьбой жизненных интересов и стремлений. Даже самые выражения, в которых высказывает свои мысли Ларош, очень близки к выражениям Мережковского, утверждавшего, что «действие музыки, так же, как страсти, не нравственное, не безнравственное, не доброе, не злое, — оно вне добра и зла, вне всяких нравственных законов...»³

Различные модернистские течения при всем обилии их разновидностей и нюансов сходились в отрицании реалистических основ передового русского искусства XIX столетия. Творчество величайших русских композиторов-реалистов или сознательно принижалось и дискредитировалось; или истолковывалось в идеалистическом, субъективистском плане, нередко при этом подвергаясь прямой фальсификации. Показателен в этом отношении цикл статей А. П. Коптяева «Новая французская школа в музыке», «Новогерманская музыка как отражение современных философских веяний» и «Новая русская музыка с культурной точки зрения», напечатанных в 1896—1897 годах в журнале «Северный вестник», где за несколько лет до этого был начат систематический поход против философского и эстетического наследия русских революционных демократов.

Общая направленность этих статей заключалась в стремлении доказать отсталость русской музыки, ее несоответствие передовым духовным запросам современного человечества. «Три новые музыкальные школы — русская, французская и немецкая, — пишет Коптяев, — невольно напрашиваются на сравнение. Творчество новой русской школы преимущественно инстинктивно и в хорошем смысле этого слова первобытно... Творчество наших талантов лишено почти всякого элемента рефлексии»⁴. Особенности русской музыкальной школы, по мнению Коптяева, коренятся в том, что «нашу музыку создавали народ — народная песня, народное мировоззрение», а не «религия, папство, двор и аристократия», как на Западе. Даже «аристократ и помещик» Глинка, сокрушается Коптяев, черпал свое вдохновение в народной жизни,

лишнее притязаний на глубину и значительность произведения французского композитора Бенуа считает возможным поставить рядом с величайшими созданиями таких художников, как Глюк, Бетховен и Вагнер. Правда, он признает, что «Делиб не обладал широтой философского взгляда, который был у Вагнера, в нем не было того патетизма, который нарастает в личности Бетховена, он не был симпатично-серьезен, как Глюк, — но Делиб знал, и доподлинно знал, многое такое, чего не знали ни тот, ни другой, ни третий. Вслед за Ватто в живописи он открыл, по словам Бенуа, — «целый мир, и бесконечно дорогой для человечества мир, одно из лучших, самых верных выражений той Цитеры, к которой мы все ведемся, причем воплотил этот мир «еще лучше, бесконечно сильнее, соблазнительнее, таинственнее, лучше, чем Ватто...» (А. Бенуа. Новые театральные постановки. — «Мир искусства», 1902, отдел III, стр. 27).

⁴ А. Коптяев. Новогерманская музыка как отражение современных философских веяний. — «Северный вестник», 1896, № 10, стр. 214.

¹ Г. Ларош. Нечто о программной музыке. — «Мир искусства», 1900, № 5-6, стр. 97—98.

² Там же, стр. 94.

³ Д. Мережковский. Христос и антихрист в русской литературе. — «Мир искусства», 1901, № 11-12, стр. 267. Взгляд на музыку как на сферу «чистого наслаждения», свойственный модернистской эстетике «мирискусничества», нашел характерное выражение в статье А. Н. Бенуа по поводу балета Делиба «Сильвия». Это тонкое и изящное, но

и «его аристократизм не коснулся его эстетического „я“»¹.

Реакционная идейная подоплека этих рассуждений настолько очевидна, что не нуждается в каких-либо комментариях.

В статьях Коптяева находит выражение складывающаяся платформа модернистской реакции против идейного демократического искусства, основанного на принципах реализма и народности. И если автор этих статей не был крупной и влиятельной фигурой в области музыкальной критики, то он отражал некоторые из «носившихся в воздухе» мыслей и настроений. Высказываемые им взгляды в различных вариантах воспроизводились и позднее другими, более авторитетными идеологами модернизма в музыке.

Статьи Коптяева отличаются ярко выраженной «антикучкидской» направленностью². «Исключительному этнографическому национализму» композиторов балакиревского кружка он противопоставлял более «общечеловеческий» характер творчества Чайковского. Но при этом Коптяев проявлял грубое непонимание подлинной реалистической природы музыки Чайковского, приписывая ей черты декадентского субъективизма и болезненной надломленности. «Быть может, психология будущего, — многозначительно вещает он в биографическом очерке автора «Патетической» симфонии, — откроет те сокровенные пружины, которые заставляли стольких выдающихся людей нашей эпохи, как Вайт³, Ницше, Толстой, Ибсен, Чайковский, окончить индивидуалистической формулой жизни»⁴. Уже одно сопоставление таких разных имен в этой цитате говорит о полном хаосе в суждениях критика.

Впрочем, такой взгляд на Чайковского был довольно широко распространен в характеризующую пору. Если впоследствии в модернистских

кругах устанавливается резко отрицательное отношение к творчеству Чайковского, как к слишком «будничному» и «вульгарному», то в эти годы некоторые декадентствующие критики стремились увидеть в нем одного из провозвестников «нового индивидуализма». Глубоко общительный композитор-гуманист, всегда обращавшийся к широкому кругу людей и стремившийся говорить на языке музыки о понятном и близком для них, изображался как крайний субъективист и пессимист, певец «мировой скорби». Таким он предстает в наполненной декадентской фразеологией статье из журнала московских символистов «Весы» с широковещательным заголовком «Чайковский и музыка будущего». Автор этой статьи Н. Суворовский, характеризующий Чайковского как «поэта тоски», сопоставляет его с ... Пшибышевским, находя, что «струны лир обоих поэтов часто звучат в унисон»⁵. Однако музыка Чайковского, по его мнению, только ступень к проникнутому «чистой духовностью» искусству будущего, которое должно «возвыситься» над сферой реальных жизненных интересов и переживаний: «Шаг после Чайковского — это на фоне мирового пессимизма, мудрого постижения земной жизни изобразить жизнь в мире надзвездном, в царстве Духа... Композитор Будущего должен жаждать сверхчеловеческого, созерцательного настроения, в котором дух витает над землей, а земная жизнь играет роль слабых, еле ощущаемых воспоминаний»⁶.

Здесь начинаются уже откровенные мистические разглагольствования, и самый язык статьи приобретает характер высокопарно-туманного пророческого вещания в обычном стиле эстетических деклараций Андрея Белого, Вячеслава Иванова и других русских символистов.

Ища среди русских музыкантов личности, которая в наибольшей степени отвечала бы требованиям «композитора будущего», автор называет имена А. Н. Скрябина и В. И. Ребикова. «Оба художника, — пишет он, — рвутся прежде всего из цепей условности». Для того, чтобы поставить на один уровень гениального новатора Скрябина и мелкого эпитгона Ребикова, творческое бессилие которого не могли прикрыть никакие саморекламные заявления и мистификации, надо было обладать полным отсутствием критической меры и такта. Лишь в обстановке глубокого разброда и спутанности эстетических поня-

¹ А. Коптяев. Новая русская музыка с культурной точки зрения. — «Северный вестник», 1897, № 1, стр. 205.

² В этом отношении показательна также статья Коптяева по поводу петербургских гастролей оперы Мамонтова, помещенная в журнале «Мир искусства». Иронически называя ее радикализм «радикализмом faut de mieux», Коптяев пишет: «Московская группа ехела на свет божий оперы Римского-Корсакова, Бородина и Мусоргского, долгое время лежавшие под спудом. Честь ей и слава за это, но не ее вина, если эти вещи уже потеряли свой аромат момента и многое в них, как отвечающее лишь боевому настроению 70-х годов, уже чуждо нам» (А. Коптяев. Сезон московской оперы. — «Мир искусства», 1899, отдел III, стр. 127).

³ Имеется в виду, вероятно, О. Уайльд.

⁴ А. Коптяев. П. И. Чайковский. Биографический очерк. — «Русская музыкальная газета», 1897, № 4, табл. 619.

⁵ «Весы», 1904, № 8, стр. 15.

⁶ Там же, стр. 16, 17.

тий «мыльно-пузырчатые» (по выражению Римского-Корсакова) явления типа Ребикова могли всплывать на поверхность и всерьез учитываться при характеристике путей современного искусства и установлении прогнозов на будущее.

По мере приближения революционной бури 1905 года обострялись идейные противоречия и в музыке. У художников передового, демократического образа мыслей революция вызывала стремление стать ближе к жизни, понять значение происходящих событий и отразить их в своем творчестве. Не говоря уже о таких прямых откликах на политическую «злобу дня», как «Эй, ухнем!» Глазунова и «Дубинушка» Римского-Корсакова или последняя корсаковская опера «Золотой петушок» с острой критикой самодержавного строя, хотя и облеченной в иносказательную, сказочную форму, — события первой русской революции нашли отражение и в ряде других музыкальных произведений того времени. Конечно, в намерении Скрябина поставить эпитафией к создававшейся им тогда «Поэме экстаза» слова из «Русской Марсельезы» — «Вставай, поднимайся, рабочий народ»¹ — проявлялась значительная доля наивного политического прекраснотворения. Но на общем эмоциональном тоне этого сочинения и характере отдельных его образов (особенно торжествующие в ослепительно светлой и восторженной коде темы «воли» и «самоутверждения») несомненно сказался массовый героический подъем революционных лет. С размышлениями над сущностью современных политиче-

ских процессов связан был и замысел монументальной Восьмой симфонии Глазунова. Отзвуки бурных революционных потрясений слышались некоторым из современников во Второй симфонии Рахманинова.

Одновременно усиливались эстетски-индивидуалистические настроения, призывы к уходу в мир «чистого» поэтического созерцания и противопоставлению «нас возвышающего обмана» живой, реальной действительности со всеми ее сложностями и противоречиями. Модным становится лозунг «мифотворчества» как антитезы реалистического искусства, правдиво отражающего жизнь. В эти годы складывается «мистериальная» концепция искусства², нашедшая отражение у Скрябина в последнем периоде его творчества.

Революция 1905—1907 годов явилась важнейшим рубежом в развитии всей русской художественной культуры, в том числе и музыки. Она выдвинула перед искусством новые задачи, а вместе с ними и новые трудности. В сложном контрапункте различных исканий, иногда близких и направленных к одной цели, иногда же разноречивых и исключавших друг друга, было нелегко определить главную, ведущую линию. Одно было ясно, что музыка вступает в какую-то новую фазу и старые, привычные средства недостаточны, чтобы с необходимой полнотой и яркостью выразить то, что рождалось в жизни и настойчиво требовало своего воплощения.

² См., например, статью Вячеслава Иванова «Вагнер и Дионисосо действо» в журнале «Весы», 1905, № 2. Проблеме искусства и мистерии посвящена один из разделов своей большой статьи «На переселе» В. Бугаев [Андрей Белый] («Весы», 1906, № 9).

¹ См. воспоминания Р. Плехановой в сб.: «Скрябин. К 25-летию со дня смерти». М., 1910, стр. 65—66.

О МУЗЫКЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ*

И. В. НЕСТЬЕВ



Не раз отмечалось, что многосоставное понятие национальной музыкальной культуры не сводится лишь к наиболее признанным творениям гениальных композиторов-классиков. Прав был Б. В. Асафьев, призывавший нас изучать не только величайшие сокровища профессионального искусства, но и бытовую музыку города и деревни, музыку, которая становится «общим интонационным достоянием: у всех, всюду «на слуху», в любой момент жизни»¹. История подчас даже не сохранила для нас имена авторов этих популярнейших произведений, давно вошедших в устную традицию и слившихся с народным творчеством самих масс. И тем не менее, обращаясь сегодня к этим, казалось бы, «второстепенным» музыкальным явлениям, мы обнаруживаем в них не только чуткое отражение эпохи, ее социальных и эмоционально-этических примет, но и нередко — живые источники, незримые стимулы для рождения высокоталантливых творений классической музыки.

Конец XIX — начало XX века ознаменовались резкой сменой вкусов, своеобразным интонационным «переворужением» в массовом музыкальном быту России. Бурный рост городов, разорение крестьянства, переселение миллионов вчерашних мужиков на заводы и в шахты,

резкая активизация революционных настроений в среде рабочих и крестьян — все это самым непосредственным образом отражалось в музыкальном репертуаре масс. Усилившаяся ломка патриархальных отношений в деревне вела к постепенному перерождению старой обрядовой и бытовой песни, составлявшей неповторимую прелесть русского крестьянского обихода прежних лет. В городах расцветало новое песенное искусство, сочетавшее самые разнообразие типы и виды: от революционных гимнов, воплощавших наиболее передовые устремления борющегося пролетарского авангарда, до мещански слезливых или ухарских песенок, связанных с разлагающими влияниями капиталистического города.

Типичной для буржуазного уклада жизни становилась резкая поляризация вкусов в русском музыкальном быту. Все более углублялся разрыв между «вышними» и «низшими» слоями современного искусства: на одном полюсе оказывалась музыка сложная по языку, нередко рафинированная и изощренно интеллектуальная, на другом — дешевые лубочные песенники, фабричные и слободские припевки, нехитрые напевы трактирной эстрады. Высшие круги буржуазной интеллигенции уже прибегали к философским озарениям скрябинских симфоний, к гармоническим прелестям «Кашея» и лядовских сказочных миниатюр, а массовый слушатель города и деревни тем временем постигал модные бытовые песни типа «Хаз Булат удалой» или «Ухарь-купец», новейшие

* Автор выражает свою благодарность проф. Е. В. Гиппиусу за ценные советы, данные ему при написании данной статьи.

¹ Б. А с а ф ъ е в. *Избранные труды*, т. II. М., 1954, стр. 77.

городские вальсы («На сопках Манчжурии» и т. п.). Входили в быт первые «иллюзионы» с примитивными таперскими импровизациями, первые граммафонные пластинки с записями знаменитых цыганских певцов.

В необычайной многослойности и пестроте музыкальных вкусов по-своему отражалось многообразие социальных групп тогдашней России. В музыкальном репертуаре сосуществовали и салонный романс, и мещанская песня, и демократическая вольнолюбивая баллада, и архаические жанры деревенского фольклора, доживавшие свой долгий век (былина, духовный стих). В годы кануна первой русской революции все более смело входили в жизнь великодушные пролетарские гимны, будившие в людях жажду подвига и готовность к революционным свершениям. В городе и деревне широко распространялась современная частушка, бойко и остроумно отражавшая, подобно неписаной газете, все стороны общественной и личной жизни людей молодого поколения; почти неизменным спутником вездесущей и всепроникающей частушки было успешно развивавшееся импровизационное искусство народных инструментов (гармоника, реже балалайка), привнесших новые привлекательные черты в массовый музыкальный быт.

Сложные процессы, происходившие в музыкальном быту масс, рассматривались значительной частью музыкантов-профессионалов весьма односторонне и пессимистически — как свидетельство катастрофического распада всей народной песенной культуры. В газетах и журналах высказывались по этому поводу самые горестные lamentации. Даже прогрессивные исследователи-фольклористы, преданные интересам любимого дела, не могли отрешиться от народнического взгляда на русскую песню как на воплощение только крестьянских, архаических традиций. Все, что так или иначе выходило за пределы стародеревенской фольклорной классики — включая и пролетарскую песню-гимн, и частушку, и городские демократические песни на стихи русских поэтов — непримиримо отвергалось как порождение «псевдорусских», западных влияний либо как следствие разложения, порчи народного искусства под тлетворным воздействием города и фабрики. Такого рода жалобы и обвинения можно встретить в работах Е. Э. Линева, А. М. Листопада, М. Е. Пятницкого, некоторых видных критиков.

«Народная песня вымирает с каждым днем, — говорил М. Е. Пятницкий. — Ее вытеснила крикливая развязная частушка. Деревня

начинает забывать свои прекрасные песни»¹. «Фабрично-заводская поэзия и солдатские маршевые песенки... окончательно вытесняют все то, чем казак раньше владел, чему дома научился от отца и деда»², — с нескрываемой тревогой писал собиратель донского фольклора А. М. Листопад.

Некоторые музыкальные деятели скептически оценивали даже высокохудожественные образцы рабочей революционной песни, безосновательно приравнивая их к низкопробной эстрадной музыке: «Для музыканта это значение фабричной песни не важно, и для нас она и кафе-шантанная цыганщина одинаково противны»³, — утверждал собиратель тюремного фольклора В. Н. Гартевельд. Он не скрывал своей неприязни к музыке пролетарских песен, якобы чуждой русскому национальному духу. «За последние три года, — писал он, — в России сложился новый вид песен — политических. И хотя они богаты по своему общественному содержанию, но, к сожалению, в музыкальном отношении они совершенно ничтожны, ибо отражают в себе западные уличные мотивы»⁴.

В этих и иных высказываниях проявлялась досадная недооценка поистине революционных процессов, происходивших в музыкальном сознании русских людей — особенно в период русско-японской войны и революции 1905—1907 годов. Жизнь показала, что художественная одаренность народа нисколько не «выветрилась», а лишь изменились формы ее проявления под воздействием изменившихся социальных условий. Это хорошо понимали наиболее чуткие из музыкантов-фольклористов, сумевшие сохранить оптимистическую веру в неисчерпаемость творческих ресурсов народа. «Мне кажется невероятным, чтобы иссяк богатый источник народного творчества, чтобы ход развития народной музыки прервался...», — утверждала Евгения Линева. Эта выдающаяся исследовательница

¹ П. Казьмин. Страницы из жизни М. Пятницкого. М., 1961, стр. 39.

² А. Листопад. Народная казачья песня на Дону. — Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. II. СПб., 1906.

³ В. Гартевельд. Катورها и бродяги Сибири. М., 1913, стр. 74. Петербургский пианист Вильгельм Наполеонович Гартевельд — по происхождению швед — прославился своей экспедицией по каторжным тюрьмам Сибири, где он в 1908 г. с разрешения премьер-министра Столыпина собирал тюремный песенный фольклор. О степенях художественной чуткости собирателя говорят его скороспелые суждения о том, что «в Сибири народная песня абсолютно не существует» и что сибиряки «крайне немусыкальны и совершенно не поют» (Указ. соч., стр. 75).

⁴ Там же.

ца, вышедшая из круга первых русских марксистов, пророчески писала в 1903 году, что в России «нарождается новая народная песня. Может быть, она разовьется в очень интересное направление»¹.

В целом русская песенная традиция несомненно теряла нечто очень ценное и самобытное, но и что-то очень важное и художественно-прогрессивное приобретала. Вместе со старыми формами патриархального крестьянского быта безвозвратно уходили в прошлое старинный обряд, хоровод, традиционная свадьба, неповторимо прекрасная «досюльбая» песня, за которой теперь уже фольклористам приходилось отправляться в глухие углы и вгорodчины, Поволжья, Дона, а то и к берегам Белого моря. Под мощным воздействием современных форм музицирования — романса, частушки, армейского и революционно-массового марша, гармоникки — перерождалась исконная традиция протяжной подголосочной песни с ее интонационной затейливостью, неисчерпаемым вариантным разнообразием, широкой плавностью и прихотливой узорчатостью распева. Но зато в народной практике все сильнее сказывались воздействия профессиональной поэзии и музыки: не только город, но и деревня узнала и запела песни Н. А. Некрасова, И. С. Никитина, А. В. Кольцова, Н. П. Огарева, А. К. Толстого, А. Н. Плещеева, превосходные образцы демократической вольнолюбивой лирики, расцветшей в кругах народнической интеллигенции, наконец — боевые революционные гимны и марши, бурно и дерзко ворвавшиеся в массовый быт в канун революции 1905—1907 годов.

В этом пестром потоке новейших песен и стихов, порожденных городскими формами музицирования, необходимо строго дифференцировать творчески здоровое, прогрессивное от действительно дрянной макулатуры, вызванной к жизни мещански-купеческим песенным «рынком». Известно, например, что уже в середине 90-х годов в Москве и Киеве существовали книгоиздательские фирмы Губанова, Морозова, Шалимова, Анисимова, Сизякова и других, поставившие оптом и в розницу сотни тысяч экземпляров грошовых песенников с модными «шлягерами» того времени. Обычно название песенника заимствовалось из самой ходкой и популярной песни сезона: «Чудный месяц плывет над рекой», «Зачем ты, безумная, губишь»,

¹ Е. Линева. *Великорусские песни в народной гармонизации. Предисловие*, вып. 1. СПб., 1904, стр. XXIX.



Е. Ж. Линева в национальном костюме

«Бывали дни веселые», «Мой костер» и т. п. Здесь встречались и мещанские баллады с неперемешанной кровавой развязкой, и душещипательные романсы, заимствованные из цыганско-купеческого репертуара, и уличные шансонетки, пересыпанные грубыми двусмысленностями. Тиражи песенников достигали громадных масштабов, а крайняя дешевизна и приманчивая лубочная яркость обложек обеспечивали им широчайшее распространение². Так проникали

² По имеющимся данным, издательство И. Д. Сытина только в 1894 г. выпустило в свет 62 000 экз. песенников, киевская фирма Губанова — 66 000 экз. и т. д. Литературоведческий обзор песенников XX в. см. в статье: А. Якуб. *Современные народные песенники*. — *Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук*, т. XIX, кн. 1. СПб., 1914. См. также кн.: В. Сидельников. *Русское народное творчество и эстрада*. М., 1950.

в самую гущу народа песни далеко не лучшего качества, оказывая дурное воздействие на повседневный репертуар городского мещанства, фабричной окраины, а также и деревни, особенно пригородной.

Но вместе с сомнительными лубочными изделиями народ усваивал и великолепные творения классиков, вроде пушкинского «Узника», Некрасовской «Обители», языковских «Моряков» («Нелюдимо наше море»), рылеевского «Ермака». Наряду с дешевым эстрадно-трактирным примитивом массовый слушатель узнавал лучшие напевы А. Н. Верстовского, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева, К. П. Вильбоа, популярные мелодии классических романсов, оперных ансамблей и арий. Поучительно было бы проследить, как менялись, переосмысливались — в соответствии с давними народными традициями — поэтические и музыкальные тексты профессиональных авторов. Вкус народа, его художественная фантазия и национальная традиция продолжали развиваться, всякий раз проявляя себя то в своеобразном наигрыпе аккомпанирующей гармонике, то оригинальным «улучшением» (или сокращением) авторских стихов, то в неожиданных интонационных сдвигах, вносимых в «композиторскую» мелодию.

И новейший городской романс, и лирическая песня-баллада, и тем более «декламационный» напев частушки бесспорно уступали старинной протяжной песне по красоте мелодии, по сложности многоголосного строя. Вместе с тем в них то и дело рождались естественные и плодотворные интонационные новшества, надолго внедрившиеся в русскую народно-музыкальную практику. Речь идет, скажем, о заметном расширении мелодического диапазона, об «инструментальной» четкости интонаций (порой идущих от танца, марша, военной фанфары), о своеобразности интонационных сплавов, возникавших в лучших напевах новой городской лирики. Речь идет также о меткости и остроте декламационных приемов, присущих современной частушке, о свежести и вариационной изобретательности инструментальных наигрышей, сопровождающих искусство частушечника, об интересных приемах творческого сотязания между исполнителями частушки и их аккомпаниаторами-гармонистами.

Но, пожалуй, самым значительным и принципиально новаторским был внушительный вклад, внесенный в русский песенный быт боевыми песнями рабочего класса, в основном в промежутке между 1898 и 1907 годами. Они не только несли с собой мятежный дух про-

теста, борьбы, жажду революционных перемен, но и решительно обновляли музыкальное восприятие, прививая вкус к упруго маршевым ритмам, к волевым ораторским интонациям, к строгим, плакатно-лапидарным мелодическим контурам. Необычную эмоциональную мощь этого искусства верно почувствовал А. М. Горький, описавший в повести «Мать» массовое звучание «Рабочей Марсельезы» — «той песни, которую пели дома тише других, — на улице она текла ровно, прямо, со страшною силою. В ней звучало железное мужество, и, призывая людей в далекую дорогу к будущему, она честно говорила о тяжести пути»¹.

Новый поток революционно-демократической песенности, вливавшийся в русский быт, открывал дорогу тем художественным традициям, которые окончательно утвердились в массовой песенной практике уже в советские годы.

Важно отметить, что в период бурного общественного движения 1905—1907 годов шедевры революционного фольклора не только осваивались в кругах передовой интеллигенции и пролетарского авангарда русских столиц, но и проникали в отдаленные фабричные поселки, в городки Урала, Сибири, Украины, даже в деревни. Один из наблюдателей, рассказывая о деревенском песенном быте Нижегородской губернии, писал: «Часто слышатся также такие песни, как „Дубинushка“ и „Марсельеза“. Любопытно наблюдать, когда крестьянская молодежь — парни и девки, шествуя по селу или деревне группами, под аккомпанемент гармоник напевают эти песни!»² Много позднее фольклористы записали напевы «Варшавянки», «Марсельезы», «Варяга» в деревнях Ивановской, Вологодской, Тульской областей, очень оригинально, по-русски трансформированные — в исполнении пастухов-рожечников или самодеятельных сельских хором³.

Многие современники подтверждают, что уже в начале века русская деревня охотно подхватывала самые различные образцы новых, так называемых городских песен — от революционных маршей до популярных бытовых романсов и баллад.

В. Симаков, крестьянин-самородок Капшинского уезда Тверской губ., известный своим

¹ М. Горький. *Собрание сочинений*, т. 7. М., 1950, стр. 332.

² «Нижегородский листок», 11 июня 1906 г. Цит. по кн.: «Русское народное творчество». М., 1951, стр. 440.

³ См. статью: Б. Смирнов. *Революционные напевы в крестьянском быту*. — «Советская музыка», 1955, № 12.

ценными сборниками частушек, отмечает разительные сдвиги в песенном репертуаре его родной деревни Челагино. По его словам, «за период народной встряски» в жизнь деревни вторгается «новый слой песен»: «Варяг», «Тоска по родине», «Умер бедняга», «Трансвааль». Тогда же проникают «Марсельеза», «Варшавянка», «Дубинушка», «От павших твердынь Порт-Артура». («Но все эти песни, — сообщает исследователь, — поются часто исподтишка, чтобы начальство не слышало.») В. И. Симагов утверждает, что сельская молодежь уже в те годы начинает отходить от традиций песенной старины. «Новый мужик вырос в иных исторических условиях, ему совсем не интересна уже стала прежняя „Лучинушка“...»¹ На смену старой обрядовой и бытовой песне приходят новые сочинения — в большинстве профессионального, литературного происхождения. Таким образом стало возможным говорить о начавшемся сближении эстетических вкусов города и деревни, о первых предпосылках того решительного «стирания граней» между городским и деревенским репертуаром, которое стало столь очевидным уже в советское время.

Парадоксально, что в те самые годы, когда деревенская молодежь под воздействием изменившейся общественной обстановки переходила к современному песенному репертуару (романс, марш, частушка), — в кругах столичной музыкальной интеллигенции; наоборот, усиливался интерес к старинному крестьянскому фольклору. Напомню в связи с этим об указании Б. В. Асафьева по поводу последних попыток «использовать материал (песню) и формы музцирования русской деревни в качестве стимулов к „омоложению“ городской музыки (стилизации Лядова — с одной стороны — и повсеместное увлечение великорусскими народными инструментами — с другой)»². Асафьев имел в виду многократные обращения профессиональных композиторов к художественному претворению старинного фольклора, а также громадный успех прославленного балалаечного оркестра В. А. Андреева, отразивший острый интерес городской аудитории к исконно национальным формам музцирования.

Именно теперь — в первые годы XX столетия — русская музыкальная фольклористика переживает новый расцвет, обусловленный об-

щим подъемом массового демократического движения в стране.

Подлинным авангардом всей научно-собирательской деятельности становится московская Музыкально-этнографическая комиссия (при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии, созданном педагогами Московского университета). Организованная в 1901 году, в самый канун больших общественных потрясений, эта Комиссия объединила передовых музыкальных деятелей Москвы, посвятивших себя делу собирания и пропаганды народных песен: ведущая роль здесь принадлежала собирателям русской песни Е. Э. Линевой, А. М. Листопадову, М. Е. Пятницкому, музыковедам Н. А. Янчуку, Ю. Д. Энгелю, В. В. Пасхалову, Б. Л. Яворскому. Список участников был украшен также именами таких выдающихся музыкантов, как Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев, А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов, Ф. И. Шаляпин, М. М. Ипполитов-Иванов и ряд других.

Аналогичная группа собирателей еще ранее существовала и в Петербурге (Песенная комиссия Русского географического общества, возглавлявшаяся государственным контролером Тertiем Филипповым). В отличие от петербургской Песенной комиссии, пользовавшейся постоянными денежными субсидиями императорского двора, московская группа фольклористов работала в очень стесненных условиях, с трудом изыскивая средства на организацию экспедиций, концертов и научных изданий. Вся работа строилась исключительно на энтузиазме небольшого кружка музыкантов, стремившихся к демократизации русской музыкальной жизни, к дальнейшему развитию идей народности искусства, унаследованных от классиков XIX века. Деятели Музыкально-этнографической комиссии не только изучали фольклор, но и участвовали в организации Народной консерватории для рабочих, устраивали публичные лекции с исполнением народных песен.

В области фольклористики деятельность Музыкально-этнографической комиссии представляла значительный шаг вперед в сравнении с собирательской работой русских музыкантов и ученых XIX века. Здесь были широко применены новейшие способы музыкальной записи с помощью фонографа Эдисона. Шедевры старинной народной музыки стали фиксироваться уже не на слух (т. е. в известной мере приблизительно), а посредством «говорящей записной книжки», дающей возможность точно воспроизвести песню в ее тончайших оттенках — со все-

¹ В. Симагов. Народные песни, их составители и их варианты. М., 1929, стр. 28.

² Игорь Глебов [Б. Асафьев]. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930, стр. XIII.



Группа членов Музыкально-этнографической комиссии при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии. 1905 год

ми украшениями, мелизмами, ритмическими и интонационными «отклонениями», с трудом поддающимися нотной записи.

Заслуга Музыкально-этнографической комиссии заключалась также в ее стремлении изучать не только русские песни, но и народную музыку других национальностей, населявших Российскую империю. Впервые столь широко исследовались — путем специальных экспедиций — песни украинцев, белорусов, грузин, армян, чувашей, киргизов, татар, якутов и других народов. Рядом с русскими музыкантами в комиссии активно сотрудничали деятели, ставшие впоследствии называться классиками молодых национальных культур: Д. И. Аракишвили (Грузия), Н. В. Лысенко (Украина), Язеп Витол (Латвия).

Обширные публикации музыкально-фольк-

лорных записей, сделанных членами комиссии на побережье Белого моря и в Олонецком крае (А. В. Марков и А. Л. Маслов), в станицах казачьего Дона (А. М. Листопадов), в украинских селениях Полтавщины (Е. Э. Линева), в различных районах Грузии (Д. И. Аракишвили), представляют выдающийся научный и художественный интерес¹.

Основная цель участников группы сводилась к тому, чтобы спасти от забвения бесценные богатства народного искусства, извлечь их из памяти талантливых людей — хранителей песенной старины и сделать всеобщим достояни-

¹ См. «Труды Музыкально-этнографической комиссии», т. I. М., 1906; т. II. М., 1911. Эти капитальные издания включают в себе научные исследования, очерки и обширные нотные публикации.

ем. «Храните старую русскую песню»¹, — писал еще в 1896 году молодой М. Горький в своем примечательном очерке об олонецкой «вопленице» Ирине Федосовой. Та же мысль многократно повторяется в печатных выступлениях музыкантов-фольклористов начала XX века: «На собирателях лежит обязанность спасти произведения народного гения от неумолимой руки времени, сохранить песню от гибели или от искажения»², — пишет Е. Э. Линева в предисловии к первому выпуску собранных ею «Великорусских песен». Она мечтает организовать «общую перепись» народных песен — по всей России и «как можно скорее». («Медлить нельзя. Несомненно, что многие старинные песни исчезают»³.)

Нельзя без волнения читать скупые записки этой умной и проникательной исследовательницы, проделавшей на протяжении 1897—1910 годов ряд интереснейших экспедиций и собравшей около 400 народных песен. С какой трогательной любовью описывает она простых неграмотных крестьян, певших для нее свои правдивые и волнующие напевы. «Живой вереницей встают в памяти моей певцы-импровизаторы, которыми имеет право гордиться наша родина. В рваных кафтанах, в домотканых шароварах... часто с нечесаной бородой и немытыми руками, полусмущенные и полугордые...»⁴ Линева с особым старанием разыскивает песни исторические, бурлацкие, тюремные, ищет различные варианты одной и той же песни, распространённые в разных губерниях России, горячо отстаивает необходимость синтетического изучения песни — в неразрывном сочетании музыки и поэтического текста. Можно лишь поражаться тому, что до сих пор у нас расшифровано и издано только 46 образцов из сотен фонографических записей, сделанных когда-то Е. Э. Линева.

Не меньшего уважения заслуживает труд сельского учителя из станицы Екатерининской, А. М. Листопадава, посвятившего всю свою жизнь собиранию старинных казачьих песен и открывшего миру ценнейшие образцы былин, исторических и военно-патриотических песен, сохранившихся на Дону. Начав эту работу в 1894 году, он продолжал ее на протяжении бо-

лее полувека, собрав в общей сложности около 1300 песенных напевов с текстами⁵.

В нашей стране широко известно также имя русского самородка, певца и хормейстера М. Е. Пятницкого, который не только собирал старинный песенный фольклор (Воронежской губернии), но и создал подлинно народный крестьянский хор, начавший с 1911 года свои выступления в концертных залах Москвы. Московские музыканты смогли услышать сокровища русского крестьянского многоголосия в том виде, в каком они издавна звучали в народе⁶.

Сегодня мы ясно видим и черты некоторой ограниченности, проявившиеся в работе участников Музыкально-этнографической комиссии: речь идет об их одностороннем внимании к древним жанрам фольклора — при недооценке новых творческих процессов, происходивших в современном песенном быту.

Это, однако, не снимает громадного прогрессивного значения той поистине титанической работы, которую проделали лучшие русские фольклористы начала XX века. Благодаря их усилиям были открыты неизвестные миру пласты народнопесенной классики, углубились наши представления об областных «музыкальных диалектах» России (Волга, Дон, Воронежская, Новгородская губернии, Север и т. п.), о малоизученных жанрах русского фольклора (былина, трудовая, повстанческая, историческая песня и пр.). В столицах зазвучали голоса архангельских сказителей-былинников, вдохновенные плачи Ирины Федосовой, распевы воронежской крестьянки Аринушки Колобаевой, виртуозные наигрыши рожечников Кондратьева и т. п. Все это в той или иной мере находило отражение в различных слоях профессионального творчества, помогая композиторам сохранить живое чувство Родины, непосредственное ощущение исконно народного мелоса. Многие из них — от Лядова и Корсакова до молодого Стравинского — вводили уцелевшие фольклорно-крестьянские раритеты в современные произведения. От «Китежа» до «Свадебки» Стравинского и «Трех русских песен» Рахманинова протяну-

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 23. М., 1953, стр. 231.

² Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации. Предисловие, вып. I. СПб., 1904, стр. III.

³ Там же, стр. XXIX.

⁴ Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. II. СПб., 1909, стр. XIV.

⁵ См. А. Листопадов. Песни донских казаков (5 томов), изданные уже в советское время Музизом (1949—1954). На примерах русских песен, собранных Листопадовым, строил свои важные обобщения и выводы А. Д. Кастальский в известном исследовании «Особенности народно-русской музыкальной системы». М., 1923.

⁶ Более подробно о названных деятелях см. в книгах: Е. Капп-Новикова. Евгения Линева. М., 1952; Г. Сердюченко. А. М. Листопадов. М., 1955; Г. Дорохов. М. Е. Пятницкий — создатель русского народного хора. Воронеж, 1950.



М. Е. Пятницкий с хором крестьян

лась нить русского музыкального творчества XX века, в котором так или иначе сказалось усилившееся увлечение национальной песенной стариной.

Так причудливо скрестились «встречные» потоки новых музыкальных устремлений этой переломной эпохи. В то время, как широкие массы города и деревни жадно осваивали новые формы песенного искусства — в первую очередь революционную песню 1905—1907 годов, — высшие круги художественной интеллигенции (как правило, недооценивавшие роль этих новых процессов) обращались к песенной старине, находя в ней ценные стимулы для своего творчества. Оба эти потока, вливаясь в единое русло предреволюционного искусства, в разной мере обогащали русскую музыку, определяя исключительное своеобразие художественной эпохи.

БОЕВЫЕ РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ПЕСНИ

Никогда еще в истории России не было такого богатого расцвета революционного песенного движения, как в годы, предшествовавшие революции 1905—1907 годов. Историки связывают эти процессы с третьим, пролетарским этапом освободительного движения, начавшимся в 1895 году¹.

Ниже мы приводим сжатый хронограф, указывающий даты рождения наиболее известных революционных песен конца XIX — начала

¹ Соответственно *первый, дворянский, этап* (1825—1861) выдвинул песни декабристов, сравнительно мало распространенные в народе; *второй, разночинный, этап* (1861—1895) вызвал к жизни песни народников, лучшие из которых были унаследованы рабочим классом.

XX века (или близких к ним по содержанию), ставших действенным оружием борющегося пролетариата.

1875 — «Рабочая Марсельеза» («Отречемся от старого мира»), первая публикация текста П. Л. Лаврова в № 12 русской газеты «Вперед» (Лондон). Этот текст, озаглавленный «Новая песня», был сочинен в том же 1875 году. Первое издание с нотами, в 1901 году.

1875 — «Замучен тяжелой неволей», первая публикация стихотворения «Последнее прощание», легшего в основу текста песни (газета «Вперед», № 33, от 15 мая). Авторство текста приписывается Г. А. Мачтету.

1876—1879 — «Дубинушка», первые рукописные экземпляры («спски») текста, в основе которого измененный вариант стихотворения В. И. Богданова, впервые опубликованного в 1865 году в журнале «Будильник». Первое издание с нотами в 1905 году.

Начало 80-х годов — «Вы жертвою пали», похоронный марш, создание первоначального текста под впечатлением казни героев «Народной воли» (имя поэта не установлено). Первая публикация с нотами в 1905 году.

1897 — «Смело, товарищи, в ногу», боевой марш; текст Л. П. Радига, создан во время заключения в одиночной камере Таганской тюрьмы. Первая публикация с нотами в 1902 году.

1897 — «Варшавянка», русский текст Г. М. Кржижановского, создан им во время заключения в Бутырской пересыльной тюрьме.

1898 — «Беснуйтесь, тираны», русский текст Г. М. Кржижановского, создан им в дни пребывания в Минусинской ссылке; первая публикация в 1900 году в заграничном журнале «Рабочее дело», № 7.

1897—1900 — «Красное знамя», появление первых русских переводов польского текста песни (впервые опубликован текст В. П. Акимова-Махновца, журнал «Рабочая мысль», февраль, 1900, Берлин).

1899 — «Байкал» («Славное море, священный Байкал»), публикация фольклорного варианта текста П. Якубовичем-Мельшиным в книге «В мире отверженных», т. II (первоначальный вариант текста, принадлежащий Д. П. Давыдову, впервые напечатан в журнале «Золотое руно», 1858).

1900 — «Трансвааль», появление песенного текста неизвестного автора как отклик на события англо-бурской войны 1899—1902 годов.

1901—1904 — «Кто кормит всех и поит», первые публикации русского текста первомайского рабочего гимна на мелодию старой тирольской песни об Андреасе Гофере (позднее эта же мелодия легла в основу комсомольской песни «Молодая гвардия»).

1902 — «Интернационал» («Вставай, проклятьем заклейменный»), международный пролетарский гимн; первая публикация русского текста А. Я. Кода в журнале «Жизнь», № 5 (Женева), первое издание с нотами в 1905 году.

1903 — «Солнце всходит и заходит» — первое появление в печати текста песни, включенной А. М. Горьким в его пьесу «На дне» (1902).

1904 — «Варяг» («Наверх вы, товарищи»), первая публикация немецкого текста Г. Грейнда с русским переводом Е. М. Студенской («Новый журнал иностранной литературы», № 4).

1905 — «От павших твердынь Порт-Артура», текст создан Т. Л. Щепкиной-Куперник под впечатлением событий 9 января в Петербурге.

1905 — «Мы мирно стояли пред Зимним дворцом», публикация текста в газете «Голос труда», № 3, от 3 марта, и газете «Вперед», от 9 мая.

1905 — «На десятой версте от столицы», публикация текста П. К. Эдиэт в газете «Новая жизнь», № 21, от 25 ноября.

1906 — «Мы кузницы», первая публикация текста пролетарского поэта Ф. С. Шкулева в газете «Наше дело», от 27 мая.

Этот список наиболее известных песен первой русской революции указывает на постепенное нарастание творческой активности, причем начиная с 1897 года каждый год рождает одну или несколько важных песенных новинок.

Почти половина названных песен — «Рабочая Марсельеза», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали», «Красное знамя», «Дубинушка» — широко звучали в дни революции 1905—1907 годов, содействуя боевому сплочению трудящихся. Пламенные строки из этих песен встречаются во всех литературных памятниках той мятежной эпохи — в десятках и сотнях прокламаций, партийных воззваний, открыток, газетных статей, а позднее — в воспоминаниях старых рабочих-большевиков.

В истории музыки, пожалуй, не было еще такого периода, когда новые политические песни распространялись бы с такой молниеносной быстротой, и не только стихийно, как это обычно бывало с произведениями «устной традиции», но и организовано, при активном содействии партийной печати, социал-демократических кружков, самих руководителей пролетарского движения.

Хорошо известна классическая формулировка В. И. Ленина о широчайших возможностях пропаганды посредством песни¹. Ленин и его соратники отлично сознавали, какую разящую силу эмоционального воздействия таят в себе афористически четкие образы революционной поэзии, усиленные страстностью и объединяющей энергией коллективного пения. «Мы как-то сразу почувствовали, — отмечал П. Н. Лепешинский, — что молодому пролетарскому движению в коренной России не хватает соответствующих вокальных источников возбуждения его революционной энергии»². И такие песни были созданы и распространены в кратчайшие сроки, открыв новую прекрасную страницу в русском народном творчестве.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 274.

² П. Лепешинский. Старые песни революции. — «Огонек», 1927, № 32 (228).



Обложка сборника «Песни революции»

Многочисленные воспоминания друзей и соратников Ленина говорят о его страстной увлеченности новыми песнями рабочего класса. Г. М. Кржижановский рассказывает, что «Варшавянка» и «Беснуйтесь, тираны» стали «...одними из любимейших песен Владимира Ильича. Он сам пел их с величайшим воодушевлением». Часто цитируется и следующее воспоминание П. Н. Лепешинского, разделявшего с Лениным тяготы сибирской ссылки 1897—1900 годов: «Ильича хлебом не корми, а только подавай ему «Смело, товарищи, в ногу» или «Вихри враждебные». При этом он сам главнейший участник хора и очень темпераментный дирижер. Его баритон с хриповатыми нотками покрывает все остальные голоса, а руки, энергично сжатые в кулаки, размахистыми движениями во все стороны управляют хором, играя роль дирижерской палочки»¹.

Поистине удивительны маршруты новых революционных гимнов, быстро распространявшихся по всей необъятной России. Из острогов и дальних поселений Сибири, из московских и пе-

тербургских пересыльных тюрем, из швейцарской эмиграции запретные песни проникали в русские города, быстро завладевая умами и чувствами миллионов людей. Поражает быстрота их распространения — особенно если учесть, что слова их были запретными и что многие с трудом размноженные сборники и рукописные списки подвергались конфискации и завершали свою недолгую жизнь в архивах царской охранки. (Именно в жандармских архивах советским исследователям нередко удавалось — уже спустя полвека — отыскивать давно забытые издания пролетарских песен.) Как драгоценные реликвии революционного прошлого предстают перед нами чудом сохранившиеся издания подпольных песенников начала века: сборник «Песни революции», изданный в 1902 году в Женеве ленинской «Искрой»; два гектографированных сборника, изданных в Москве в конце 1905 года («Песни революции — рабочие и народные»); «Первый сборник революционных песен» 1906 года (СПб., издание «Вещего баяна», гармонизация А. Д. Ч.); киевский сборник «Песни революции» 1906 года, издание «Народное дело», и ряд других²; листовки, открытки, прокламации с текстами, а иногда и с нотами пролетарских гимнов; большевистские газеты Петербурга, Москвы, Варшавы, Риги, городов Поволжья, Украины, печатавшие стихи и ноты любимых песен. Упорно, день за днем, всеми возможными средствами пропагандировались в массах пламенные строки «Интернационала», «Рабочей Марсельезы», «Варшавянки», «Красного знамени». Все эти формы массовой пропаганды, конечно, ускоряли проникновение новых стихов и напевов в народный быт. И все же решающую роль в судьбе песен играли традиции стихийной их передачи «из уст в уста».

Двадцать-тридцать лет спустя после событий 1905 года советские композиторы и фольклористы обратились к живым хранителям песенных сокровищ — ветеранам рабочего движения, чтобы записать от них сохранившиеся в памяти мелодии и стихи³. Это позволило вос-

² Научное описание нотных публикаций революционных песен того времени см.: «Советский фольклор», 1941, № 5, стр. 230—231.

³ Имеется в виду в первую очередь группа молодых композиторов (А. А. Давиденко, В. А. Белый, В. С. Шехтер и др.), записавших в 1928 г. серию песен от старых большевиков Москвы и издавших их в новой художественной обработке (сборник «Песни каторги и ссылки». М., 1930). В 1931—1936 гг. большую работу по собиранию революционного фольклора провели ленинградские исследователи, объединившиеся в Фольклорной секции Института антропологии, археологии и этнографии Академии наук СССР (А. Л. Дымшиц,

¹ П. Лепешинский. Владимир Ильич в тюрьме и изгнании. М., 1931, стр. 12.

кресить в реальном звучании лучшие образцы революционного фольклора, как бы закалившиеся за годы массового бытования. Изучение записей показало, как эти замечательные творения фольклоризировались, входили в народное сознание, подвергаясь художественному совершенствованию, тщательной творческой «шлифовке». Даже в такие классические гимны, как «Интернационал», народная традиция вносила свои примечательные коррективы, вызванные реальными обстоятельствами истории. (Напомним о широко известной «поправке» в тексте гимна, появившейся после 1917 года: вместо «Это будет последний и решительный бой» стали петь «Это есть наш последний...»)

Как же создавались революционные песни конца XIX — начала XX века?

Здесь скрещивалось несколько различных параллельных процессов: заимствование лучших песенных образцов, утвердившихся в международном рабочем движении, сочеталось с развитием глубоко почвенных русских художественных традиций; преобладание профессиональных форм поэтического (а порой и музыкального) творчества не исключало типично фольклорных традиций массового освоения, переосмысления и обогащения тех или иных «авторских» текстов (и особенно мелодий).

Новым и прогрессивным для русской песенной культуры было усиление ее братских интернациональных связей с западноевропейским революционным искусством. Вместе с классическими трудами Маркса и Энгельса, вместе с боевыми традициями Парижской Коммуны и революции 1848 года русские социал-демократы жадно усваивали и лучшие песни зарубежного пролетариата.

Первое место среди них принадлежало, естественно, двум бессмертным гимнам, рожденным в бурные годы французских революций: «Марсельезе» и «Интернационалу». Первая из песен стала — в новом русском варианте — самым распространенным массовым гимном революции 1905 года. Второй песне, чей текст был сочинен Эженом Потье на другой день после разгрома Парижской Коммуны, суждено было стать музыкальным знаменем Октябрьской революции 1917 года и мирового коммунистического движения.

Важное место в русском революционно-песенном репертуаре принадлежало серии замечательных произведений, пришедших к нам из

Польши и Западной Украины. Известно, что русские социал-демократы дружески общались с польскими революционерами на различных партийных встречах, а еще чаще в тюрьмах и сибирской ссылке. Самоотверженность польских борцов, их непримиримое отношение к царскому самодержавию, их романтически приподнятая поэзия высоко ценились русскими братьями и, в частности, В. И. Лениным. «Он восхищался революционными песнями польских рабочих и указывал на необходимость создать таковые для России», — читаем мы в воспоминаниях современников об Ильиче. Среди песенных шедевров, заимствованных из польского рабочего фольклора, не только «Варшавянка» и «Красное знамя» («Czerwony sztandar»), но и такие менее известные ныне песни, как «На баррикады», «Нас давит, товарищи, власть капитала» (в 1922 году ставшая мелодией популярного «Комсофлотского марша» с новым текстом А. Безыменского). Еще раньше, в годы народнического движения, в России были известны польские повстанческие песни «За Неман» и «С дымом пожарищ» (последняя была исползована М. П. Мусоргским в его гениальном «Полководце» из «Песен и плясок смерти»).

Значительно менее отражены в русском революционном фольклоре немецкие и итальянские влияния¹. Можно назвать лишь упомянутую выше тирольскую мелодию, послужившую основой для первомайской песни «Кто кормит всех и поит» (а также на итальянский революционный гимн «Бандьера rossa», чей мелодический зачин почти точно повторен в напеве «Мы кузнецы»).

Конечно, каждая из песен, заимствованных у других народов Европы, входила в русский быт с существенными изменениями — поэтическими и музыкальными. Тексты либо сочинялись заново (как это было с «Рабочей Марсельезой»), либо при переводе на русский язык подвергались сокращениям и важным политическим переакцентировкам. «Мне пришлось в своих стихах довольно существенно переработать текст В. Свенцицкого, — вспоминает

¹ Возможно, здесь сказалось то обстоятельство, что массовое певческое движение в Германии в начале XX в. все больше подвергалось иссушающим воздействиям социал-реформизма: немецкая песня лишалась боевого революционного духа, окрашивалась чертами либерального благодушия, хоральной прилаженности. Лишь после Ноябрьской революции 1918 года в среде германского рабочего класса были воскреплены боевые песенные традиции, но уже под несомненным воздействием русской революционной песни начала XX в.

Г. М. Кржижановский, автор русского текста «Варшавянки». — Все образы, чуждые сознанию пролетариата, я отбросил, стараясь наполнить песню пролетарским революционным содержанием»¹. Также было усилено мятежное звучание западноукраинской песни «Беснуйтесь, тираны» (текст Александра Колессы); тот же Кржижановский, автор русского перевода, не только переработал украинский текст, но и расширил его, добавив новую заключительную строфу.

Даже общепризнанный в зарубежном социалистическом движении текст «Интернационала» был не просто «скопирован» его переводчиком А. Я. Коцем: последний отобрал из французского текста Потье только три строфы (первую, третью и шестую) и при этом умело переакцентировал некоторые детали текста, усилив его революционно-призывное звучание.

Не менее важными были музыкальные коррективы, вносимые народом в заимствованные зарубежные мелодии. Известно, что напев «Русской Марсельезы» отличается от французского оригинала большей ритмической заостренностью и большей сжатостью, концентрированностью. По-инному зазвучала в России мелодия «Интернационала»: в сравнении с французским напевом она стала менее квадратной, лишилась легкости, обрела черты большей суровости, гимнической торжественности.

Показательно, что песни зарубежного происхождения, получив боевую закалку в условиях русской революции, затем становились известными на Западе уже как *русские* пролетарские песни. Об этом пишет советский исследователь М. С. Друскин применительно к «Интернационалу»: «Именно в русской транскрипции «Интернационал» воспринят народами мира как гимн международной пролетарской солидарности»². То же произошло и с «Красным знаменем», и с «Варшавянкой», которая после 1917 года даже в Польше публиковалась в обновленном русском мелодическом варианте.

Обилие мелодий зарубежного происхождения давало повод некоторым скептикам сетовать на «несамостоятельность» русской революционной песни, на якобы отсутствие в ней национальной и художественной самобытности. Об этом с нескрываемой досадой писала в конце 1905 года «Русская музыкальная газета» — в то время основной печатный орган по вопросам музыки:

¹ Г. Кржижановский. Песни борьбы. — «Советская музыка», 1955, № 12, стр. 3.

² М. Друскин. Русская революционная песня. М., 1954, стр. 101.

«Чтобы объединять настроение толпы в песне, повысить его интенсивность внушающей силою музыки, молодежь и рабочие массы пользовались готовым чужестранным напевом «Марсельезы» и мелодией похоронного марша «Не бил барабан». Собственный творческий нерв оказался бессильным, русскому движению аккомпанировала национальная французская песня и старенький заунывный напев интернационального характера»³.

В этом достаточно скептическом суждении проявлялось непонимание тех живых и плодотворных процессов, которые в действительности имели место в песенном быту революционной России.

Значительная часть новых революционных песен — в отличие от «Марсельезы», «Варшавянки», «Интернационала» — создавалась целиком на основе русских национальных традиций. В них скреплялись различные влияния песенного быта XIX века: здесь и лучшие напевы и стихи, созданные еще в период народнического движения («Вы жертвою пали», «Замучен тяжелой неволей»), и мелодические варианты старых песен-баллад, бытовавших в интеллигентской или военной среде («Не бил барабан перед смутным полком», «Старый капрал», «Два гренадера»), и — в меньшей степени — отголоски крестьянских песенных жанров (припев бурлацкой «Дубинушки»).

Было бы интересно проследить пути переосмысления старых напевов, пришедших в революционную песню из сферы театральной музыки («Беснуйтесь, тираны»), из бытовых лиро-эпических песен-романсов. Всякий раз традиционный напев подвергался активной динамизации, ритмическому обострению. Характерно, например, переключение трехдольной вальсовой мелодики в маршево-героическую двухдольную с острым пунктирным рисунком (классический пример — рождение напева «Смело, товарищи, в ногу» на основе студенческой песни 70-х годов «Медленно движется время»). Более подробный анализ позволил бы проследить своеобразную цепь интонационных превращений, которым стихийно подвергались популярнейшие бытовые напевы XIX века, образуя целые «семейства» родственных или сходных мелодий. Таков путь постепенного переосмысления напева «Среди долины ровные» (30-е годы), послужившего интонационным первоисточником для рождения народнической траурной пес-

³ «Русская музыкальная газета», 1905, № 43-44, столб. 1626.

ни «Замучен тяжелой неволей» (70—80-е годы) и целой серии родственных напевов, включая военную песню 40—50-х годов «Не бил барабан», ставшую музыкальным пробразом траурно-похоронного марша «Вы жертвою пали»¹. Позднее мы встречаем отдельные интонационные комплексы из того же круга в напевах, зазвучавших уже в 1905—1907 годах, — например, в песнях «Мы сами копали могилу свою» и «От павших твердынь Порт-Артура». Подобное органическое развитие бытующих интонационных комплексов издавна присуще музыкальному фольклору различных народов; эта традиция не померкла и в начале XX века, своеобразно отразившись в массовом песнетворчестве.

Советские ученые — филологи и музыковеды — проделали большую работу по изучению песенного наследия революционных лет². Сейчас достаточно точно установлены имена поэтов, создавших тексты большинства названных выше песен. Здесь мы встречаем крупных деятелей русской социал-демократии, профессиональных революционеров-подпольщиков, для которых создание боевой песни было неотъемлемой частью их партийной работы. Таков, например, друг и сподвижник В. И. Ленина Глеб Максимиланович Кржижановский (1874—1959), впоследствии крупный советский ученый, один из организаторов отечественной энергетики.

Вместе с Лениным он был участником 1-го съезда РСДРП, вместе с группой ленинцев находился в минусинской ссылке в последние годы века. Друзья рисуют юного Кржижановского как страстного любителя стихов и песен, увлекавшегося художественной литературой еще в годы учения в реальном училище. В письмах В. И. Ленина из села Шушенского он с любовью назван «другом-поэтом». «Глеб стал теперь великим охотником до пения, — сообщал Владимир Ильич своим родным в письме из Шушенского, — так что мои молчаливые комнаты сильно повеселели с его приездом и опять затихли с отъездом»³.

Накануне отправки в Сибирь произошла памятная встреча Кржижановского и его соратни-



Г. М. Кржижановский

ков с группой польских революционеров, находившихся в московской Бутырской тюрьме. Поляки с воодушевлением пели «Варшавянку», в то время еще неизвестную в России. «Напев песни был очень красив, — вспоминает Кржижановский, — но мы, русские революционеры, не могли ее петь, так как не знали польского языка. И я задумал создать русскую „Варшавянку“». Подстрочный перевод с польского языка сделали для меня польские товарищи⁴. Здесь же в тюрьме родились бессмертные строки песни, вдохновленные героическим напевом французского «Марша жуавов».

Спустя пятьдесят восемь лет старейший большевик, академик Г. М. Кржижановский с гордостью писал о своих юношеских переводах

¹ Интересную таблицу, иллюстрирующую путь интонационных преобразований в целой серии родственных песен 30—90-х годов, приводит Л. Лебединский в статье «Старая революционная песня» («Советская музыка», 1941, № 5, стр. 40).

² См. многочисленные исследования литературоведов В. И. Чичерова, А. А. Шилова, А. Л. Дымшица, П. Г. Шарлявой, С. Д. Дрейдена, музыковедов М. С. Друскина, Е. В. Гиппиуса, Л. Н. Лебединского, Л. С. Кауфмана и др.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 55, стр. 67. В этом же письме — от 4 января 1898 г. — Ленин просит прислать для своих друзей «нот и песен».

⁴ Г. Кржижановский. Указ. соч., стр. 3.

польских песен «Варшавянка» и «Беснуйтесь, тираны»: «Я чувствую глубокое удовлетворение от сознания, что народ признал эти песни своими, пронес их через революционные бои и до сих пор хранит их в своей памяти»¹.

Ореолом героизма и духовного величия окружено для нас имя другого поэта-революционера, Леонида Петровича Радина (1860—1900). Если Кржижановский, Петр Лавров, Александр Коц своими текстами способствовали массовой пропаганде революционных гимнов Запада, то Радина суждено было создать вполне оригинальную русскую песню, ставшую музыкальным символом большевистской борьбы. Именно Радина можно было бы с полным правом назвать «русским Руже де Лилем», сумевшим дать в песне великолепный музыкально-поэтический концентрат духовной атмосферы тех мятежных лет.

Скупые биографические сведения о Радине характеризуют его как высокоодаренного ученого-химика, убежденного марксиста, одного из руководителей московского «Рабочего союза». Им был сконструирован первый русский мимеограф — аппарат для печатания подпольной социал-демократической литературы. Находясь в одиночной камере московской Таганской тюрьмы — перед отправкой в сибирскую ссылку, Радина сочинил свой знаменитый рабочий марш. Снова полутемная камера царского острога стала местом рождения прославленной пролетарской песни. Очень скоро — летом 1898 года новая песня зазвучала в сибирской ссылке, в городке Яранске, и оттуда слышные революционеры разносили ее по другим городам Сибири, а затем и по всей России.

Один из осужденных, встретивший Радина в яранской ссылке, с чувством восхищения рисует облик «пожилого интеллигента», неожиданно раскрывшего горячий революционный темперамент и вдохновение певца. «Но каков был наш восторг, когда изнемогавший, казалось, от усталости, больной и разбитый Леонид Петрович неожиданно соскочил с постели и с вдохновенным лицом, с горящими глазами запел звучным голосом неведомый нам рабочий марш „Смело, товарищи, в ногу“». Скромный, молчаливый, болезненный на вид ученый на наших глазах преобразился в пламенного певца рабочего восстания против гнета царей и капитала. Этот рабочий гимн мы услышали тогда впервые, но никогда больше я не слышал такого вдохновенного исполнения. Столько чувства, огня и силы

мог вложить в него только сам певец — автор этого марша»².

Вскоре песня Радина стала известной и в минусинской ссылке, где находился тогда В. И. Ленин. Новое произведение сразу увлекло Владимира Ильича и его друзей своим покоряющим оптимизмом, твердой верой в скорую победу («Черные дни миновали, час искупленья пробил»). По словам П. Лепешинского, Ленин «никогда не уставал упиваться бодрыми звуками» этой песни.

Позднее марш «Смело, товарищи, в ногу» неизменно сопровождал первые демонстрации победившего народа после Октября 1917 года, первые походы молодой Красной Армии. Самому же Л. П. Радину так и не довелось быть свидетелем всенародного признания его детища: долгие годы тюрьмы и ссылки привели поэта-революционера к преждевременной смерти от туберкулеза. Он скончался в 1900 году в Ялте, его литературный архив был конфискован полицией и, к сожалению, не сохранился³.

Стоит добавить, что гимн «Смело, товарищи, в ногу» — наряду с похоронным маршем «Вы жертвою пали» — оказал громадное влияние на зарубежное песенное искусство, особенно в Германии. Обе песни были привезены в Берлин известным дирижером Германом Шерхеном, находившимся в 1917 году в русском плену. Позднее дирижер вспоминал о потрясающем впечатлении, которое произвели на него русские песни, звучавшие на массовых манифестациях. «Народ шел по улицам бесконечной необозримой чередой — изголодавшийся, истощенный и все же полный решимости и воли к борьбе. Одна песня сопровождала без передышки четырехчасовое шествие, ее мелодия бесконечно стучала в мое сердце, — та, что сегодня поется всюду, где есть пролетарии. Это — „Смело, товарищи, в ногу“»⁴.

По инициативе Шерхена обе русские песни были включены — в его хоровой обработке — в репертуар лучших рабочих капелл Большого Берлина и вскоре были с любовью подхвачены революционными массами всей Германии. Так музыка русской революции обрела международное значение.

² И. Мошинский (Ю. Конарский). Наши подпольщики. М., 1925, стр. 8.

³ О Л. П. Радине см. статью: В. Бонч-Бруевич. Первый русский мимеограф. — «Путь правды», 1914, № 75. См. также: Е. Гиппиус, П. Ширлева. Боевой пролетарский гимн. — «Советская музыка», 1961, № 7; А. Мартынов. Для жизни новой. М., 1963.

⁴ Из статьи Германа Шерхена в газете «Deutsche Arbeiterzeitung», апрель 1928 г.

¹ Г. Кржижановский. Указ. соч., стр. 4.

Наряду с поэтами-революционерами из круга интеллигенции в роли творцов новой песни выступали и поэты-любители из рабочей среды, первые представители русской пролетарской поэзии. Они вносили в этот массовый жанр свое видение жизни, свою восторженную веру в близкое торжество революции. Таким был, в частности, московский рабочий Филипп Степанович Шкулев (1868—1930), поэт-самоучка, участник Суриковского литературного кружка, создатель прославленной песни «Мы кузнецы». Выходец из подмосковной деревни, а затем подросток-подмастерье, он рано познал горечь нужды, став в 13 лет инвалидом. Благодаря знакомству с одним из организаторов Суриковского кружка М. Леоновым (отец известного писателя Л. М. Леонова) он приобщился к поэтическому творчеству. В дни баррикадных боев 1905 года был в рядах дружинников Красной Пресни. Здесь, в пламени октябрьских битв, родилась песня «Мы кузнецы, и дух наш молод»; уже в 1907 году песня стала звучать в рабочей среде: в цехах железнодорожных мастерских Александровской (ныне Белорусской) железной дороги и в кругу учеников Шелапутинского ремесленного училища. А в годы империалистической войны ее подхватили солдаты русской армии¹.

Наряду с полупрофессиональным творчеством пролетарских поэтов-самоучек, печатавшихся в большевистских газетах и скромных сборничках, широко развивался устный рабочий фольклор. Множество обличительных песен, припевок, сатирических пародий рождалось стихийно на фабриках, заводах, шахтах, чаще всего «на голос» ранее известных бытовых мелодий. Вся жизнь фабричной окраины или заводского поселка — с их постоянными тяготами и невзгодами, с повседневными конфликтами, классовыми схватками — отражалась в этих нехитрых «самодельных» стихах. Им не всегда хватало ясности и четкости политической мысли, не говоря уже о поэтическом совершенстве. Но в них неизменно захватывала жизненная сила, непосредственность и искренность выражения. Их музыкальная основа в большинстве случаев оставалась нераскрытой для нас (ибо фольклористы-филологи записывали только слова, почти всегда без ссылок на музыку). Но все же во многих случаях нетрудно установить, на какие именно напевы распевались те или иные злободневные тексты: здесь представлены са-

мые разнообразные мелодии — от старинных солдатских припевок («Камаринская», «Барыня», «Эй ты, зимушка-зима») до новейших городских («Коробушка», «Ухарь-купец», «В низенькой светелке», «Умер бедняга в больнице военной»). Обширные публикации песенных текстов народного происхождения имеются в сборнике «Песни русских рабочих» (М., «Советский писатель», 1962) и в ряде литературоведческих исследований².

Авторы некоторых широко известных революционных песен до сих пор остаются неизвестными. Не установлен, например, создатель текста траурного марша «Вы жертвою пали» (указание на авторство поэта В. Г. Архангельского опровергнуто). Нет точных сведений о происхождении популярнейшей песни «Солнце всходит и заходит», впервые зазвучавшей в 1902 году на сцене Московского Художественного театра в спектакле «На дне». Прежние ссылки на А. М. Горького как автора этого текста не подтверждаются; вероятнее всего, писатель включил в свою пьесу ранее слышанную им народную песню³. Не установлены авторы текстов «Трансвааля», «Мы мирно стояли пред Зимним дворцом»...

Еще больше «белых пятен» в определении музыкальной родословной большинства упомянутых выше произведений. Если многие песенные стихи в свое время издавались за подписями авторов, то имена композиторов оставались большей частью неизвестными. В этом сказывалось и то обстоятельство, что само по себе складывание песенных мелодий (или, точнее, подбор подходящих напевов к вновь сочиняемым текстам) порой даже не считалось самостоятельным творческим актом. Известно, что некоторые поэты-песенники XIX и начала XX века часто сочиняли свои стихи «на голос» популярной мелодии, существовавшей ранее. Так по-

² См. работы: А. Дымина. Устно-поэтическое творчество фабрично-заводских рабочих. — В сб. «Русское народно-поэтическое творчество». М., 1954; П. Ширяева. Фольклор фабрично-заводских рабочих в революции 1905 г. — «Советский фольклор», кн. 7. М.—Л., 1941; В. Коллар. Статьи о музыкальном быте сормозских рабочих. — «Советская музыка», 1948, № 9, 10; 1953, № 12.

³ В «Записках писателя» Н. Д. Телешова рассказано об исполнении этой песни на одной из московских литературных «сред» начала 900-х годов, где выступал в качестве певца известный поэт С. Г. Спиталец: «Между прочим Спиталец пел нам на „среде“ из горьковской пьесы „На дне“ тюремную песню „Солнце всходит и заходит“ ранее, чем мы услышали это в Художественном театре. Это он достал и записал ее и передал театру для исполнения». (Н. Телешов. Записки писателя. М., 1948, стр. 42.)

¹ Подробнее о Ф. С. Шкулеве см. сб.: «У истоков русской пролетарской поэзии». М., 1965. Вступительная статья А. М. Бихтера.

ступали в свое время французские поэты-шансонье Пьер Жан Беранже, Эжен Потье, в России — З. Суриков, Ф. Шкулев и другие. В этих случаях музыкально одаренный поэт просто подбирал к своим стихам соответствующую мелодию, *распевал* свои стихи на всем известный мотив, тем самым облегчая новой песне быстрое проникновение в массы. Естественно, что автор, не обладавший специальными композиторскими навыками, ограничивался лишь устным «распеванием» найденного напева, без нотной записи. Именно так, судя по воспоминаниям свидетелей, поступил Л. П. Радин, который сам «подобрал» мелодию к только что сочиненному им стихотворению «Смело, товарищи, в ногу» (речь идет о напеве старой студенческой песни «Медленно движется время»). Возможно, что так же в свое время сочинялись тексты «Вы жертвою пали», «Дубинушка». Можно предположить, что к музыкально-поэтическим опытам Г. М. Кржижановского был причастен его друг и спутник по минусинской ссылке В. В. Старков («Базиль»): об этом говорит следующее замечание в цитированном выше письме Ленина из села Шушенского: «Базиль — музыкант (на гитаре) и стал бы ему (т. е. Кржижановскому. — *И. Н.*) переключать ноты»¹.

Разумеется, новый поэтический текст всякий раз требовал существенного изменения, а иногда и полной интонационно-ритмической реконструкции первоначального «мотива-источника». Подобная реконструкция производилась стихийно и коллективно, в процессе длительного бытования вновь рожденной песни. Лишь спустя несколько лет после ее сочинения (и распространения в массовом быту) к делу привлекался музыкально грамотный аранжировщик, производивший *post factum* ее первую нотную запись — с соответствующей гармонизацией. Так именно рождались первые музыкальные записи «Дубинушки», «Кузнецов», «Смело, товарищи, в ногу» и других революционных песен 1905 года.

Этим в конечном счете объясняется отсутствие точных сведений о музыкальном авторстве тех или иных массовых песен русской революции. Следует добавить и нежелание музыкантов-профессионалов подвергать себя риску участием в нелегальных песенных изданиях. Нередко даже скромные аранжировщики,

давшие гармонизации популярных песен, предпочитали выступать в печати под инициалами (например, на одном из сборников 1906 года указаны буквы «А.Д.Ч.», за которыми скрывался активный деятель социал-демократической партии и отличный музыкант А. Д. Черномордяков, впоследствии работник советского Музыкального издательства).

Из композиторов революционной песни, чье авторство является совершенно бесспорным, назовем прежде всего таких известных авторов, как Пьер Дегейтер (автор музыки «Интернационала»), Руже де Лиль (автор «Марсельезы»), западноукраинский композитор А. К. Вахнянин (автор музыки к трагедии К. Устияновича «Ярополк», из которой заимствован первоначальный напев песни «Беснуйтесь, тираны»). Есть сведения, что напев любимейшего гимна («Красное знамя» был заимствован из швейцарского кантонального «Марша фрибургских стрелков», сочиненного в середине XIX века пианистом Иоганном Фогтом².

Кто же сочинил мелодии «Варшавянки», «Вы жертвою пали»? Кому принадлежат известные нам музыкальные редакции «Дубинушки», «Вы жертвою пали», «Мы кузнецы»?³ Приходится мириться с часто применяемыми формулами: «коллективное творчество», «народная традиция», хотя можно предположить, что «у колыбели» каждой из знаменитых песен стоял некий музыкально одаренный человек, сложивший ее мелодический облик — пусть на основе знакомых ранее образцов.

В иных песенных мелодиях заметно проглядывают следы фольклорного происхождения, о чем говорят их явные преемственные связи с русскими городскими напевами давнего времени. Выше уже говорилось об интонационном родстве между напевом траурной песни «Замучен тяжелой неволей» и старой лирической песней «Среди долины ровныя», широко бытовавшей еще в первой половине XIX века (от этой же мелодии почти буквально произошла и вторая часть напева «Трансваала»). С мелодией «Замучен тяжелой неволей» в свою очередь сходен мелодический рисунок старой каторжной песни «Колодники»

² См. об этом в очерке: Е. Гиппиус, П. Ширяева «Красное знамя.— В сб.: «Биографии песен». М., 1965, стр. 103.

³ Указание, имеющееся в сборнике «У истоков русской пролетарской поэзии» (Л., 1965), что якобы мелодия «Кузнецов» сложена музыкантом Снеорцовым, выступавшим в 900-х годах с самодеятельным оркестром в московских чайных, представляется малоубедительным.

¹ Интересно, что уже в советские годы мелодия песни Кржижановского «Беснуйтесь, тираны» была опубликована С. А. Бугославским именно с напева В. В. Старкова, ставшего в 20-е годы видным работником Наркомвнешторга.

(«Спускается солнце за степи»). Позднее из этого же круга напевов-родственников вышла прекрасная мелодия песни «Мы сами копали могилу свою» — с ее более героизированным упругим ритмом (в первые годы после Октября на ее основе была распета известная песня-баллада «Расстрел коммунаров»). Так прослеживается преемственность излюбленных интонационных комплексов, переходящих по наследству от поколения к поколению. Всякий раз знакомые обороты все более динамизируются, обостряются ритмически и интонационно, сплавляются с новыми, музыкальнообогативными элементами, обретают иные художественные приметы, неразрывно связанные с иным содержанием стихов, их иной, более активной гражданской устремленностью.

Стоило бы детальнее проследить путь коренной трансформации, которую претерпела та или иная песенная мелодия, попадая в иную социальную среду, в иное «поэтическое окружение». Что общего, скажем, между взрывчато-энергичной, яростно обличительной песней «Беснуйтесь, тираны» и ее музыкальным прообразом — хором норманнов из музыки А. К. Вахнянина к трагедии «Ярополк»?¹ Годы массового бытования этой мелодии в русской революционной среде существенно изменили ее музыкальный облик: она стала интонационно богаче и в то же время ритмически более активной, словно будоражащей своими круто «срезанными» концовками фраз; исчезли шаблонные хроматические обороты «итальянизированного» склада. На основе несколько помпезной, типично оперной музыки возник лапидарный и призывно действенный революционный плакат, выражающий гневное проклятие тиранам, мучителям народа.

Еще более резкую модификацию претерпел плавный вальсовый мотив студенческой песни «Медленно движется время», превратившийся в ярко динамизированную мелодию марша «Смело, товарищи, в ногу»; здесь коренным образом преобразована ритмика (упругая, маршевая пунктирность вместо ровного шестидольного движения), усилена и обострена мелодическая кульминация. По существу родилась новая музыка, исполненная покоряющей силы². Примечательно также сравнение

¹ Музыкальная публикация этого хора приведена в статье: В. Штейнберг. Из истории революционной песни на Украине. — «Советская музыка», 1959, № 7.

² В музыкаловедческой литературе не раз указывалось, будто напев «Смело, товарищи, в ногу» является ритмически измененным вариантом известной мелодии сибирской

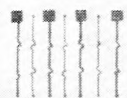
ДУБИНУШКА

ПЬСНЯ БУРЛАКОВЪ.

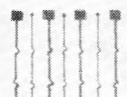
ЗАПИСАНО СЪ ГОЛОСА

В. И.

ШАЛЯПИНА



App. М. Ш.



Ф. И. Шалыпинъ

Съ Фотограф. Импер. Император. Музей.

Исполнитель
С. Я. ЯМБОРЪ

ЖОСКИНА

10 КОП.

№ 55.

Садовая-триумфальная Д. Корсакина, тел. 840 27

Заказано въ опереточномъ театре М. Х. упр. опереточнаго

спектакля Н. Грота въ Москвѣ.

Обложка десятилетнего издания песни «Дубинушка» с портретом Ф. И. Шалыпина

популярнейшей «Дубинушки», повсеместно звучавшей в дни революции 1905 года, с ее музыкально-поэтическим «зерном» — бурлацкой припевкой «Эх, дубинушка, ухнем» (ее музыкальные записи в разных вариантах — мажорном и минорном — публиковались в 1889 году — в песенном сборнике Н. Лопатина и В. Прокунина и позднее в 1904 году в сборнике Е. Линева). Новая «Дубинушка», распета на основе известного текста В. Богданова (значительно дополненного и развитого),

песни «Байкал». Недавно найдена Е. В. Гиппиуса — гектографированная енисейская листовка 1906—1907 гг. с ранее неизвестным нотным текстом студенческой песни «Медленно движется время» заставляет опровергнуть эту версию: исследователь доказывает, что и «Байкал» и «Смело, товарищи, в ногу» произошли от более раннего напева названной студенческой песни (см.: Е. Гиппиус и П. Ширяева. Боевой пролетарский гимн. — «Советская музыка», 1961, № 7). Здесь же отмечается вероятная зависимость всех трех мелодий от напева польской повстанческой песни «За Неман».

представляет собой двухчастный напев, в котором только рефрен действительно восходит к старинной бурлацкой припевке. Что же касается основной части мелодий, ее развернутого запева («Много песен слышал я в родной стороне»), то здесь мы имеем дело с новой, вполне самостоятельной музыкой, вероятно сложенной каким-либо неизвестным автором. В этой протяжно-повествовательной мелодии декламационного склада нет уже ничего общего с энергично-захватскими ритмичными «выкриками», столь характерными для трудовой припевки волжских бурлаков¹.

В многочисленных трудах советских исследователей дан детальный искусствоведческий разбор бессмертных гимнов первой русской революции. Их смелая поэтическая новизна особенно заметна в сравнении с целой серией песен народнического движения, в которых заметную роль играли траурно-героические мотивы жертвенности, скорбных жалоб на печальную долю затравленного бедняка или обреченного на смерть узника царской тюрьмы. В пролетарских песнях, напротив, утверждается мятежный дух борьбы, чувство коллективизма, твердая вера в близкую победу над ненавистным самодержавным строем. Героем их становится уже не благородный мечтатель-одиночка, гибнущий в сырых застенках, и не забитый труженник-бедняк, задавленный непосильной работой, а дружный коллектив борцов-соратников, слоченных единством революционных устремлений. Создается система поэтических символов и ассоциаций, четко и недвусмысленно выражающих непримиримость враждебных друг другу классовых сил: *заря, рассвет, восходящее солнце* символизируют силы революции; царский режим и его защитники сравниваются с *вихрями враждебными*, *стаей воронов*, *сворой псов и палачей*. В центре новой поэзии — образы пролетария-кузнеца, кующего «счастья ключи», мужественно шагающих рабочих колонн, готовых снести до основания весь старый мир, чтобы построить на его руинах новое, справедливое и свободное общество. Нетрудно обнаружить в этих песенных образах поэтически возвышенное претворение конкретных лозунгов большевизма.

Сравнительный анализ революционных песен начала века позволяет сделать некоторые выводы и об особенностях их музыкального

стиля. В большинстве напевов господствует героическая маршевость, соединяющая чеканные фанфарные обороты, упругую пунктирность ритмов с звонкой ораторской интонацией. В отличие от лиро-эпических песен народнического этапа, часто звучавших в тесном товарищеском кругу, — соло или дуэтом, в сопровождении гитары или фортепиано — эти массовые гимны революции предназначались для хорового пения на улице, заводском дворе, загородной маевке. Коллективное звучание их на уличных митингах и манифестациях порождало воображение людей своей эмоциональной накаленностью. В самом характере музыки заметно стремление к предельной простоте и убедительности высказывания. В напевах часто встречается прием тонального отклонения — из минора в параллельный мажор; появление светлой мажорной окраски в кульминационной точке мелодии (начало припева) создает сильный эффект контраста, ладовой светотени; таковы, например, тональные планы «Варшавянки», траурного марша «Вы жертвою пали» (спустя четыре десятилетия этот же впечатляющий эффект был успешно повторен А. В. Александровым в его прославленной песне «Священная война»).

Еще один часто встречающийся прием сводится к настойчивому «опеванию» или утверждению напряженного квинтового звука лада: мы встречаем этот прием в напевах «Смело, товарищи, в ногу», «Дубинушки», «Вы жертвою пали», «Варяга» и ряде других; в сочетании со строгой ритмической акцентностью эти квинтовые упоры служат целям динамического обострения, активизации напевов. Той же цели подчинено и обилие энергичных мелодических взлетов на кварту, большую (или малую) сексту, октаву: многое в этих традиционных гимнических оборотах ведет свое происхождение еще от общепознанных песен Великой французской революции (впрочем, распевные интонации сексты издавна являются излюбленными и в русском песенном быту). Не менее типичны лапидарные ходы вверх по ступеням минорного трезвучия (начало «Дубинушки»), по ступеням минорной гаммы — от квинты лада к тонике («Вы жертвою пали») и т. д.; в этом сказываются черты плакатности, предельного лаконизма, всегда свойственные массовому агитационному искусству.

Ораторская природа некоторых мелодий проявляется и в упорных повторах наиболее важных «ударных» фраз напева, и в подчерк-

¹ Подробнее об этом см. в статье: Е. Гиппиус. «Эй, удаль!» и «Дубинушка». — «Советская музыка», 1953, № 9.

нутой акцентировке отдельных броских интонаций, звучащих подобно лозунгу, боевой команде или митинговому восклицанию; характерные примеры находим мы в припевах «Рабочей Марсельезы» («Вставай, подымайся, рабочий народ!»), «Варшавянки» («На бой кровавый, святой и правый...»), в заключительных гневных возгласах песни «Беснуйтесь, тираны» («Позор, позор и смерть вам, тираны!»). Исследователи, слышавшие эти песни от старых большевиков-подпольщиков, участников революции 1905 года, поражались почти фанатической страстности, приподнятости, напряженной патетичности их пения, напоминавшего яростную речь агитатора, обращенную к многотысячной толпе.

Можно с уверенностью утверждать, что интенсивное проникновение в русский песенный быт маршево-героических интонаций (отсутвовавших в традиционной крестьянской песенности) означало своего рода революцию в музыкальном сознании масс. Вместе с лучшими творениями А. М. Горького, А. С. Серафимовича, Демьяна Бедного, ряда пролетарских поэтов песни революции как бы формировали новые художественные нормы, прокладывая дорогу искусству социалистического реализма. Прямым продолжением этого обновляющего процесса оказались народные революционные песни первых лет Октября, а впоследствии и лучшие творения советских композиторов, мастеров песенного жанра.

ГОРОДСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА

Если классические образцы революционного песенного наследия 1895—1907 годов широко исследованы и опубликованы советскими учеными, то другая ветвь народного творчества той же поры — бытовые, лиро-эпические песни городских демократических кругов — до сих пор остается малоизученной. Еще в XIX веке в профессиональных музыкальных кругах сложилось предубеждение против этого «новейшего» слоя русской народной песенности, как якобы художественно неполноценного и пошлого. Считалось, что городская песня «не заслуживает внимания либо как дилетантизм, полузабава-полуремесло, либо как область „низких“, вульгарных вкусов»¹. Авторы по-

добной музыки, по словам Б. В. Асафьева, «...котировались как дилетанты, да еще вдобавок создававшие ложнорусскую лирику. А массы людей, певшие и слушавшие с удовольствием и даже с волнением эту ложь, не знали, значит, будучи русскими, что есть и где есть истина»².

Б. В. Асафьев, написавший эти взволнованные строки в защиту русской романсной лирики, имел в виду песенное творчество 30—40-х годов, представленное именами А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева и других талантливых композиторов, по недоразумению именовавшихся «дилетантами». Ныне — в конце XIX — начале XX века — область массовой бытовой песни переживает новый расцвет. Лучшие произведения этого жанра, как правило, распеваются в народе на стихи литературного происхождения и входят в жизнь наряду с пролетарскими революционными песнями, в той или иной мере выражая вольнолюбивые чаяния широких кругов русского общества. Речь идет о таких повсеместно звучавших образцах, как «Из-за острова на стрежень», «Раскинулось море широко», «Ермак», «Варяг», «Плещут холодные волны», «Байкал», «Среди лесов дремучих», «По диким степям Забайкалья», «Лишь только в Сибири займется заря» и др.

В отличие от революционных гимнов, подвергавшихся жестоким полицейским преследованиям, эти бытовые песни свободно распространялись эстрадными певцами, печатались в дешевых песенниках (только тексты), публиковались в популярных нотных изданиях С. Я. Ямбора, В. В. Бесселя, А. Гутхейля, К. М. Леопаса, Н. Х. Давингофа и других. Тогда же быстро входили в жизнь новые песни мещанской слободы и фабричного пригорода, нередко заключавшие в себе настроения надрыва, отчаяния или залихватского веселья («Разлука», «Последний нынешний денечек», «Бывали дни веселые», «Умер бедняга в больнице военной», «Сухой корочкой» и др.). Наряду с наиболее популярными образцами салонных романсов, как бы спускавшимися из буржуазного салона в «народные низы» («Гайда-тройка», «Вот вспыхнуло утро») имели большой успех мещанские баллады, поражавшие воображение своими трогательно-сентиментальными или кроваво-криминальными сюжетами («Хаз Булат удалой», «Чудный месяц плывет над рекою», «Ухарь-купец», «Маруся отравилась»).

¹ Б. Асафьев. *Избранные труды*, т. II. М., 1954, стр. 82.

² Там же.

Детальный разбор всего этого крайне пестрого и художественно разноликого потока песен не входит в задачи настоящего очерка. Отметим лишь, что народная традиция со временем произвела строгий отбор в сложном «песенном хозяйстве» тех лет: все, что адресовалось к художественным «предрассудкам» масс, что навязывалось им дешевыми песенниками и купечески-мещанской эстрадой, постепенно отсеивалось, забывалось, а надолго оставалось в сознании масс лишь наиболее жизненное, эстетически ценное. Это прежде всего произведения, в той или иной мере отвечающие демократическим помыслам русских людей, их мечтам о свободе, их традиционному тяготению к пластичной, распевной мелодике.

Картины Волги и Байкала, безбрежных степей и сибирской тайги, образы народных героев — Степана Разина («Из-за острова», «Утро»), атамана Ермака, «разбойника Чуркина», воспоминания о волнующих событиях отечественной истории («Пожар Москвы»), о недавней доблести дальневосточных воинов-моряков («Варяг», «Плещут холодные волны») — все это глубоко захватывало массовую аудиторию, вызывая живые ассоциации с тогдашней российской современностью. Подчас новейшие городские песни — такие, как «Из-за острова», «Кочегар», «Раскинулось море широко», «Байкал», «Варяг», «По диким степям Забайкалья» — как бы взаимодействовали с признанными революционными гимнами рабочего класса, оказывая несомненное влияние на их музыкально-поэтический строй и, в свою очередь, питаясь их истоками. На мотивы некоторых городских песен складывались новые «самодеятельные» пародии-перефразировки, нередко носившие открыто оппозиционный бунтарский смысл¹. Известно, например, что на мелодию «Ухаря-купца» повсеместно распевалась сатирическая песня «Нагаечка», один из вариантов которой упоминает А. М. Горький в романе «Жизнь Клима Самгина»: «На площади группа студентов отчаянно и нестройно кричала «Нагаечку» — песню, которую Самгин считал пошлой и унижающей студенчество»²; имеются дан-

ные, что на тот же мотив в 1917 году пелась известная частушка В. В. Маяковского «Ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй».

Неоднократно перефразировалась — в соответствии с революционной ситуацией 1905—1907 годов — и популярная матросская баллада о кочегаре (на ее мелодию складывались боевые песни черноморских моряков о восстаниях на броненосце «Потемкине» и на крейсере «Очакове»); Е. В. Гиппиус высказал убедительное предположение, что на эту же мелодию могла петься еще одна песня 1905 года: «Постой же, товарищ, опомнися, брат», известная лишь по литературным публикациям³.

Характерно, что целая группа новых бытовых песен, в той или иной мере окрашенных мотивами вольнолюбивой романтики, рождается и входит в жизнь одновременно с боевыми гимнами революции 1905—1907 годов. В предгрозовой атмосфере кануна революции и особенно в годы революционного половодья любое поэтическое слово, выражавшее жажду свободы, красоту подвига, осуждение социальной несправедливости, жадно подхватывалось народными массами. Возрастал интерес к песням, повествующим о безрадостной жизни простых рабочих, ремесленников, городской бедноты. С подобными запросами народных масс не могли не считаться и издатели популярных песенников, и любимые эстрадные исполнители — своего рода «законодатели» массового репертуара. Именно в 1905—1907 годах и несколько позднее в песенниках впервые появляются такие названия, как «Из-за острова», «Ермак», «Кочегар», «Солнце всходит и заходит», «Доля бедняка». Целая серия «песен фабричного быта» выходит в дешевых изданиях С. Я. Ямбора. Появляются специальные серии песен «тружеников и тружениц», «каторжан и колодников», «плотников, сапожников и портных», «новые песни бедного народа горя и труда» и т. п. (издания Сытина, Белашова, Максимова и др.). Наряду с безвкусиными изделами мещанской и уголовно-воровской «поэзии» здесь встречаются замечательные произведения, надолго вошедшие в русский фольклор. Наконец, ряд новейших пе-

¹ См. многочисленные поэтические варианты песен «Ухаря-купца», «Коробушка», «По диким степям Забайкалья», «Умер бедняга в больнице военной» и других, приведенные в сборнике «Песни русских рабочих», Л., 1962.

² М. Горький. Сочинения, т. 24. М., 1953, стр. 261. По сведениям В. И. Чичерова («Русское народное творчество», изд. МГУ, 1959), начальная версия песни «Нагайка» была сложена петербургскими студентами по поводу разгона революционной демонстрации 1899 г. Пелась затем с различ-

ными текстами и на различные напевы. Один из текстов был посвящен памятным событиям 1905 г. («Царь испугался, издал манифест: свободу для мертвых — живых под арест»).

³ См.: Е. Гиппиус. «Раскинулось море широко». — «Советская музыка», 1935, № 4. Кстати, песня «Опомнися, товарищ» упоминается в автобиографии В. В. Маяковского, как одно из ярчайших художественных впечатлений его юности.

сен возникает под непосредственным впечатлением событий русско-японской войны 1904 года (песни о «Варяге», «Умер бедняга в больнице военной», вальс «На сопках Манчжурии»).

Некоторые тексты бытовых песен были сочинены и опубликованы в виде стихотворений задолго до их музыкально-поэтической фольклоризации. Иногда проходило два-три десятилетия, пока забытое стихотворение, когда-то обнародованное в малозаметном журнале или провинциальной газете, становилось популярной песней, звучавшей по всей России. В дореволюционных песенниках такие произведения нередко публиковались без упоминаний авторов (порой в измененных, «фольклоризированных» вариантах), и потому широкая публика долгие годы считала их анонимными, «народными». Понадобились специальные усилия ряда исследователей (А. Якуб, И. Н. Розанов, Н. С. Ашукин, Е. В. Гиппиус), чтобы установить имена поэтов, сочинивших некоторые тексты, и определить даты соответствующих публикаций. Мы узнали, например, что первоначальный текст песни «Шумел, горел пожар московский» принадлежал автору водевилей Н. С. Соколову (альманах «Поэтические эскизы», 1850), а популярная «элегия» «Хаз Булат» обязана своим рождением А. Н. Аммосову («Русский инвалид», 1858). Обе песни, по словам И. Н. Розанова, «полвека ждали своей популярности»¹.

Создателем волжской баллады «Стенька Разин и княжна» был Дмитрий Николаевич Садовников (1847—1883), автор известной книги «Загадки русского народа» (стихотворение впервые появилось в журнале «Волжский вестник», № 12, 1883). Песня, возникшая на основе народной переработки этого стихотворения, вошла в быт уже в 90-е годы, претерпев в массовом бытовании ряд изменений. В автобиографической повести С. Г. Скитальца «Сквозь строй» (1902) цитируется уже фольклорный вариант этого текста, исполнявшийся бродячими певцами на одном из волжских пароходов («Мотив песни был самый разбойничий, размашистый, и отец пел ее сильным голосом, вольно и пирирко»). Одно из ранних исполнений песни на литературных «средах» московских писателей — в годы кануна революции 1905 года — отмечает Н. Д. Телешов, ссылаясь на выступление писателя С. Г. Скитальца (Петрова): «Пел он также у нас впервые песню о Степане Разине и о пер-

¹ И. Розанов. От книги — в фольклор. — «Литературный критик», 1935, № 4, стр. 199.

Ухарь купецъ

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЬСНЯ —
— КАРТИНКА ДЕРЕВЕНСКОЙ ЖИЗНИ.

Исполняется

съ огромнымъ
услухомъ
популярной
исполни-
тельницей
русскихъ
народныхъ
песенъ

Н. В. Плевичиной



Издатель
С. Я ЯМБОРЪ
МОСКВА

10 КОП.

Обложка дешевого издания песни «Ухарь-купецъ» с портретом Н. В. Плевичиной

сидской княжне, которую поют теперь всюду. Это Скиталец ее так популяризовал на своих гусях; с его легкой руки она и полетела, по крайней мере, по Москве, а из Москвы и — далее². А уже с 1907 года песня публикуется в массовых песенниках, с громадным успехом исполняется Н. В. Плевичиной и вскоре становится настолько «модной», что, по воспоминаниям В. И. Симакова, охотно распевается крестьянской молодежью в селах Тверской губернии.

Не менее примечательна судьба песни «Байкал», первоначальный текст которой был обнародован еще в 1858 году в петербургской газете «Золотое руно» (стихотворение «Думы беглеца на Байкале» сибирского поэта-любителя Д. П. Давыдова) и в 60-е годы перепечатан в некрасовском «Современнике». Долгое время

² Н. Телешов. Указ. соч., стр. 42.

песня на этот текст распевалась в сравнительно узком кругу сибирских ссыльных, и лишь после того, как писатель П. Ф. Мельшин-Якубович опубликовал его в своей книге «В мире отверженных» (т. 1, 1899) в качестве фольклорного образца, — ее в короткий срок подхватили широкие массы России (здесь сыграли роль также нотные публикации В. Н. Гартевельда и сенсационные выступления созданного им ансамбля, широко популяризовавшего «песни каторги и ссылки»).

Текст «Раскинулось море широко» ведет свое происхождение от еще более старого образца — от стихотворения поэта Н. Ф. Щербины «Моряк», опубликованного в 1843 году (в альманахе «Молодик») и положенного на музыку А. Гурилевым (1852). Однако неизвестный автор, заимствовав из стихотворения Щербины только две начальные строфы (в значительно измененном виде), добавил к ним совершенно новое поэтическое повествование о гибели на чужбине молодого моряка-кочегара, не выдержавшего каторжного труда на корабле. В этом виде текст и был заново распет с известной ныне мелодией, резко отличающейся от напева Гурилева.

Следовало бы сослаться и на любимейшую солдатскую песню «Среди лесов дремучих», чей первоначальный текст — под названием «Погребение разбойника» — был опубликован еще в 1849 году в сборнике стихов Ф. Б. Миллера (русский перевод стихотворения немецкого поэта Фердинанда Фрейлиграта, прозванного «горнистом революции (1848 года)»). Лишь много лет спустя, в 80-е и 90-е годы, фольклористы стали записывать различные варианты русской песни на существенно измененный текст Фрейлиграта — Миллера: в обновленном тексте появилось полусказочное имя «разбойника Чуркина», о котором в те времена шла молва по всей России. Новая песня жила как в солдатском, активно-маршевом варианте, так и в протяжном варианте (записанном в 1900 году Е. Э. Линевой). С успехом исполняла «Песню о Чуркине» Н. В. Плевичкая, внесшая некоторые изменения в текст (вместо «разбойников» она упоминала «станичников», т. е. казаков). Позднее типичный «походно-строевой» напев баллады о Чуркине послужил основой для рождения новой красноармейской песни.

Если литературная родословная большинства упомянутых песен выяснена более или менее точно, то история их музыкального рождения почти, как правило, остается неразгаданной. В этом жанре господствует чисто фольклорная

устная традиция, по существу исключаяющая участие профессиональных композиторов. Мелодии зачастую заимствуются из более старых народных источников (городская песня или романс XIX века), подвергаясь существенным изменениям на основе коллективного музыкального опыта.

В сравнении с русским бытовым романсом первой половины XIX века (Варламов, Гурилев, Булахов, Вильбоа и др.) художественный уровень новых городских песен нередко оказывается значительно сниженным. В этом, очевидно, сказывается назревавший разрыв между «высокими» и «низкими» жанрами музыки, характерный для музыкальной культуры эпохи империализма. Теперь уже крупные композиторы-профессионалы, достигшие общепризнанных вершин в симфоническом или оперном жанрах, почти не обращаются более к вокальным сочинениям массового бытового репертуара. Одни из них вовсе отказываются от песенно-романсного жанра (как А. К. Лядов или А. Н. Скрябин), другие культивируют сложные и подчас утонченно-рафинированные формы камерной песни-романса, предназначенные для сугубо профессионального исполнения. На рубеже XX века в России уже не мог выдвинуться новый Верстовский или Варламов, способный создавать всем доступные бытовые напевы высокохудожественного уровня. Эта традиция будет воскрешена — уже на совершенно иных идейно-эстетических основах — лишь в советское время, да и то по существу только в 30-е и 40-е годы.

Между тем интенсивная духовная жизнь демократических кругов России настоятельно требовала нового песенного репертуара — особенно в бурные дни общественного подъема начала XX века. Поскольку крупные композиторы не обращались к этой области искусства, образовавшийся «вакуум» должен был быть заполнен силами второстепенных музыкантов или отчасти народной «самодеятельностью». В качестве авторов популярных песен и романсов стали выступать лица, зачастую не обладавшие ни высокой художественной принципиальностью, ни, тем более, композиторским мастерством, — аккомпаниаторы, аранжировщики, руководители эстрадных ансамблей и другие. Имена их почти не сохранились, если не считать одаренного пианиста-аккомпаниатора Я. Пригожего, М. Штейнберга (автора песни «Гайда-тройка»), А. Чернявского-Зорина (одного из создателей репертуара Н. В. Плевичкой) и некоторых других.

Новые песни проникали в народ из репертуара популярных певцов и хоровых капелл, выступавших в 80—90-е годы на массовых гуляниях за Пресненской заставой, на Девичьем поле в Москве или на Семеновском плацу в Петербурге¹. Русские хоры Д. Агренева-Славянского, Е. Ивановой, П. Богатырева пели перед громадной аудиторией столичных садов, манежей, Нижегородской ярмарки; наряду со старинной крестьянской песней в их программы входили и более новые образцы «литературного происхождения». Активными распространителями (а иногда, вероятно, и соавторами) новых песен были многочисленные эстрадные исполнители — певцы, куплетисты, ансамбли балалаечников, гармонистов, выступавшие в городских садах, в больших ресторанах, чайных, трактирах и т. п. Нередко трактир или чайная заменяли простому горожанину — ремесленнику или рабочему — клуб, театр, гостиную; в них он имел возможность услышать новые мелодии, подхватить интересовавшие его песенные тексты, которые затем быстро распространялись в городском (или деревенском) быту, подвергаясь различным трансформациям². Из этой сугубо плебейской, «неакадемической» среды вышли некоторые широко известные русские актеры — такие, например, как Н. Ф. Монахов, М. И. Днепров, не говоря уже о популярнейших певцах Варе Паниной, Н. Плевацкой и других.

Естественно, что программы садовых дивертисментов и «трактирной эстрады» были в значительной мере засорены произведениями надрыбно-сентиментального и примитивно-лубочного характера. Здесь сильно давали о себе знать купеческие нравы «чумазых антрепренеров», хозяев и заказчиков этого искусства, видевших в нем лишь средство легкой наживы. Можно только удивляться тому, что в противовес мутной «песенной отраве», поставляемой трактирной эстрадой, на рубеже века могли быть созданы и подлинно художественные творения, надолго вошедшие в народный обиход. В этом была заслуга немногих талантливых артистов — хранителей вечно живых традиций

народно-песенного искусства. Такой была Надежда Васильевна Плевацкая, творчество которой заслуживает специального рассмотрения. Одаренная исполнительница русских песен, выдвинувшаяся в 1910 году при активном содействии Л. В. Собинова, она стала подлинной законодательницей массового песенного репертуара предвоенных лет.

Прав был литературовед И. Н. Розанов, большой знаток русского городского фольклора, отметивший, что в распространении многих песен «литературного происхождения» «громадное значение имели исполнители, начиная от знаменитостей эстрады и кончая уличными певцами, поющими под шарманку»³. Знаменательно и суждение В. И. Симачова о том, что именно эстрадные певцы, далекие от «высоких» сфер искусства, были особенно чуткими к запросам массового слушателя и умели по-настоящему захватить его воображение; именно они «подметили раньше ученых, что... гораздо выгодней петь такие песни, которые за живое задевают тех, кто их слушает».

Следует выделить несколько характерных мелодических типов, сложившихся в русской городской песне рубежа века. Видное место здесь занимают широко распевные мажорные мелодии с обилием активных влетов на кварту, квинту, большую сексту, септиму, октаву. Классический пример — напев «Из-за острова на стрежень» (генетически связанный с более ранней песней «По Дону гуляет казак молодой», бытовавшей еще в 70-е годы⁴). В отличие от четких маршево-гимнических напевов (представленных, например, революционными песнями «Красное знамя» или «Мы кузнецы») здесь господствует свободное ритмическое дыхание с привольными высокими ферматами и плавными остановками на концах фраз. Нетрудно усмотреть здесь черты преемственности по отношению к классическим протяжно-лирическим песням старого крестьянского быта.

³ И. Розанов. Указ. соч., стр. 195. Этот же автор отмечает, что песни «Шумел, горел пожар московский» и «Хаз Булат удалой» «стали широко популярны (...) главным образом потому, что попали в репертуар Плевацкой» (там же, стр. 199). Добавим, что в программах этой исполнительницы встречались такие песни, как «Из-за острова», «Среди лесов времучих», «Кочегар», «Варяг», «Лишь только в Сибири займется заря», «Дума ткача» и др.

⁴ Эту аналогию отмечает Т. Попова в кн.: «Русское народное музыкальное творчество», вып. III. М., 1957, стр. 90. Кстати, оба напева — «По Дону гуляет» и «Из-за острова на стрежень» — выдержаны в четком трехдольном размере, что существенно отличает их как от старых протяжных песен, так и от революционных маршей-гимнов.

¹ См. об этом в кн.: Е. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады. М., 1958, стр. 198.

² Меткое описание одного из подобных «очагов» массового музицирования находим мы в известном рассказе А. И. Куприна «Гамбринус». См. также ряд рассказов и повестей С. Г. Скитальца («Октава», «Сквозь строй», «Композитор»), в которых красочно охарактеризована музыкальная атмосфера русского пригорода на рубеже века. Об эстрадном искусстве конца 90-х годов много писал А. М. Горький в своих статьях и рецензиях нижегородского и самарского периодов.

К этому же кругу новых напевов принадлежат такие выразительные образцы, как «Солнце всходит и заходит», «Шумел, горел пожар московский», «Александровский централ», «Глухой неведомой тайгою». В них есть черты известной интонационной общности: стоит сравнить, например, напевы «Глухой неведомой тайгою» и «Шумел, горел пожар московский» — они кажутся двумя вариантами единого мелодического образа. Родственны и две песни, окрашенные мотивами «тюремной романтики», — «Солнце всходит и заходит» и «Александровский централ», возможно, что они также возникли из некоего общего интонационного источника. Характерно, что в музыке названных произведений, рисующих трагическую судьбу узников царской тюрьмы, нет и следа обреченности, горького надрыва, в них господствует тон уверенно-богатырской силы (при этом эмоциональный строй мелодий как бы преодолевает черты горестной жалостливости, заключенные в текстах).

Сочетание романтических скорбных стихов (о гибели воина в чужом краю) с певучими протяжными напевами, исполненными непреклонной мощи и покоряющего чувства коллективизма, роднит такие общеизвестные песни солдатского репертуара, как «Ревела буря» («Ермак») и «Черный ворон». Обе песни, не предназначенные для строевого пения «под шаг», выражали скорее коллективные размышления, проникновенные переживания солдат перед лицом грозящей им смерти. Напевы и тексты песен художественно неравноценны: первая из них, основанная на видоизмененном тексте «Думы Ермака» поэта-декабриста К. Ф. Рыльева (1822), много ярче, самобытнее как в поэтическом отношении, так и по музыке. Но в обоих напевах встречается сходный прием ладового отклонения из минора в параллельный мажор (в третьей четверти формы). Великолепная мажорная кульминация в начале второго предложения неизменно захватывает даже в самом заурядном массовом исполнении обеих песен — покоряет сочностью хорового звучания, ширь и раздолье длительных остановок, сила дружинного волеизъявления, объединяющая и сплывающая людей.

К числу бесспорных мелодических шедевров следует отнести превосходный напев походно-солдатской песни «Среди лесов дремучих». Чеканность ритмики — под строевой шаг, яркая «светотень» ладовой переменности (мажор — параллельный минор), энергия квартовых и секстовых взлетов, дружный строй хорового двух-

голосия — все это характеризует данную мелодию как типичный образец русского воинского фольклора, нисколько не потерявшего своей свежести и в послеоктябрьские годы. А поэтический сюжет Фрейлиграта — Миллера — о трагическом прощании воинов-повстанцев с их смертельно раненым командиром — воспринимался как прямое продолжение традиционных русских песен о «разбойной» вольнице и о гибели героя в чужом краю. Недаром, по свидетельству Д. А. Фурманова, песнь «про Чуркина-атамана» принадлежала к числу любимых песен Чапаева и его боевых сподвижников.

Если такие напевы, как «Солнце всходит», «Глухой неведомой тайгою» или тем более «Ермак», в конечном счете происходят от старинных широкораспевных песен бурлацкого и солдатского цикла, то многие из «новейших» песен начала века выросли на совсем иных интонационных источниках. Так, «Кочегар», «Вярг», «По диким степям Забайкалья», «Дума ткача», «Лишь только в Сибири...» генетически связаны с городской песенной лирикой XIX века. В отличие от хоровой природы «Ермака» или «Среди лесов дремучих» в них господствует ярко выраженная гомофонная фактура — с четким разделением на одnogолосную, чаще всего сольную вокальную партию и аккордовый, «гитарный» аккомпанемент. В подобной фактуре — так же как и в интонационном строе напевов — нетрудно установить преемственные связи с популярными танцевально-инструментальными жанрами (чаще всего лирический русский вальс), а также с бытовым романсом варламовско-гурилевского круга. Отсюда и черты вальсовости, и гитарный тип аккомпанемента, и соответствующий ладо-гармонический план (с простейшими тонико-субдоминантовыми и тонико-доминантовыми последованиями); такую мелодию мог легко подобрать, симпровизировать любой самодеятельный гитарист, ибо она опирается на хорошо знакомые ладовые обороты. Этим следует объяснить и взаимное родство некоторых напевов этой группы, явно связанных единством ладового строя и интонационных первоисточков. Стоило бы сравнить, например, известнейший напев «Кочегара» с мелодией сибирской песни «По диким степям Забайкалья» — та же трехдольность, близкая к вальсовому движению, и в то же время — стихийное «преодоление» вальсовости, достигнутое благодаря неторопливому, скорбно-повествовательному характеру обеих песен-баллад (кстати, второе минорное предложение в мелодии

«Кочегара» почти буквально повторяет начальную фразу «По диким степям»). Типична для ряда напевов этого круга и контрастная смена чисто декламационного элемента («опевание» квинтового звука) — широко распевным движением по ступеням доминантового трезвучия (либо септаккорда или даже нонаккорда): этот прием встречается в мелодиях «Кочегара», «Варяга», более ранней песни «В низенькой светелке»; тот же характерный контраст не раз отмечался в некоторых тюремных песнях народнического этапа («Слушай»).

Так же как и в известнейших напевах русского революционного фольклора, в новых городских песнях выдвигаются целые семьи или «пучки» родственных напевов: они то максимально «лизируются», сближаясь с бытовым романсом (или даже с «цыганской» эстрадной музыкой), то, наоборот, переключаются в эпико-героический план с подчеркиванием маршевых или ораторских интонаций. Показательно в этом отношении прямое родство между трехдольной лирически жалостливой мелодией «Кочегара» и производным от нее маршевым напевом «Варяга»; те же интонации приобретает здесь совсем иной, бодро оптимистический характер, сближаясь с мелодикой русской солдатской песни¹. Другой примечательный пример — генезис этапной сибирской песни «Лишь только в Сибири займется заря», чья мелодия, с одной стороны, родственна народническому гимну «Смело, друзья, не теряйте», с другой же стороны, «граничит» с такими малозначительными в художественном отношении напевами, как полусюжетная песенка «Крутится, вертится шар голубой» или эстрадно-«цыганская» «Эх, распошел».

В пестром круговороте стихийного массового музицирования происходили самые неожиданные превращения тех или иных «ходячих» интонационных комплексов. В одних случаях они облагораживались и возвышались, сочетаясь с волнующей приподнятостью революционных стихов и с властной энергией маршевых ритмов; в других случаях — наоборот — снижались и опошлялись, погружаясь в сферу угарного кабацкого быта.

¹ Во втором предложении «Варяга» возникает и такая интонационная параллель — со старинной «тюремной» песней «Не слышно шума городского» (на стихи Ф. Глинки, 1829 г.). Так в массовом бытовании происходят оригинальные сплавы, интонационные «диффузии», фольклористы называют этот процесс контаминацией (когда стихийно сочетаются, скрещиваются разные художественные явления).

Лучшие из «новейших» песен городского быта начала XX века были затем унаследованы последующими поколениями русских людей и составили основной фонд бытующего песенного фольклора уже в советские годы. Многие из них продолжали жить в быту в неизменном виде — в качестве теперь уже старинных народных песен (хотя почти всякий раз обнаруживались их профессиональные литературные истоки). Другие же подвергались поэтическим модификациям, составляя интонационную основу для новых народных песен послеоктябрьского периода. Так, из баллады о «разбойнике Чуркине» родилась любимейшая красноармейская песня времен гражданской войны («С помещиком, банкиром»), на основе напева «Лишь только в Сибири...» была сложена одна из первых комсомольских песен начала 20-х годов «Там вдали за рекой» (автор нового текста — поэт-любитель Николай Кооль).

В иных случаях интонации старых городских песен подвергались существенной «перезарядке» с тем, чтобы зажечь новой жизнью в современных произведениях советских композиторов-песенников: напомним об отражении мелодики «Думы ткача» и солдатской «Умер бедняга» в таких популярных балладах 30-х годов, как «Партизан Железняк» М. И. Блантера или «Каховка» И. О. Дунаевского (песни-воспоминания о героике гражданской войны). Сошлемся также на общеизвестные примеры рождения современных «матросских баллад» на основе существенного развития интонационных элементов песни «Кочегар» («Заветный камень» Б. А. Мокроусова, «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк» В. П. Соловьева-Седого). Разумеется, современные авторы создавали совершенно оригинальные музыкально-поэтические образы, лишь отталкиваясь (чаще всего непроизвольно) от традиционных образцов, издавна полюбившихся массовому слушателю².

Закон преемственности художественных вкусов и привычек, издавна утвердившийся в народном музицировании, продолжал безотказно действовать и в нашей советской песне, определяя верное соотношение творческого новаторства с чутким освоением музыкальных традиций, в частности, плодотворнейших традиций массового искусства конца XIX — начала XX века.

² Из более поздних примеров сошлемся на песню А. И. Островского «Красная гвоздика», интонационно родственную старинной мелодии «В низенькой светелке».

РУССКОЕ ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

Н. В. ТУМАНИНА



1

Общая картина развития русского оперного творчества на рубеже двух веков сочетает в себе явления разнородные по направлению и по творческому масштабу. Самые яркие произведения рождались в борьбе за большое современное искусство. Это — поздние оперы Н. А. Римского-Корсакова и оперы С. В. Рахманинова. Русский музыкальный реализм, создавший в XIX веке оперную классику непреходящего значения, в XX веке вступил в новый период своего развития. Новые качества реалистических произведений XX века были связаны с чуткой реакцией крупнейших русских художников на события, происходившие в действительности. Творчество Римского-Корсакова этих лет отличалось особой остротой видения общественных противоречий, огромной художественной силой в утверждении положительных идеалов и развенчиванием отживающего мира. В оперных произведениях Рахманинова с новой силой зазвучала гуманистическая тема XIX века — о праве человека на свободу личности и на счастье. Созданные в иных исторических условиях лирические оперы Рахманинова воплотили трагедийные концепции нового типа.

В оперном творчестве русских композиторов на рубеже двух веков происходит заметная эволюция оперных жанров, характерных для второй половины XIX века. Одна из главных ветвей русской оперной классики — народная историческая музыкальная драма — представлена единственным, впрочем, выдающимся произведением — оперой Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февро-

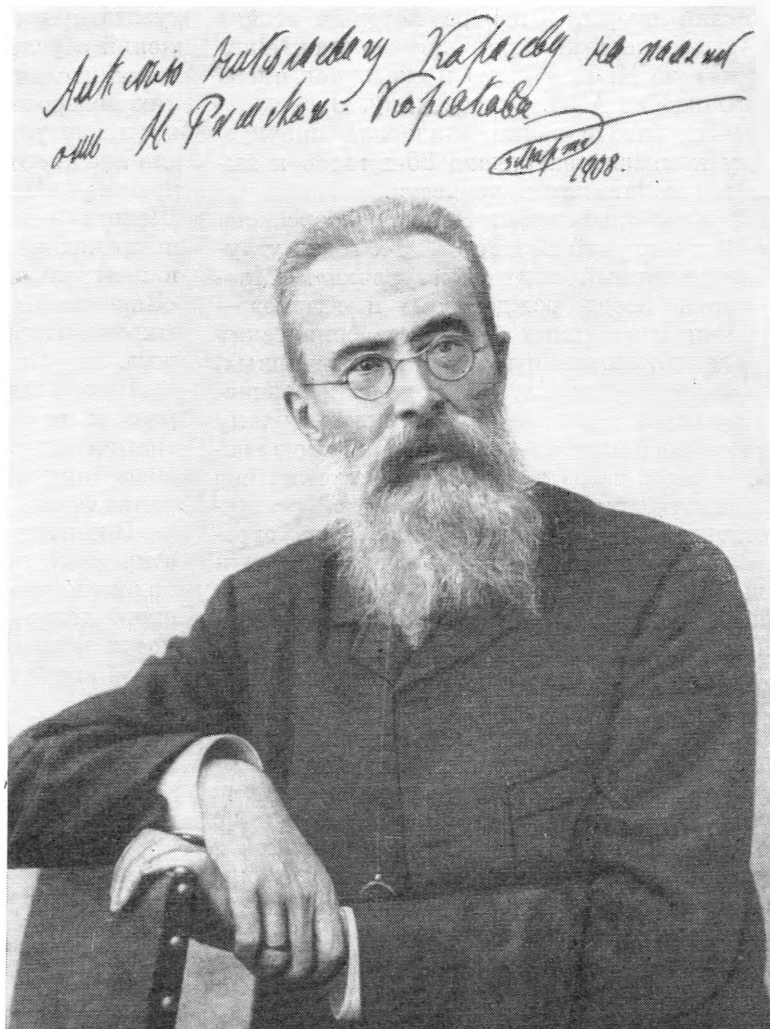
нии» (1904 год). Композитор создал новый тип народной драмы, своеобразно претворивший характерные черты не только исторической, но и эпико-легендарной оперы; в «Сказании» был представлен новый вариант решения проблемы «судьбы человеческой и судьбы народной». Новый вид и характер в творчестве Римского-Корсакова 900-х годов приобретает и столь любимый композитором жанр сказочной оперы, который теперь получает черты других жанров, например, сатиры.

Типичный для русской оперы XIX века эпический жанр в произведениях композиторов более младшего поколения усиленно «лиризируется». Характерными примерами лирической трактовки эпического сюжета могут служить опера А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич» и «Наль и Дамаянти» А. С. Аренского.

Русское оперное творчество в начале XX века изобилует эпигонскими произведениями. Хотя не они определили облик эпохи, их появление было свидетельством известного вырождения жанра в целом. Такие оперы, как «Ася» М. М. Ипполитова-Иванова, «Песнь торжествующей любви» А. Ю. Симона и другие, продемонстрировали пример неглубокого, поверхностного усвоения приемов и принципов классической оперной драматургии. Некоторые произведения показывали намерение авторов развивать стиль большой романтической оперы XIX века, однако большей частью эти попытки привели лишь к созданию мертворожденных произведений, не нашедших публики.

Опыты заслуженного композитора и критика Ц. А. Кюи, стремившегося перенести на русскую почву веристскую оперу («Мадемуазель

Н. А. Римский-Корсаков. 1908 год



Фифи», «Матео Фальконе»), не сыграли заметной роли в русской оперной жизни начала XX века, как не дали ростков и попытки В. И. Ребикова создать условную декадентскую оперу.

Расстановка сил в музыкально-театральном творчестве была такова, что наиболее талантливые его представители, как старшего, так и младшего поколения, создавали новое, пользуясь огромными завоеваниями предшествующего периода развития оперы. Менее значительные авторы или эпигонски разрабатывали приемы больших композиторов, не внося в них почти ничего своего, либо пытались создать претенциозное и эксцентрическое искусство. Но, конечно, генеральная линия развития была связана с другими явлениями.

Наиболее крупным явлением по идейному

значению и художественному совершенству оказалось творчество одного из корифеев русского классического искусства — Н. А. Римского-Корсакова.

В позднем оперном творчестве Римского-Корсакова характерные для него идеи, темы, сюжеты и жанры приобретают иное толкование.

В конце 1890-х и начале 1900-х годов творческий диапазон композитора значительно расширился. Его интересуют новые оперные жанры и новые сюжеты. Когда-то, на рубеже 60-х и 70-х годов XIX века молодой композитор вступил на путь оперного творчества, создав народную музыкально-историческую драму «Псковитянка». Он выразил в ней одну из самых актуальных тем своей эпохи: противоречие между самодержавием и народом. За «Псковитянкой»

последовали оперы, в центре которых стояла проблема народности: лирико-комедийная «Майская ночь» по Н. В. Гоголю и сказочная опера «Снегурочка» по А. Н. Островскому. Последняя наиболее глубоко и полно воплотила оперную эстетику композитора начала 80-х годов и выразила его понимание народности.

Оперные произведения Римского-Корсакова конца 80-х и первой половины 90-х годов углубили плодотворный опыт «Снегурочки». «Млада», «Ночь перед рождеством» и «Садко» — триада монументальных оперно-симфонических произведений, основанных на полуполюгандарных, полусказочных сюжетах, в которых исторические события изображены как бы сквозь призму народного восприятия — раскрывали идею народности через создание образов творческих сил народа, поэтизацию его мировоззрения, его художественного мировосприятия, его быта, отраженного в картинах народной жизни, обрисованных щедро и широко.

Опера «Садко» — энциклопедия творчества Римского-Корсакова на рубеже 80 — 90-х годов. Она стала произведением, завершившим средний период оперного творчества композитора.

Во второй половине 90-х годов в жизни и творчестве Римского-Корсакова начинается новый период. Это время нового высокого подъема и расцвета. Каждый год композитор создает по опере, значительно расширяет круг сюжетов и оперных жанров. Ему становится тесно в мире сказки и легенды.

Принципиальный художник, Римский-Корсаков чувствует новые условия творчества, изменение в отношении к искусству. Уже не жизнь объявлена предметом творчества, по мнению теоретиков, представляющих новую эстетику, но абстрактно взятая «Красота». Римский-Корсаков выступает противником этой теории, как не связанной с жизнью, своим творчеством он защищает идею реалистического и гуманистического искусства. За десять лет (1897—1907) Римский-Корсаков создал девять опер различного типа. Это богатейшее наследие по новому обрисовывает облик художника.

Глубоко симптоматично обращение композитора в конце 90-х годов к лирической психологической драме. В период развития идеалистических теорий и эстетики, отрывающей искусство от жизни, композитор выступил с произведениями, в основу которых был положен глубокий жизненный конфликт. Знаменательно, что в операх, созданных им в конце XIX века, нет фантастического элемента, столь типичного для его творчества. Конфликт страстей и

чувств реальных людей, драматичность положений обуславливается в них обстоятельствами действительности; драматургия основана на резких поворотах действия. Типична также сложность внутреннего действия при скупости действия внешнего. Показательно, что две лирические драмы — «Моцарт и Сальери» и «Боярыня Вера Шелого» — написаны в одноактной форме, исключая развернутость события¹. И лишь в центральном произведении этих лет — опере «Царская невеста» — Римский-Корсаков создал широко развернутую чертырехактную композицию.

Пристальное внимание к душевному миру героев, к их переживаниям, раскрытие в музыке трагических жизненных противоречий заменили спокойную объективность, типичную для более ранних опер Римского-Корсакова.

В центре оперы «Моцарт и Сальери» — идея этического начала в жизни художника. В противоположность теоретикам и практикам русского декаданса, выдвинувшим идею аморальности искусства, Римский-Корсаков выделил в своей опере главную мысль Пушкина:

...Гений и злодейство —
Две вещи несовместные!

В «Моцарте и Сальери» композитора привлекла проблема взаимоотношения вдохновенного творчества и расчетливого ремесла. Возвышенный и в то же время простой образ Моцарта воплотил идеальный тип художника-творца, одаренного большими идеями, создателя живого искусства, нужного людям. Антагонист Моцарта — Сальери — осужден. В его образе Римский-Корсаков подчеркнул черты, неприятные для него в некоторых современных ему композиторах, ставивших на первое место в творческом процессе вопросы формы как таковой. В то же время образ Сальери трагичен: он понимает, что никогда не будет истинным художником.

Тема «Моцарта и Сальери», вдохновившая Пушкина в 30-е годы и бывшая ему лично близкой, приобрела новое звучание в 90-е годы. Вокруг Римского-Корсакова раздавались голоса, утверждавшие, что достаточно лишь овладеть техникой искусства, чтобы стать художником; Римский-Корсаков выступил против этого, так как для него искусство было областью образного выражения идей, мысли и чувств, а не игрой в слова, звуки и краски.

¹ Опера «Боярыня Вера Шелого» может исполняться в качестве пролога к «Псковитянке», но также и как отдельное, самостоятельное произведение.

*«Моцарт и Сальери»
Н. А. Римского-Корсакова
Московская частная опера.
1898 год.
Сальери — Ф. И. Шаляпин,
Моцарт — В. П. Шкафер*



В «Моцарте и Сальери» композитор формально исходил из опыта «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского, хотя в целом в период 90-х годов он отрицательно относился к этому оригинальному экспериментальному сочинению. Музыкальная драматургия «Моцарта и Сальери» значительно отличается от принципов композиции «Каменного гостя». Положив на музыку полностью весь текст маленькой трагедии Пушкина и сделав основой вокальных партий оперы декламационно-речитативный принцип, Римский-Корсаков несравненно больше, чем Даргомыжский, развил партию оркестра. Хотя оркестр «Моцарта и Сальери» уменьшенного состава, его роль в опере значительна. Именно он осуществляет непрерывность симфонического развития музыки, раскрывая путем развертывания лейтмотивов смысл происходящего. В характеристике Моцарта и, отчасти, Сальери использован принцип стилизации. Первый монолог Сальери в значительной степени стилизован в духе старинной музыки, в чем большую роль играет оркестр. В дальнейшем по мере развития образа Сальери, в раскрытии темы зависти и замысла преступления музыкальный язык становится все более современным. В вокальных партиях оперы Римский-Корсаков пользовался скорее ариозным, чем чисто речитативным языком. Партия Моцарта, в которую входят несколько более распевных ариозо, более кантиленна, что объясняется самим харак-

тером этого образа, контрастирующего образу Сальери.

Не все удалось композитору в этой опере. Образы обоих героев не достигли в музыкальной интерпретации глубины и многогранности первоисточника — маленькой трагедии Пушкина. В письме к В. И. Бельскому композитор охарактеризовал свою работу как «учебный эксперимент». «Этот род музыки (или оперы), — писал он — исключительный и в большом количестве нежелательный, и я ему мало сочувствую (...) Если вышло недурно, то очень рад (...) А Вы-то мне написали бог знает чего. (...) Отчего Вы не радуетесь, что я написал много романсов? Отчего Вы не радуетесь, что я написал кантату „Свитезянка“? Неужели речитативариозо à la Каменный Гость желательнее настоящей свободной музыки?»¹ Из этого высказывания ясно, что в «Моцарте и Сальери» Римский-Корсаков решал задачу создания ариозно-речитативного вокального языка и его взаимоотношения с оркестровой партией.

Вторая важная проблема лирико-психологических опер Римского-Корсакова конца 90-х годов — трагическая судьба женщины.

Прекрасные женские образы, созданные композитором в лирических операх конца 90-х годов, в какой-то мере выражают его отношение

¹ А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. М., 1937, стр. 114.



*«Кощей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова
Московская частная опера. 1902 год.
Кощей — Ф. А. Ошустович*

к этой проблеме. В особенности показательна опера «Царская невеста». Одаренная, наделенная энергией и волей Любаша восстает против своего бесправного положения и трагически гибнет. Кроткая, мечтательная Марфа становится жертвой столкновения страстей. Покорная чужой воле, она не способна протестовать против своего бесправия. Эти женские образы оттеняют друг друга, являясь, по замыслу автора драмы Л. А. Мея, двумя основными типами русской женщины.

Показательно, что в лирической музыкальной драме о женской судьбе Римский-Корсаков обратился не к современности, но к далекому прошлому. На материале семейных отношений и уклада жизни эпохи Ивана Грозного он раз-

вертывает сложную, психологически насыщенную драму. Трагическое противоречие между личностью и условиями, в которые она поставлена, составляет главную мысль «Царской невесты». Произвол и грубое насилие эпохи Ивана Грозного были своеобразной аналогией современной композитору жизни. Как и его товарищи по балакиревскому кружку, Римский-Корсаков видел «прошедшее в настоящем»¹, перекидывая мост от старинных эпох к своему времени. Актуальность лирико-психологической драмы на бытовом историческом материале выразилась в «осовременивании» образов. Марфа, Любаша, Лыков, Григорий Грязной, конечно, типичны для эпохи XVI века, но эти характеры представляли живой интерес и для слушателей конца XIX века, так как они вызвали известные ассоциации: в русской жизни на пороге XX века было немало безвинных жертв общественных и бытовых отношений, немало личного произвола, приводившего к настоящим драмам.

Если одноактная опера «Моцарт и Сальери» развивала принципы ариозно-речитативной оперы типа «Каменного гостя», к чему толкала ее философская подтема, то «Царская невеста» по форме воплощения трагедийного действия и по методу музыкальной драматургии представляла уникальное явление в творчестве Римского-Корсакова. Как известно, «Царская невеста» написана в классических оперных формах, и в ней композитор отказался от сквозного развития, типичного для современного оперного произведения и для его более ранних опер. Основа музыки «Царской невесты» — широкая кантилена вокальных партий при сравнительно скромной роли оркестра. Человеческий голос явно главенствует здесь, преобладая над инструментальной сферой.

Но, тем не менее, «Царская невеста» — подлинно новаторское произведение. Создав музыкальную драматургию такого рода, Римский-Корсаков доказал, что, вопреки современным требованиям перенесения в оперу форм, характерных для драматического театра, бытовой речи, омузыкаленной в характере речитатива, вопреки отрицанию больших развернутых арий, ансамблей, хоров, — музыка оперы может выразить сложное, психологически насыщенное содержание, опираясь на классическую оперную форму.

¹ Выражение М. П. Мусоргского в письме к В. В. Стасову от 16 и 22 июня 1872 г. — В сб.: «М. П. Мусоргский. Письма и документы». М. — Л., 1932, стр. 217.

Представления Римского-Корсакова о реализме в музыке претерпели значительную эволюцию. В начале творческого пути, в соответствии с воззрениями балакиревского кружка, Римский-Корсаков считал, что законченные музыкальные формы в опере противоречат понятию музыкального реализма. Как и его товарищи по кружку, он переносил на музыку понимание сущности реалистического метода, исходящее из анализа произведений других отраслей творчества. Текучесть форм в опере как отражение непрерывности жизненных процессов считалась в 60—70-е годы единственным возможным выражением музыкального реализма. Кантиленный стиль и законченность форм считались условными формами, противоречащими законам отражения жизни в произведениях искусства. Однако понятие реализма, как известно, у членов балакиревского кружка сочеталось с понятием народности, использования в профессиональной музыке форм народного творчества. Народно-песенный же язык не подходил под предъявляемые требования реализма. Все же в операх своих, в особенности в хоровых сценах, кучкисты охотно обращались к языку народной песни, она имела у них те же права, что и речитативно-декламационная мелодия.

От осознания реализма народно-песенного музыкального языка Римский-Корсаков постепенно перешел к более широким взглядам на реализм в музыке. Он понял, что специфика оперных форм с их певучими темами, широким дыханием, строгой архитектурной основой, основывающейся на законах симметрии или периодичности, а также повторности главных мыслей, не противоречит существу реализма — обобщенному правдивому выражению типических явлений жизни в формах, присущих данному виду искусства.

«Опера есть прежде всего произведение музыкальное», — таково положение, с которого Римский-Корсаков начинает ряд предисловий к своим поздним оперным клавирам и партитурам. Сочинив «Царскую невесту», композитор убедился в возможности создать сложную психологическую драму с живыми и противоречивыми характерами, не прибегая к непрерывным текучим формам, к сквозному принципу, поэтому буквально, к приемам ариозного речитатива как к основному. Оперные формы «Царской невесты» демонстративно классичны, но музыка оперы оказалась на высоте требований современности. Она не производила впечатления старомодной, но, напротив, увлекала слушателей правдивостью и остротой в передаче

перипетий драмы вполне современным музыкальным языком.

«Царской невестой» Римский-Корсаков доказал, что можно создать современное произведение, не разрушая природу оперы как жанра музыкального. Вопреки Вагнеру и его последователям, отказавшимся не только от законченных оперных форм (т. е. арии, дуэта, квартета и т. п.), но и от основы архитектоники — музыкальных реприз, отвергавших даже относительную завершенность самой музыкальной темы, т. е. зерна, из которого произрастает музыкальное развитие, — Римский-Корсаков теоретически и практически высказался за классическую логику музыкальной драматургии, за организованность формы. Лишь такая форма может быть воспринята широким кругом слушателей.

В статье 1892 года «Вагнер и Даргомыжский», не законченной, но излагавшей важные мысли, Римский-Корсаков выразил свое отношение к реформе оперы Вагнера, увлекавшей многих композиторов разных стран и национальностей. Подчеркнув пренебрежение Вагнера к специфике оперной музыки, Римский-Корсаков указал на опасность, к которой ведет игнорирование специфики природы оперы.

«Отбросив хор и совместное пение соло в ансамблях, отбросив архитектурные формы и музыкальную логику ходообразного построения, он (Вагнер. — Н. Т.) сохранил... одноголосную декламацию на фоне ходообразной инструментальной музыки, вся логика которой лежит лишь в драматическом тексте. Он построил здание, в котором лестницы не ведут в разнообразные, роскошные переходы и палаты, но здание, которое все состоит из лестницы, ведущей от входа к выходу... Для могущественного и существенного фактора вокальной музыки — широкого ариозного пения — он оставил лишь краткие, разбросанные то здесь, то там моменты»¹.

Выступая за пение и широкое применение настоящей кантилены в опере, за логичную музыкальную форму, Римский-Корсаков боролся за свое понимание музыкального реализма в опере.

2

В поздний период оперного творчества Римский-Корсаков сочинил три оперы-сказки, каждая из которых представила новый жанровый

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 2, М., 1963, стр. 57.

тип. Он больше не возвращался к эстетике своих сказочных опер XIX века. Теперь композитор пользуется формой и особенностями жанра сказки для создания аллегорических произведений, несущих в себе особый внутренний подтекст.

Светлая, веселая «Сказка о царе Салтане», созданная после трагической «Царской невесты», стилизована в характере народного представления. Каждая картина оперы начинается фанфарой-сигналом, как бы приглашающей зрителей смотреть представление. Условность действия, его «сказочность» подчеркивается рядом тонких приемов музыкальной драматургии и формы. Систематическое применение рондообразных форм с повторяющимися характерными обособленными рефренами подчеркивает сказочную «тремякратность действия». Таковы сцены: похвальбы сестер, рассказа корабельщиков, три ответа Бабарихи, три полета шмеля, устраивающего переполох, три чуда на острове Буяне и т. п. В самих образах действующих лиц подчеркнуты сказочные черты — они менее индивидуализированы, чем в других произведениях Римского-Корсакова, подчеркнуты основные свойства каждого: сестры глупы, Бабариха зла, Гвидон смел, Салтан гневлив и т. д. В оперу введены, по сравнению со сказкой Пушкина, новые персонажи, подчеркивающие ее народный колорит. Это Старый дед и Скоморох, устраивающие народную игру в I акте. Развита сцена встречи Гвидона с жителями острова, которая у Пушкина описана кратко. В образе государства на острове Буяне в какой-то мере отразились черты идеального утопического царства — образ, к которому Римский-Корсаков неоднократно возвращался в своем творчестве, начиная от царства берендеев в «Снегурочке» до «невидимого града Китежа».

Лирическая сторона сказки связана с идеальным образом прекрасной «вещей девы» — Лебедь-птицы, превращающейся в Царевну. Этот образ имеет свой поэтический подтекст. В последнем действии в уста Лебеди вложены либреттистом В. И. Бельским слова, раскрывающие второй план этого образа:

Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу незримо
В милых мне сердцах,
Светел им со мной
Жеребий земной,
Горе сладко в песне,
В сказке мнил и страх,

Солнце им ясней,
Вешний цвет красней,
Говор волн понятней,
Птичья речь в лесах.

Образ Лебеди может быть назван самым оптимистичным вариантом любимых композитора образов «вещих дев». Из всех героинь подобного рода (Снегурочка, Панночка, Волхова) одна лишь Лебедь не погибает. Для характеристики волшебной и поэтической героини Римский-Корсаков создал необычайно красочную и причудливую музыку, выделяющуюся своей изысканной красотой.

Условность драматургии и подчеркнутая сказочность образов «Салтана» чужды символической декадентского типа. Они вытекают из основ народного творчества. Музыка оперы проникнута песенными интонациями, в ней использовано много подлинных народных мелодий. Вокальный стиль оперы представляет собой сплав интонаций народного музыкального языка. По записным книжкам композитора можно проследить его работу над тематизмом «Салтана». Композитор выписывал несколько народных мелодий и из отдельных их мотивов создавал свои темы¹.

Заслуживает особого внимания метод музыкальной драматургии «Салтана». В какой-то мере Римский-Корсаков применил здесь прием, который впоследствии получил название «драматургии кадра». Чисто сказочный сюжет оперы и прием подчеркивания сказочности происходящих событий исключали метод развитых симфонизированных форм. Уже упоминалось о широком применении рефренов в отдельных сценах оперы; они служат своеобразными гранями, отделяющими эпизоды, которые состоят из ряда небольших, но довольно законченных построений. Сопоставление маленьких красочных эпизодов создает впечатление быстрой смены музыкальных «кадров». Это еще далеко от того, что принято в музыке XX века называть «драматургией кадра», но общность принципа налицо².

«Сказку о царе Салтане» нельзя еще называть сатирическим произведением. Музыка

¹ См. приложение к партитуре «Салтана». — Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. 10 б. М., 1957, стр. 387.

² В ряде работ, посвященных операм Римского-Корсакова, оперу «Сказка о царе Салтане» называют «оперой-любком» (см., например, кн.: А. Соловцов. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1964, стр. 456). Нам кажется это сравнение неточным. Скорее можно провести параллель между тонкой, изящной «музыкальной мозаикой» оперы с работами народных художников Палеха и Мстеры.

здесь проникнута добродушным юмором, овеяна доброй улыбкой композитора, задорным смехом, присущим народным скоморошьям представлениям. Однако из высказываний Римского-Корсакова известно, что у него было намерение вывести в образе Салтана самодержавного тирана, не слишком умного, опрометчивого, доверяющего злым советникам. Все же настроение оперы светлое, веселое, радостное. «Салтан» остается оперой, стилизующей народное представление с типичными для него персонажами.

Вторая сказочная опера позднего периода творчества Римского-Корсакова — «Кашей Бессмертный». Она была навеяна идеями и настроениями эпохи начала XX века. Композитор создал эту оперу в 1902 году, своеобразно отразив в ней настроения прогрессивной художественной интеллигенции в пору предреволюционных лет (имеется в виду революция 1905 года).

«Кашей» — совершенно новое преломление сказочного жанра в творчестве Римского-Корсакова. Черты сатиры (в образе колдуна Кашея) соединены здесь с символическим воплощением идеи грядущего освобождения народа и весеннего расцвета. Конфликт драмы заимствован из народных сказок о Кашее Бессмертном, однако композитор придал ему особый смысл: бессмертие Кашея мнимое; союз стихийной силы Бури-богатыря, мужества Ивана-королевича и верности Царевны побеждает злого волшебника и освобождает царство, застывшее в мраке и холоде.

Образ преданной, сильной духом, нежной Царевны Ненаглядной Красы олицетворяет плененную колдуном Красоту и Радость жизни. Кашей хочет завладеть не только телами, но и душами тех, кого он поработил. Военственная Кашеевна — новый вариант «вещей девы» у Римского-Корсакова. Она воплощает идею чувственного начала в любви, лишено человеческого тепла и света, ведущего людей к гибели. В конце оперы, после смерти колдуна, поработенное царство Кашея превращается в цветущий сад. Последняя реплика Бури-богатыря, раскрывающего ворота заколдованного царства со словами: «На волю, на волю! Вам буря ворота раскрыла!», — имеет аллегорический смысл. В образе Бури-богатыря современники видели олицетворение стихии народного порыва к освобождению.

Композитор признавался близким, что во время работы над сочинением музыки, характеризующей колдуна Кашея, перед ним носился образ Победоносцева. Интересно, что современные карикатуры изобразили Римского-Корсако-



*«Кашей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова.
Московская частная опера. 1902 год.
Кашеевна — В. Н. Петрова-Зсанцева*

ва в образе Ивана-королевича рядом с Бурей-богатырем, олицетворяющим общественное мнение. Буря-богатырь схватил Кашея за пиворот и собирается выбросить его вон.

Сказочная опера «Кашей» воспринималась современниками как произведение, направленное против царизма. Не случайно именно «Кашея» поставила группа учащихся Петербургской консерватории в марте 1905 года как протест против увольнения композитора за поддержку бастующих учеников. Не случайно и то, что по окончании этого спектакля в здании Театра Комиссаржевской стихийно возник митинг и раздавались крики «Долой самодержавие!» Полиция поспешила спустить железный занавес и прекратила концерт из произведений Римско-



Н. А. Римский-Корсаков с группой участников первого спектакля «Кашей Бессмертной». Московская частная опера. 1902 год

го-Корсакова, который должен был продолжить программу.

Римский-Корсаков был далек от практической революционной деятельности, но он горячо сочувствовал нарастающему революционному движению. Известны многочисленные высказывания композитора, подтверждающие его отношение к революции. В течение всего 1905 года он был под негласным надзором полиции, а исполнение его сочинений в Петербурге было запрещено, так как вызывало шумные демонстрации.

Музыка «Кашея» проникнута зловещим, мрачным колоритом. Сложный, необычный ладо-гармонический язык, в котором использованы уменьшенный и увеличенный лады и пере-

чения, образуемые терциями, речитативно-декламационная мелодика, острая и причудливая по интонациям, обрисовывают застывшее царство Кашея. Пряный, несколько экзотический музыкальный язык характеризует обольстительницу Кашеевну. Ее ария изображает злую воительницу, жестокую деву, сражающую витязей.

Положительные образы оперы — Царевна и Иван-королевич — противопоставлены Кашееву царству. Их партии изобилуют народно-песенными интонациями: народное начало сочетается с лирикой романсного типа. Все это противопоставлено инструментальности характеристики злых сил. Столкновение контрастных сфер музыки создает активное музыкально-драматическое развитие.

Идея и аллегорическое содержание «Кашея» были направлены против реакционных сил в общественной жизни России предреволюционных лет; но в этой опере Римский-Корсаков также дал бой и декадентам, призывающим к бесформии искусства, к отказу от классических норм и приемов. Он показал, что можно создать свежий и новый музыкальный язык, не переходя границ тональной и функциональной логики. Остроконфликтное содержание оперы вызвало к жизни остроту и контрастность музыкальных сфер, но нигде в «Кашее» Римский-Корсаков не разрушил архитектуру формы, логику оперной драматургии. В своих высказываниях он подчеркивал, что новая гармония в «Кашее» нигде не переходит в «сверхгармонию» (т. е. в отрицание функциональной системы) и что изысканность языка «Кашея», может быть, доходит до предела, но не переходит его. Мелодика «Кашея» хотя и значительно отличается не только от кантиленного стиля «Царской невесты», но и от мелодики «Салтана», однако продолжает оставаться одним из основных средств музыкальной выразительности. Композитор тонко использует контрасты ее различных типов.

Драматургия «Кашея» основана на непрерывном музыкально-сценическом развитии, в которое время от времени включаются более или менее законченные и завершенные эпизоды, как ария Кашеены или ария Ивана-королевича. «Кашей» органично сочетает в себе гибкость и текучесть непрерывного развития с выделением более обособленных эпизодов.

«Кашей» — произведение предреволюционной эпохи. Последняя опера Римского-Корсакова сказочного жанра — «Золотой петушок» — в сатирической форме отразила идеи и настроения русской художественной интеллигенции послереволюционного времени.

3

В течение 1905 года Римский-Корсаков проектировал «оперу-песню» о вожде крестьянского восстания XVII века Степане Разине. Ему хотелось показать исконную тягу народа к свободе, выразить в музыкальных образах стихию народного движения. Основой характеристики народа он предполагал сделать мелодию известной революционной песни «Дубинушка»¹, которую постоянно пели в 1905 году бастующие рабочие Петербурга и Москвы на митингах и

¹ В воспоминаниях В. В. Ястребцева в записи от 9 октября 1905 г. говорится, что Римский-Корсаков сообщил ав-

демонстрациях. Этой музыкальной символикой композитор хотел связать бунтарское прошлое с современным революционным движением.

После поражения революции 1905 года Римский-Корсаков испытывал горестное разочарование. Ему представлялось, что силы реакции одержали победу над народом, хотя он и думал, что возмездие не минует их.

Разгул террора, последовавший за подавлением московского восстания, усилил его ненависть к царизму и полицейскому режиму. Проект «Степана Разина» был отложен, и вместо него возникла идея оперы-сатиры, высмеивающей прогнивший до основания самодержавный строй. Эта идея должна была воплотиться в форме «небылицы в лицах», т. е. сказочного представления. Сказка показалась композитору жанром, наиболее пригодным для зашифровки намерения. Римский-Корсаков остановился на сюжете пушкинской сказки «Золотой петушок». В. И. Бельский в тесном сотрудничестве с композитором сочинил либретто, приписав туда стихи, стилизованные под пушкинские.

Новая опера замышлялась как сатира, музыкальными средствами разоблачающая царизм. «Додона надеюсь осрамить окончательно», — писал Римский-Корсаков М. О. Штейнбергу². На рукописи «Золотого петушка» композитор надписал эпитафию из Гоголя: «Славная песня, сват, жаль, что Голову поминают в ней не совсем благопристойными словами»³.

В. И. Бельский по желанию Римского-Корсакова сочинил сцену в Думе, в которой зло высмеял суеверие и рабское низкопоклонство приближенных царя, а также глупость его военных советников. Здесь нашли непосредственное отражение реально существовавшие обстоятельства: известно, что царь и царица покровительствовали разного рода шарлатанам, появлявшимся при дворе: старцам, юродивым и т. п. Сатира на военных советников метила на бездарное военное министерство Николая, проигравшее войну с Японией, несмотря на героизм русских солдат и офицеров. Сцена снов Додона, превратившего столицу в огромную спальню, сборы на войну и отъезд самого Додона с войском поданы в либретто оперы с едкой насмешкой.

тору воспоминаний: «Во время своего пребывания в Москве он сам лично слышал, как громадная, тысячная толпа рабочих, двигаясь по Тверскому бульвару, пела „Дубинушку“». (В. Ястребцев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 2. Л., 1960, стр. 360).

² А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V. М.—Л., 1946, стр. 142.

³ Там же, стр. 147.



«Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. Опера
Зимица. 1909 год. Додон — Н. И. Сперанский

Полное развенчание Додона дается во II акте, где изображена его встреча с таинственной красавицей. Карикатурное объяснение Додона в любви, его пляска в угоду Шамаханской царице в платочке, повязанном по-бабьи, создают уничтожающий сатирический образ. Сам композитор определил Додона словами: «Скотство в наиболее чистом виде».

Но в III акте сатирическое содержание приобретает еще более глубокий смысл. Жестокого и лживого царя ожидает возмездие: петушок, слетев со спицы, до смерти заклеывает Додона. Царица исчезает, жители столицы, представленные тупыми рабами царя, со страхом спрашивают: «Что даст новая заря? Как-то будем без царя?». Силы, противопоставленные Додонову царству, относятся к миру сказочному. Это — Шамаханская царица, неизвестно как появляю-

щаяся в Додоновом царстве и неизвестно куда исчезающая, Звездочет и Петушок.

Симптоматично, что борцы против реакционных сил не живые люди, а сказочные персонажи. Возмездие приходит не от народа, а из волшебного мира.

Первоначально композитор предполагал завершить оперу иначе: послесловие Звездочета должно было заканчиваться просьбой к публике идти спать, пока ее не разбудит «белая заря» и «крик Петушка». Так как крик Петушка трактуется в опере как образ возмездия, замысел автора прямо намекал на политическую направленность оперы-сатиры. Но под влиянием Бельского, опасавшегося цензуры, Римский-Корсаков согласился изменить первоначальный замысел.

В сочинении музыки Римский-Корсаков чувствовал себя более свободным от цензуры и создал в «Золотом петушке» музыку замечательно острую, смелую, бьющую не в бровь, а в глаз. В ней контрастно сопоставлены две музыкальные сферы: сатирическое изображение Додонова царства и мир фантастики. Додоново царство охарактеризовано при помощи пародирования жанров (марши военные, свадебные, торжественные) и острой карикатурной декламации. Римский-Корсаков применил в «Петушке» классический комедийный прием несоответствия характера музыки сценической ситуации. Так, в момент отправления войска на войну звучит марш на тему разухабистой плясовой песни; Додон объясняется в любви на мотив «Чижики» и т. п.

Звездочет и Шамаханская царица — образы, обрисованные в характере восточной музыки разнообразных жанров. В партии Царицы использованы медленная лирико-импровизационная песня и песня танцевальная. В партии Звездочета — песня повествовательная с характерными колоратурными распевами. Оба персонажа имеют свои лейтмотивы причудливого колорита и лада, что роднит их. Их образы овеяны романтикой восточной сказки.

Особую роль в музыке оперы играет мотив крика Петушка. Фанфара трубы с сурдиной в высоком регистре фантастично сочетает подражание крику петуха и мелодический оборот из революционной песни «Дубинушка»¹. Сперва мотив крика Петушка — образ смутной тревоги, неблагополучия в Додоновом царстве, но в III

¹ Первым заметил это А. И. Кандинский. См.: А. Кандинский. Заметки о «Золотом петушке». — «Советская музыка», 1928, № 6, стр. 26.

акте он становится образом грядущего возмездия. В особенности показательна роль этого лейтмотива в послесловии. Звездочет обращается к публике с успокоительными словами, а в оркестре пронзительно и тревожно звучит тема крика Петушка, как бы говоря о неотвратимо приближающемся возмездии.

Музыка оперы проникнута ощущением беспокойства, скрытой тревоги, ожидания каких-то событий. Вступление ко II акту (войска Додона в горах видят побитую рать) и музыка начала III акта полны внутреннего напряжения.

Музыкальная драматургия оперы-сатиры естественно развертывается вне отдельных завершенных внутри себя форм, без ясно выделенных граней. Такой тип драматургии ближе всего подходит к определению «сквозной» формы.

«Золотой петушок» показывает, какую огромную эволюцию прошел сказочный жанр в творчестве Римского-Корсакова. Но, как и прежде, композитор не отходит от народных первоисточников. Жанр сатирической сказки составляет важную область в фольклоре многих народов; осмеяние определенных социальных персонажей отражает отношение народа к своим угнетателям. В русской сатирической сказке осмеиваются царь, купец, боярин, поп, мужик-богачей. Создавая сатирический спектакль, прозвучавший со всей остротой, композитор показал новую грань понимания народности своего искусства. В годы, когда в области художественного творчества усилилась дифференциация, когда многие в прошлом либерально настроенные художники, поэты и писатели примкнули к реакции, опера «Золотой петушок» показала непримиримость Римского-Корсакова. Он остался и в начале XX века тем же врагом самодержавия и паризма, которым был в молодости, хотя и не представлял себе, каким путем пойдет процесс освобождения народа. Он чувствовал необходимость выступить со своим оружием в руках — и выступил.

Как известно, цензура не пропустила «Петушка» — и Римский-Корсаков, умерший в 1908 году, так и не увидел свое последнее произведение на сцене. Премьера состоялась только в 1909 году с цензурными урезками и переделками текста. Это было верным доказательством, что враждебный лагерь хорошо понял сатирическую направленность оперы.

Три сказочные оперы Римского-Корсакова, созданные на рубеже двух столетий, представляют единую, нарастающую к концу линию от юмористического изображения «славного царст-



Обложка первого издания партитуры оперы «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова работы И. И. Билибина. 1908 год

ва Тьмутаракани», где сидит царь Салтан, через аллегорическое изображение предреволюционной России в образе застывшего царства Кащея, ждущего освобождения, к острой и злой сатире на русское самодержавие в форме условного сказочного представления в «Золотом петушке».

4

Кульминацией позднего периода творчества Римского-Корсакова было создание оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», глубоко новаторского произведения. В то же время в «Сказании» ясно выявились типичные черты творческого метода композитора: опора на народное искусство, симфонизация оперной драматургии. «Сказание о Китеже» — наиболее совершенный образец оперного симфонизма Римского-Корсакова позднего периода.



Обложка партитуры оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» с дарственной надписью Н. А. Римского-Корсакова — С. В. Рахманинову. 1906 год

О «Китеже» велось много споров. Одни придавали опере значение мистерии, называя ее «русским „Парсифалем“», считали оперу чуть ли не религиозным действием; другие видели в «Сказании» только народно-патриотическую драму; некоторые считали, что в опере отражены идеи толстовского учения; иные находили связи с образами Достоевского. Все эти мнения свидетельствуют о несколько одностороннем понимании произведения.

Работы советских музыковедов последнего времени, посвященные Римскому-Корсакову¹,

¹ А. Гозенпуд. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957; Л. Данилевич. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. М., 1961; Д. Кабалевский. Римский-Корсаков и модернизм. — «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков». М., 1954; А. Соловцов. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1957; А. Соловцов. Жизнь и творчество Римского-Корсакова. М., 1954; М. Янковский. Римский-Корсаков и 1905 год. М., 1950; Г. Орлов. Литературные и музыкальные источники оперы Рим-

более верно и глубоко осветили проблему «Сказания»; в них отражены современные взгляды на позднее творчество композитора, дана верная оценка идейно-художественным качествам оперы. Л. В. Данилевич, например, не отрицая многоплановости и сложности, порой противоречивости концепции «Сказания», правильно выделяет главное. Он пишет: ««Сказание о невидимом граде Китеже» — едва ли не самое полное выражение главной, центральной идеи, «сверхзадачи» корсаковского творчества.

Именно в этой опере великий композитор с особенной вдохновенной силой стремился отобразить торжество света над мраком, добра над злом, победу справедливости, правды, высоких морально-этических идеалов»².

«Сказание о Китеже» — произведение, показательное для русского искусства начала XX века. В нем с большой ясностью выражены основные качества русского реализма классической поры: глубина идейно-художественной концепции, народность образов, этическая направленность, психологизм. Вместе с тем в опере сказалось своеобразное противоречие между отчетливостью понимания сущности зла и неясностью путей борьбы с ним. Реалистическое изображение народной жизни эпохи нашествия на Русь татаро-монгольских орд дано в опере с большой обобщенностью, сюжет трактован с максимальным приближением к народным литературным источникам; в трактовке образа Февронии заметна общность с теорией Л. Н. Толстого о непротивлении злу насилем.

«Сказание о невидимом граде Китеже» в качестве сюжета для оперы привлекло внимание Римского-Корсакова еще в конце 90-х годов. До 1903 года композитор и его либреттист В. И. Бельский работали над сценарием и либретто будущей оперы. Бельский проделал большую работу по собиранию многочисленных, хотя и скудных источников легенды об исчезновении Китежа в эпоху нашествия татаро-монголов на Владимиро-Суздальскую Русь³.

В предисловии к либретто Бельский подчеркнул, что план оперы и самый текст либрет-

ского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» (рукопись).

² Л. Данилевич. Указ. соч., стр. 182.

³ Основным источником была так называемая «китежская летопись», сообщенная Мелединым и напечатанная в замечаниях П. А. Безсонова к IV выпуску песен П. В. Киреевского, а также древнерусская повесть о Февронии Муромской и князе Петре. Надо сказать и о старинных легендах, приведенных в романе А. Мельникова-Печерского «В лесах» (т. IV, М., 1903, гл. II), о духовных стихах, народных песнях, преданиях о «невидимых градах» и т. п.

то «во всех стадиях своей долгой обработки подвергались совместному с композитором обсуждению...» и что «в тексте нет ни одного намерения, которое не было бы одобрено композитором»¹.

Римский-Корсаков сочинил музыку оперы в течение 1903—1904 годов. К концу 1904 года партитура «Сказания» была завершена.

В центре «Сказания» находится историческое событие — трагическое для Руси нашествие несметных полчищ монголов. Народная драма выражена с подлинно трагедийной масштабностью. Композитор, на памяти которого были Крымская и русско-турецкая войны, в преддверии русско-японской войны создал образ мужественного, гордого народа, побежденного, но не сломленного. Жители Малого Китежа предпочитают лучше умереть в мучениях, чем предать родную землю. В центре 4-й картины III акта оперы (в Большом Китеже) находится героическая сцена ухода немногочисленной русской дружины навстречу несметным полчищам врага. Образ народа создан в «Сказании» несколько в ином плане, чем в сказочных и былинных операх Римского-Корсакова XIX века. Скорее напрашивается параллель с народными сценами «Псковитянки», детища 60-х годов, так как в ранней и в поздней операх показана героическая решимость отстаивать до смерти свою свободу и независимость. Народ наделен в «Сказании» большой моральной силой и мужеством.

Главная героиня оперы Феврония — человек напряженной духовной жизни, она исповедует особенную нравственную философию, по которой и живет. Феврония любит и страдает, оплакивает павшего в бою жениха. Ей в большей степени присущи черты, характерные для всего народа. Она смела духом, одарена сильной волей. Религия Февронии порождена ее любовью к природе, бог Февронии — это природа. В ее религиозных представлениях очень мало от официального православия; скорее они близки пантеизму. Она твердо верит в непремennую победу добра.

В образе Февронии Римский-Корсаков создал возвышенный идеал женственности и добра, создал Человека с большой буквы, стремящегося к правде, радости, светлой красоте, уверенного в своей правоте и уважающего своих близких.

¹ В. Бельский. *Замечания к тексту.* — Н. Римский-Корсаков. *«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии».* Либретто В. И. Бельского. Клавираусцуг оперы. Лейпциг, 1906, стр. 2.

Контрастен Февронии предатель и пьяница Гришка Кутерьма, человек, достигший «дна», растерявший все человеческое. В музыковедческой литературе не раз говорилось о связях этого нового для Римского-Корсакова образа с униженными героями Достоевского — Мармеладовым, Снегиревым и даже Смердяковым². Говорилось и о связях его с героем народной повести «О Горе-Злочастье»³. Образ Кутерьмы введен в концепцию «Сказания» закономерно. В начале XX века в литературе и философии появилась идея оправдания преступления и попытки объяснить преступление выражением натуры человека. Римский-Корсаков не только не оправдывает Кутерьму, но и показывает его жалкую гибель. Но он не довольствуется этим и конкретно объясняет — каким путем скатился Гришка на «дно». Кутерьма — великий преступник: убоившись мучений, он ведет татар на Китеж, распустив слух, что в предательстве виновата Феврония. Он представлен «деклассированным элементом», выброшенным из общества. От пропойцы-бразника, готового за деньги на любую подлость, отворачиваются все, кроме Февронии. Социальное бесправие Гришки, готовность его служить любому господину подготавливают его предательство.

Однако Кутерьма не полностью потерял совесть. Удивительные по глубине и психологической силе сцены Февронии и Кутерьмы на берегу озера и в лесу показывают нравственную казнь Кутерьмы. Полное душевное опустошение и его нравственный динизм оттеняют еще сильнее этическую силу образа Февронии.

Нередко в литературе о Римском-Корсакове встречалась мысль, что в той части, где представлено чудо исчезновения града Китежа, налицо религиозная мистика. Это подтверждалось ссылкой и на финал оперы: смерть Февронии в лесу, явление призрака Всеволода и вхождение их в невидимый град.

Однако изучение многочисленных народных источников опровергает это и дает иное, более верное толкование. В народной устной и письменной литературе существует большое число преданий о так называемых «невидимых городах», где живут праведные люди, где царит справедливость, где все радостны и счастливы. Но города эти скрыты от людей, и лишь путем нравственного подвига и труда можно попасть туда, найдя тайную тропу, ведущую в них. Су-

² Л. Данилевич. *Указ. соч.*, стр. 200.

³ Г. Орлов. *Литературные и музыкальные источники «Сказания о невидимом граде Китеже».*

ществует множество вариантов этой темы в народном творчестве. В легендах о «невидимых градах» выразились народные чаяния о справедливом социальном устройстве, мечты о лучшей жизни не на небе, как учила религия, а на земле. В этих верованиях народа отражена надежда на будущее, оптимизм народного мировоззрения.

К таким легендам относится и предание о невидимом граде Китеже. Композитор, издавна уделявший пристальное внимание теме идеального утопического государства, где люди свободны от порабощения, искал эту тему в народных источниках. Царство берендеев, затем чудесный город Леденец и, наконец, невидимый град Китеж — результат его увлечения этой темой.

Как достичь этого идеального общественного устройства, Римский-Корсаков не знал, но душой художника он чувствовал, что народу нужен идеальный образ этого устройства. Он не мог создать его вполне реальным и дал лишь поэтическую утопию, хотя попытка его показательна. Она доказывает, что композитор чувствовал народные стремления и присоединился к ним, хотя и не знал практического пути их осуществления.

«Сказание о невидимом граде Китеже» вобрало в себя, как в фокусе, все то, что тревожило и занимало композитора накануне революции 1905 года. Утопичность решения вопроса идеального царства на земле указывает на двойственность философского мировоззрения композитора. Китежане спаслись в невидимом граде благодаря нравственному подвигу, в этом отразились влияния философских взглядов Толстого. Но дружина, вышедшая из стен города, боролась за него с оружием в руках, и в этом отражено понимание того, что необходима борьба за лучшее будущее.

«Сказание о невидимом граде Китеже», несмотря на противоречивые моменты, поставило в предреволюционную эпоху важный вопрос — вопрос освобождения народа.

Драматургия оперы контрастна; резкие повороты действия (сцена внезапного нападения татар на Малый Китеж) и внешне скупое событиями, но внутренне богатое и глубокое развертывание психологической драмы составляют этот контраст.

В ранних операх композитора были бы немислимы такие длинные, лишённые внешнего действия сцены, как первая встреча Февронии и Всеволода в I акте, как сцены-диалоги Февронии и Кутерьмы в III и IV актах. Но в эпоху, характерную поисками новых путей, специфическая драматургия, типичная для психологических драм, нашла свое отражение и в «Ска-

зании», несмотря на его, в целом, эпический характер. Так, авторы вполне сознательно ввели контраст эпики и психологической философской драмы. В уже цитированных замечаниях В. И. Бельского к либретто оперы говорится: «Литературная критика, если бы она когда-либо коснулась этого скромного оперного текста, прежде всего может отметить недостаток драматического действия в большинстве картин оперы... Отсутствие такого действия допущено... совершенно сознательно в убеждении, что избыточность требования от сценического представления во что бы то ни стало движения — частых и решительных перемен положения — подлежит оспариванию, ибо *органическая связанность настроений и логичность их смены заявляет не меньше прав на признание*»¹.

Последнее положение прямо связывается с основным тезисом нового театра, считающего значение внутреннего психологического действия драмы не меньшим, чем значение внешнего, а иногда и превышающим его.

Поверхностное впечатление от драматургии «Сказания о Китеже»; благодаря обилию долгих диалогов; может навести на мысль о статике. Однако музыка оперы непрерывно развивается вширь и вглубь, раскрывая психологические ситуации, обрисовывая характеры, воплощая настроения и чувства, их смену, обобщая и возвышая содержание. «Сказание о Китеже» справедливо называют самой симфоничной оперой Римского-Корсакова: композитор применил и развил приемы симфонического метода, идущего, в конечном счете, от народного искусства.

Музыка «Сказания» проникнута духом народного песнетворчества, взятого в обобщении, во всей многогранности. Интонации народно-эпических, лирических, скорых, плясовых, молодецких и многих других песен, преломленные сквозь общий симфонический замысел, легли в основу богатейшего музыкального языка оперы, многообразного и в то же время целостного.

Основой музыкальной драматургии «Сказания» служит контраст двух противоположных музыкальных сфер: тематизм образов мира русских людей противостоит тематизму, которым охарактеризовано нашествие татар. Особенностью последнего является отсутствие ярко выраженного этнографического колорита; композитор в характеристике татар не использовал тем и отдельных интонаций, близких к татарской национальной музыке; образ нашествия

¹ В. Бельский. Указ. соч. (Курсив мой.— Н. Т.)

в «Сказании» выражен в обобщенной форме. Враги представлены так, как они, пользуясь словами В. И. Бельского, «представлялись в свое время пораженному народному воображению... без определенной этнографической окраски, лишь с теми их обликами, с какими они рисуются в песнях времен татарщины»¹.

Музыка Римского-Корсакова создает страшный образ жестокого врага. В основе музыкальной характеристики татар, как известно, лежит тема русской народной песни «Про татарский полон» (в двух вариантах), переосмысленная композитором. Эпический напев народной песни превращен им в драматический образ благодаря изменению лада. Вторая тема татарского нашествия выросла из скорбного возгласа-причитания толпы народа, выбегающей в конце II акта со словами «Ой, беда идет, люди!»

Ладовая, гармоническая и тембровая обособленность тематизма, характеризующего татарское нашествие, контрастно противопоставлена сфере русской народной песенности в ее разнообразных видах. Симфоническое интермеццо между 1-й и 2-й картинами III акта — «Сеча при Керженце» — кульминация симфонического противопоставления двух сфер и наиболее драматичный момент оперы. В симфонической обобщенной форме композитор раскрыл героизм и трагизм подвига дружины русских воинов, сразившихся с врагом. Две образные сферы — русская песня дружинников Всеволода «Собиралась во полночи» и песня «Про татарский полон» в авторском варианте сопоставляются, сталкиваются, после чего русская тема «вытесняется» татарской. Эта музыкальная символика лаконично раскрывает трагическое содержание симфонической картины.

Показательно, что кульминацией музыкальной драматургии оперы является не оперная сцена, а программный симфонический эпизод. Сила обобщения, с которой выражена трагическая судьба русского народа в эпоху нашествия, выделяет этот момент как вершинную точку. Новое преломление получает здесь и столь характерный для симфонизма Римского-Корсакова принцип программности. Собственно изобразительные, программные детали в «Сече» достаточно рельефны — порядок появления тем, их столкновение, эпизод битвы последнего воина — Всеволода и его гибель. Однако не в этом основной смысл симфонического эпизода в целом. Музыка «Сечи» с большой глубиной и силой выражает главную идею произведения — идею непо-

коренности народа, героической борьбы его до самой смерти. Не случайно этот симфонический эпизод оперы зажил самостоятельной жизнью на концертной эстраде. И не случайно «Сеча» стала одним из самых популярных произведений симфонической музыки во время войны 1914—1916 годов (когда ее гениально исполнял С. В. Рахманинов) и в наше время в период Великой Отечественной войны 1941—1945 годов.

Мир музыкальных образов, противостоящих нашествию, не един. Здесь налицо своя внутренняя контрастность, связанная с противопоставлением тематизма Февронии тематизму Кутерьмы. Кроме того, есть еще большая группа тем, связанных с градом Китежем, характеристикой его праведного старого князя, его жителей, символикой его колоколов. Эта группа, родственная тематизму Февронии, отличается своими особенностями.

Музыкальная характеристика Февронии, наиболее богатая, представляет собой многогранное вариационное развитие ряда родственных попевок, возникающих параллельно. Отдельные эпизоды, как, например, «Похвала пустыне», плач об убитом женихе и другие, обобщают и объединяют «рассредоточенную» характеристику героини оперы. Основой музыкального образа Февронии служат интонации народной лирической песни и причитания.

Тематический комплекс, которым обрисован Гришка Кутерьма, также связан с русской песенностью. Оба главных лейтмотива Гришки — мотив похвалы бражника и мотив горя-злосчастья — происходят от народных песенных жанров. При интонационной общности их отличается друг от друга различная ритмика, идущая в первом случае от плясовой, во втором — от протяжной песни. Таковы и другие моменты характеристики Кутерьмы. Но развитие его образа усложняется по мере углубления драмы. Усложнение лада и гармонии, в особенности выразительные в сцене безумия, создают глубокую индивидуализацию образа, выделяя его из общей сферы «русского» тематизма.

Тематизм града Китежа, его жителей, китежских колоколов составляет особую группу, очень важную в общем симфоническом развитии музыки оперы. Он опирается на различные старинные народно-песенные жанры, на раскольничьи молитвы, духовные стихи. Но важное значение имеет здесь и драматический распевный речитатив, а также протяжная песня. Главный лейтмотив града Китежа — фанфара трех труб — символ бессмертия, моральной силы и духа Китежа. Он имеет первостепенное значе-

¹ Там же.

ние в музыкальном развитии, становясь основой многих других тем.

Музыкальная драматургия оперы создается в результате взаимодействия названных четырех тематических сфер, их контрастностью и родством. В «Сказании» лейтмотивная система выражена в сложных вариационных формах, происходящих из больших групп родственного тематизма. Вокальная и оркестровая стороны оперы взаимопроникают друг друга, образуя новый тип единого вокально-симфонического развития.

Движение психологического действия отражено в непрерывности музыкального развития, расширении тематических групп, углублении их связей и вариационных превращений. Динамика музыкального развертывания самих тем как основы построения более крупных форм и разделов сочетается со строго и логично продуманным планом всего целого. В «Сказании» Римский-Корсаков широко применил развитые рондообразные формы, характерные для его повествовательной драматургии, а также репризные формы, типичные для драматических сцен. Сочетая эпическое с драматическим; он создал новый тип драматургии, в которой осуществил динамизм непрерывного развития и выявил организующее начало стройной архитектоники.

Существует взгляд, что «Сказание» не столько опера, сколько сценически оформленная оратория. Бесспорно, в драматургии оперы есть много от оратории, но она обладает и всеми качествами театрального жанра. Симфонизм оперы вполне заменяет занимательность внешнего действия, а длительные сцены-монологи и диалоги выражают самое существо ее содержания.

«Сказание о невидимом граде Китеже» свидетельствует об одной из важнейших тенденций музыки новой эпохи — взаимопроникновении оперного и симфонического жанров в новом типе синтеза той и другой стороны. Эта тенденция, развившаяся в оперном творчестве композиторов XIX века, в новую эпоху знаменовала все большее стремление к обобщенности музыкально-театрального жанра, сближению его с симфоническим. В творчестве Римского-Корсакова она коснулась эпико-исторического жанра. В творчестве С. В. Рахманинова она выразилась в лирико-психологической опере.

5

Лирико-психологическое направление в опере XIX века составляло одну из типичных сторон, в частности, русской оперной классики. Оно

дало миру такие замечательные произведения, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Демон» А. Г. Рубинштейна, оперу юного С. В. Рахманинова «Алеко». В XX веке над лирической оперой работают многие русские композиторы, но лишь Рахманинову удается по-новому подойти к этому жанру и создать драматургию лирической оперы нового типа.

На смену развитой драматургии «внешнего действия», типичной для лирической оперы XIX века, появляется опера, приближающаяся к симфонизированной кантате, оформленной сценически. Все внимание композитора устремлено на вокально-симфоническое воплощение перипетий «внутреннего действия». Таковы обе зрелые оперы Рахманинова, созданные в период 1904—1906 годов: «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

В обеих операх композитор сознательно суживает масштабы действия, отсекая от него все лишнее, второстепенное. Показательна в этом смысле работа композитора над либретто «Франческа да Римини», написанной первоначально М. И. Чайковским в более развернутом плане с второстепенными действующими лицами и эпизодами побочного значения. Рахманинов оставил действовать только трех главных персонажей в средних картинах, максимально уменьшил роль кардинала в первой сцене, сильно сократил реплики Вергилия и Данте в обрамляющих картинах Ада. В центре остались сцены, раскрывающие основное в сюжете — его лирическую тему: столкновение любви и ревности. Безудержно пылкой любви Паоло и Франчески противостоит мрачная страсть и ревность Малатесты. В двух центральных картинах оперы создан яркий контраст: драматическая сцена-монолог Ланчотто и, далее, сцена-диалог с Франческой, в которой говорит почти все время только Малатеста, контрастирует лирической сцене объяснения в любви Франчески и Паоло, их лирическому дуэту, завершающемуся «под занавес» ударом меча Малатесты.

Эти картины обрамлены Прологом и Эпипологом, изображающими второй круг Дантова Ада. Таким приемом Рахманинов ввел еще один сильный контраст: противопоставление страшной картины смерти и скорби миру живых и сильных человеческих чувств. Не подлежит сомнению, что на форму и драматургию оперы Рахманинова оказала влияние одноименная симфоническая фантазия Чайковского. Воздействие «Франчески» Чайковского сказалось как в идее обрамления картинами «Ада» инсцени-

С. В. Рахманинов с исполнителями оперы «Франческа да Римини» — Н. В. Салиной и Г. А. Баклановым. Большой театр. 1906 год



ровки рассказа Франчески, так и в самом характере музыкальных образов.

Рахманинов не придал никакого значения бытовому элементу в опере. Его почти нет во «Франческе» (исключением служит оригинальная военная фанфара, знаменующая отправление войск). Композитор всего более был занят идеей сочетания симфонической концепции произведения с драматургией вокальных партий. Он широко применил здесь приемы и методы развития, типичные для произведений инструментального жанра. Трехчастную форму оперы, в которой действие начинается и завершается музыкой адского вихря и стонов отверженных, грешных душ, дополняет применение в музыкальной драматургии двух средних картин своеобразно трактованного принципа — противопоставления контрастов, типичных для ин-

струментальных форм. В опере их роль играют, с одной стороны, драматические, бурно устремленные к кульминации образы, господствующие в сценах Ланчотто и раскрывающие его страсть, с другой — нежные лирические темы любви. Обе образные сферы даны в широком, но обобщенно-симфоническом развитии. Трагическому взрыву ревнивых чувств Малатесты как бы отвечает яркая лирическая кульминация в сцене объяснения в любви (аризо Франчески, начинающееся словами «О, не рыдай, мой Паоло!»).

Использование лейтмотивных характеристик в опере не мешает обобщенности ее музыкального языка. Лейттемы Ланчотто и Франчески служат двумя контрастными истоками богатого музыкального развития. Они играют роль тем-эмбрионов, из которых развертывается целая



С. В. Рахманинов с исполнителями оперы «Скупой рыцарь» — И. В. Грызуновым, Г. А. Баклановым и А. П. Бонавичем. Большой театр. 1906 год

система образов и тематических построений различного характера.

То же можно наблюдать в музыкальной драматургии «Скупого рыцаря». Рахманинов обратился к теме пушкинской маленькой трагедии не случайно. Тема гибельной власти золота над душами людей казалась ему актуальной и современной. «Скупой рыцарь» примыкает к линии камерной речитативной оперы, берущей начало от «Каменного гостя» Даргомыжского; однако в начале XX века принцип «Каменного гостя» получил развитие в иных формах оперного жанра. В маленькой же трагедии Пушкина, положенной на музыку Рахманиновым, принцип Даргомыжского привел к отрицанию одного из существенных условий драматургии «Каменного гостя», где оркестр играл подчиненную роль, выполняя лишь обязанности сопровождения вокальных речитативных партий. Как известно, за исключением небольшой сцены у памятника командору, в опере Даргомыжского нет развитых симфонических эпизодов. Иное в «Скупом

рыцаре». Оркестр выступает главным «действующим лицом», неся в своей партии все, что выражает сюжет и тему оперы. Это не означает, что Рахманинов не придает никакого значения вокальным партиям. Напротив! Он чутко и с тонким вкусом создал на пушкинский текст выразительный мелодический речитатив. Но смысл музыкальной драматургии «Скупого рыцаря» все же заключен в обобщающем музыкально-симфоническом развитии оркестровой партии. Так, идея «Каменного гостя» пришла здесь к собственной противоположности.

Рахманинов уделил основное внимание двум моментам: оркестровому вступлению к опере, в котором проходят все основные темы, связанные с образом власти золота, его зловещего обаяния, преступлений, которые оно влечет за собой, и сцене в подвале с монологом Барона в центре. Картина в подвале составляет кульминационную зону симфонического развития оперы и служит как бы репризой симфонического вступления, играющего роль экспозиции.

В сцене в подвале развиты широко темы власти золота, экспонированные во вступлении. Монолог завершается яркой кульминацией — чисто оркестровым эпизодом, воплощающим идею власти золота. Этот эпизод обобщает все предшествующее музыкальное развитие. Партия Барона в этой сцене очень выразительна, она написана тем мелодизированным речитативом, в котором рельефно отражены все изменения текста, связанные с внутренним изменением образа.

Симфонизация оперной партитуры в творчестве Рахманинова создает новую ступень в развитии оперного симфонизма. И это очень показательно для процесса развития русской оперы на рубеже двух веков. Талантливейший из представителей младшего поколения композиторов как бы нарочито отказывается от широты и многогранности средств оперно-театральной драматургии, завещанных классиками, и мыслит оперное произведение как особую разновидность симфонического программного жанра. Чем меньше внешнего движения, чем более скупы даны конкретные условия и обстоятельства театрального действия, тем лучше. В операх Рахманинова отсутствует жанровое начало. Все подчинено началу лирико-психологическому. Поэтому здесь налицо метод симфонизма, опирающегося на крупные разделы формы, большие построения, метод, приближающийся к области инструментальной музыки.

Оперное творчество Рахманинова отражает процесс поисков нового в оперной драматургии, стремление создать свое. Однако при этом сущность оперного творчества композитора, его идейно-художественная глубина, гуманистическая направленность, правдивость в передаче человеческих чувств, поэтичность образов говорят о преемственных связях его искусства с классикой XIX века.

Иное можно видеть в оперном творчестве М. М. Ипполитова-Иванова, также работавшего в области лирического оперного жанра. Его оперы, созданные в начале XX века, — «Ася» (1900, по рассказу И. С. Тургенева) и «Измена» (1910, по драме А. И. Сумбатова) — типично эпигонские произведения, которые сходны с лирической оперой XIX века, но не имеют ни ее глубины, ни обобщающего реализма в передаче чувств героев. Музыка обеих названных опер довольно приятна и мелодична, однако подражание и следование композитора известным классическим образцам — «Евгению Онегину» (сцена письма Аси), «Пиковой даме» (ария Аси), «Демону» (восточные сцены «Изме-

ны») — значительно умаляют их самостоятельную ценность. В отличие от Рахманинова Ипполитов-Иванов охотно вводит бытовые эпизоды музыкально-жанрового характера (например, «Песня пьяного бурша» в опере («Ася»), заботясь о разнообразии сценического движения. Большое значение в его операх имеют и хоровые сцены, служащие, как правило, фоном для показа чувств героев.

Характерным опытом лиризации русской быliny явилась опера А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич» (поставлена в 1903 году в Большом театре). В этом произведении своеобразно скрестились тенденции, идущие от опер кучкистского направления, с чертами лирико-драматической оперы, ведущей свое происхождение от опер Чайковского. Стремление к психологизации образов, наделение героев быliny чертами современных людей (образ Марины) придали опере Гречанинова оттенок, не лишенный привлекательности, усиленной к тому же мелодической музыкой и интересно разработанной оркестровкой. Но несоответствие романских форм сольных эпизодов драматургии эпической оперы не позволило этому произведению занять заметное место в русском оперном творчестве нового времени.

Попыткой возродить эпическую оперу, но гораздо менее удачной, была опера А. С. Аренского «Наль и Дамаянги», созданная по мотивам индийского эпоса «Махабхарата» (в пересказе Жуковского). Приятная мелодичная музыка лирических эпизодов не искупает недостатков оперы, избилующей внешне-декоративными, условными массовыми сценами, бледными и неглубокими по содержанию. Здесь полное несоответствие между величавыми, обобщенными образами народного эпоса и камерной романсностью форм и плоского музыкального языка, что и привело к неудаче.

Заслуживает упоминания попытка создать лирическую оперу с ярко выраженным народнорусским колоритом музыки, предпринятая талантливым Вас. С. Калининским. Он написал Пролог к опере «В 1812 году» на оригинальное либретто С. И. Мамонтова. Опера не была завершена из-за тяжелой болезни и ранней смерти композитора. Однако музыка Пролога, поставленного на сцене Московской частной оперы, позволяет судить о своеобразии решения задачи лирического оперного жанра. Экспозиция действия сочетает народно-песенную лирику (хоры крестьян, образ мальчика) с возвышенным пафосом любовной сцены и фантастической сцены явления призрака.

Несколько опер, появившихся в начале XX века на сцене в Петербурге и Москве, свидетельствуют о попытках восстановить жанр романтической оперы разного типа. Это — сказочная опера «Мелузина» любителя И. Ю. Трубечкого, написанная в духе немецкой романтической оперы; «Сарагин» Ц. А. Кюи (по роману Дюма) и «Корделия» («Месть») Н. Ф. Соловьева по драме Сарду, воскрешающие драматургию мейерберовской оперы. Попытку возродить большую историческую оперу русского классического типа предприняли молодой композитор А. Н. Корещенко в опере «Ледяной дом» и маститый Ц. А. Кюи, сочинивший «Капитанскую дочку» по повести Пушкина. Но обе эти оперы не смогли подняться выше уровня внешне занимательного, но по существу малосодержательного спектакля.

Более интересны опыты Кюи в создании русской одноактной оперы веристского характера. Среди них выделяется опера «Мадемуазель Фифи» по рассказу Мопассана. Она претендует на правдивость изображения жизни и остроу передачу отдельных драматических ситуаций. Идея патриотизма и ненависти к врагам одухотворяет образ главной героини — Рашели. Однако эмпиризм, тщательное следование за всеми деталями действия без попытки создать обобщение средствами музыки значительно снижают этот интересный опыт, предпринятый старым композитором.

* * *

Наброшенная нами в общих чертах картина русского оперного творчества на рубеже XIX и XX столетий позволяет прийти к заключению о важности и значительности этого периода для истории русской оперы. В целом этот период уступает десятилетиям второй половины XIX века, принесших миру многочисленные гениальные создания русской оперной классики. Однако существенной стороной нового периода было то, что оперы русских композиторов, созданные в конце XIX и начале XX века, отражали характерные черты интересной, поворотной эпохи в истории русского художественного творчества.

Но можно ли назвать десятилетие, рассмотренное нами, временем нового расцвета рус-

ской оперы? Как уже говорилось, оно совпадает с высоким подъемом последнего этапа творческого пути крупнейшего русского оперного композитора Римского-Корсакова. Произведения, возникшие в эти годы, внесли много нового и ценного в историю мирового музыкального театра как в смысле идейно-художественного содержания, так и в области средств музыкальной выразительности. Как уже говорилось, в эти годы расширился круг сюжетов, жанров, типов опер Римского-Корсакова, творчество его непосредственно приблизилось к действительности, отражая ее в различных аспектах более остро, чем раньше; усилился процесс симфонизации оперы и проблема оперного спектакля вступила в новую фазу своего существования. Все это позволяет ответить на поставленный вопрос положительно.

В то же время нельзя не замечать, что в эти годы в русской опере явно проявились черты будущего кризиса жанра. Они выразились незаметно и не в лучших вещах, но справедливость требует отметить некоторое общее измельчание сюжетов, снижение тем, развитие эпигонства, смешение типов оперных жанров и драматургии, не приводящее к созданию нового качества, внешнее решение ряда проблем музыкальной драматургии и т. п. Конечно, это не относится к таким крупнейшим композиторам, как Римский-Корсаков или Рахманинов, но после смерти первого и отхода от оперного творчества второго русская опера вступила в полосу длительного кризиса. Одной из причин его был кризис самой оперной теории нового времени, отказавшейся от эстетики XIX века, но еще не создавшей новой эстетики, которая смогла бы служить основой оперного реализма. Но главной причиной была сложность и противоречивость развития художественного творчества в целом, характерная для искусства начала XX века, годов, предшествующих революции 1917 года. Все это не могло не сказаться и на опере. Симптоматичным является факт скудости и бедности оперного творчества 10-х годов XX века, когда была создана лишь одна талантливая опера — «Игрок» Прокофьева.

Новый этап развития русского оперного театра относится уже к послереволюционным годам, когда на сцену старой эстетики и старым законам появилось новое, советское искусство.

РУССКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

Н. В. ТУМАНИНА



1

На рубеже XIX и XX веков русское оперно-исполнительское искусство достигает необычайного расцвета. Это было время постановок классических и современных русских и зарубежных опер, время выдвижения целой плеяды великих мастеров — певцов и актеров, дирижеров и других деятелей оперной сцены. Русское оперно-исполнительское творчество — именно это определение возможно применить в данном случае — в этот период вступило на новый этап своей истории и достигло апогея в деятельности Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, И. В. Ершова, Н. И. Забелы, А. В. Неждановой, С. В. Рахманинова и других артистов, высокое и отточенное мастерство и громадное дарование которых заблистало в те годы новым светом. Высокая художественная ценность исполнительского искусства того времени и до наших дней представляется образцом подлинного служения Театру с большой буквы.

Характерной чертой оперного исполнительства тех лет было стремление проникнуть в глубь произведения, понять до конца смысл и направленность музыкальной драматургии оперы, создать правдивый и яркий музыкально-сценический образ. Русские певцы создали тогда замечательные оперные образы большой впечатляющей силы и в своей работе не только обобщили опыт предшествующих лет, но и создали высокие художественно-исполнительские традиции.

Русская музыка второй половины XIX века создала классические произведения, составившие богатейший фонд исполнительского искусства. Русские артисты, вступившие на сцену в конце XIX — начале XX века, получили от прежних лет богатое творческое наследство. Их задачей стало его «освоение», распространение среди широких масс публики. В интерпретации великих произведений, созданных гением М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, русские артисты-исполнители выковывали свое мастерство. Дар Ф. И. Шаляпина развивался и окреп в первую очередь в работе над образами Мусоргского; одна из самых талантливых лирических певиц этого времени Н. И. Забела-Врубель получила возможность полностью развернуть свое дарование благодаря операм Римского-Корсакова. Совершенство дирижерского творчества С. В. Рахманинова проявилось в музыкальном истолковании «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, «Ивана Сусанина» М. И. Глинки, «Русалки» А. С. Даргомыжского. А. В. Нежданова создала незабываемые образы оперных героинь Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского. Собинов явился создателем нового, необычайно поэтического музыкально-сценического образа Ленского в опере «Евгений Онегин», как и многих других.

Ершов создал образы героев Вагнера на русской сцене и показал необычайное исполнительское искусство в опере Римского-Корсакова

«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Все эти примеры показательны для процесса непрерывного обогащения оперно-исполнительского искусства этой эпохи, они свидетельствуют о новом периоде в развитии оперного театра в России.

В эти годы, несмотря на целый ряд тормозящих обстоятельств, определяются черты русского национального стиля в оперном исполнительстве. Этот стиль сформировался в процессе исполнения русских опер, воплощения образов русских людей, созданных композиторами-классиками. Характерные качества его связаны с реалистическим методом исполнения, стремлением к правде, к слиянию музыкального образа со сценическим, с отказом от внешней виртуозности. Активность развития музыкального образа, многогранность трактовки, проникновение в глубину исполняемого произведения, лиричность, драматизм и психологизм свойственны лучшим созданиям исполнительского искусства русских певцов этого времени. Борьба с рутинной, ложной романтичностью, оперной условностью в плохом смысле слова сопровождает процесс становления нового исполнительского стиля. Все эти черты намечались в исполнительской деятельности выдающихся артистов прошедших эпох, но теперь они складываются в определенную систему русской реалистической оперно-исполнительской школы, которая теперь начинает приобретать известность и за рубежом. Постановки русских опер за границей, гастроли талантливых русских певцов в странах Западной Европы и Америки в начале XX века способствовали признанию не только русского исполнительского искусства, но и русской музыки. Именно в это время русская музыка и русский оперный театр заняли видное место в мировом театральном искусстве.

Для описываемой эпохи характерны новые веяния в театральном искусстве в целом. Они были тесно связаны с передовым направлением русской художественной литературы и драматургии. Искания драматических театров тех лет опирались на драматургию А. П. Чехова, А. М. Горького и других драматургов нового времени.

Популярность новых произведений среди широких масс публики, в особенности среди учащейся молодежи, говорила о чуткости театров к современности, об их связи с общественными запросами времени.

Характерная черта русского оперного театра тех лет — сближение его с драматическим

театром, наметившееся еще в конце прошлого века. Огромные сдвиги, происшедшие на рубеже двух веков, возникновение Художественного Общедоступного театра в Москве способствовали становлению нового этапа оперного исполнительства. «Правда художественного переживания», психологический реализм актерской игры, ставшие одним из основных принципов театра К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, получили своеобразное отражение и в исполнительском искусстве выдающихся оперных артистов. Как и их коллеги — артисты Художественного театра, оперные певцы-актеры стремились к правдивому раскрытию идейно-художественной сущности создаваемого музыкально-сценического образа.

Театр Станиславского и Немировича-Данченко стал одним из центров художественного движения новой эпохи, источником формирования новых принципов актерского исполнительства и режиссуры, новых принципов оформления спектаклей. Все это оказало большое влияние на оперные театры, в первую очередь в Москве. В этом городе, второй столице России, бывшей издавна художественно-эмоциональным центром русского искусства, развернулась деятельность интереснейшего музыкального театра — частной оперы, руководимой С. И. Мамонтовым. Деятельность этого театра заслуживает более подробного освещения, так как в ней были воплощены новаторские тенденции оперно-театрального искусства.

В первом десятилетии XX века прославился и Большой театр, вступивший в новую фазу своей истории и собравший в своей труппе подлинное созвездие имен. Достаточно назвать Шаляпина, Собинова и Нежданову, достаточно напомнить, что в течение двух сезонов (1904—1906) оперой Большого театра руководил С. В. Рахманинов, чтобы стало ясно, какого большого подъема достигла московская «императорская» сцена, бывшая в течение XIX века на «втором» положении. Москва, обладавшая двумя такими оперными театрами, как Большой театр и опера Мамонтова, могла с полным правом считаться первым оперно-театральным городом России.

И это было не случайно! Столица Российской империи, резиденция царской семьи и царского двора, издавна отличавшаяся бюрократизмом, не имела столь богатых внутренних возможностей художественного обновления, как Москва. Непосредственное влияние Министерства двора на руководство театром, бюрокра-

тизм репертуарной политики отрицательно сказывались на всей жизни столичного оперного театра. Это было и в предшествующие эпохи, но только теперь, когда появились новые веяния в искусстве оперного театра, самоуправство двора и придворно-бюрократическое засилие стали настоящими оковами для развития оперного театра. Если обратиться к свидетельствам даже такого зависимого от двора лица, как директор императорских театров В. А. Теляковский, можно легко понять, в чем была суть театральной политики. Двор не считал необходимым задачей всемерно содействовать развитию русского искусства. И хотя В. А. Теляковский пишет, что «со вступлением на престол Александра III наступила мода на все русское, а вследствие этого и на русскую оперу»¹, подлинно народное, передовое русское оперное творчество не имело свободного доступа на императорскую сцену. Достаточно вспомнить конфликт, происшедший между Римским-Корсаковым и двором в связи с постановкой оперы композитора «Ночь перед Рождеством» в 1895 году, поводом для которого послужила нетерпимость великих князей, не захотевших, чтобы на сцену «была выведена их бабушка — Екатерина II». Результатом этого, как известно, было длительное исчезновение новых опер Римского-Корсакова с императорской сцены.

В. А. Теляковский в своих «Воспоминаниях» жалуется на тяжесть руководства одиннадцатью театрами, бывшими в ведении двора, из которых восемь были в Петербурге, а три в Москве². С одной стороны, нужно было угождать лично императору и его супруге, их двору, с другой стороны — не вызывать возмущения общественности, в особенности прессы: «Иногда, — пишет Теляковский, — вдруг нравились новаторские постановки, в другой раз приходили в восторг от самых шаблонных, антихудожественных, ошибочно принимая их за самое новое в искусстве»³. Он сообщает, что очень трудно было учесть все вкусы, так как дворов было несколько — два главных (моло-

дой и вдовствующей императриц) и семнадцать (!) великокняжеских. Каждый хотел того, что ему было по вкусу, но все сходилось на общей любви к балету и французскому театру. Опера шла только на третьем месте, и то не для всех. Александринский драматический театр вовсе не пользовался при дворах популярностью и был в числе опальных. Музыка опер понимали очень плохо, а иногда и в сюжете не разбирались. Оперы Мусоргского или Римского-Корсакова были совершенно неприемлемы для великосветской публики, для которой милее всего были простенькие, легкие для восприятия французские или итальянские оперы. По словам Теляковского, на репертуар оказывали влияние и личные вкусы императорской четы. Например, молодая императрица, немка по происхождению, любила (или делала вид, что любит) оперы Вагнера. Вслед за нею и император поощрял введение в репертуар вагнеровских опер. Следуя «верноподданическим» понятиям, двор, отчаянно скучая, посещал спектакли: «Тристан и Изольда», «Зигфрид» и «Гибель богов»; для восприятия великосветской публики оперы Вагнера были еще труднее кучкистских опер, но в подражание двору она усердно посещала эти спектакли. «На эти оперы, — пишет Теляковский, — была мода, хотя находили их очень скучными»⁴. Однако русская общественность получила возможность ознакомиться с творчеством Вагнера зрелого периода в прекрасном исполнении и интересной постановке.

Петербургская сцена была в достаточной степени «заповедным местом» для демократического искусства. Произведения новые с открыто выраженной демократической тенденцией там не ставились. Трудно было воздействовать и на характер и стиль постановки. Традиция громоздкого, блестящего в зрелищном отношении спектакля, роскоши и богатства обстановки на петербургской сцене подавляла новые, свежие ростки.

Иная картина, как уже говорилось, была в Москве. Во «втором» городе империи еще в XIX веке сложились свои национально-демократические традиции. Важную роль в их развитии сыграл московский Малый театр, бывший в последней трети XIX века подлинным воспитателем и вдохновителем передовой московской публики. С оперным театром Москвы, как уже говорилось, дело было сложнее, так как московская сцена считалась «второсорт-

¹ В. Теляковский. *Воспоминания*. Л.—М., 1965, стр. 30.

² Там же, стр. 48—50. Теляковский перечисляет театры, бывшие в его ведении. Это — Мариинский, Александринский, Михайловский (где играла французская труппа), Эрмитажный в Петербурге, Китайский театр в Царском селе, Петергофский, ставивший летние спектакли, Гатчинский дворцовый театр и Каменноостровский деревянный театр. В Москве — Большой, Малый и Новый театр, арендованный в 1898 г., бывший в ведении дирекции до 1904 г.

³ Там же, стр. 65.

⁴ Там же, стр. 69.

ной», да и нередко ее отдавали на откуп гастролерам. Долголетние традиции связывали московскую оперную сцену с итальянскими оперными труппами, нередко очень пестрыми по составу. Много энергии и силы приложили московские передовые литераторы и музыканты в борьбе против «итальянского засилия» на оперной сцене. Но гастролеры итальянцев, иногда занимавшие целые сезоны, прекратились только в 80-е годы. Русская опера всемерно поддерживалась передовыми демократическими кругами Москвы. Однако Петербург стремился восстановить утраченное и вернуть прежнее положение оперы в Москве. В сезоне 1897 года в Москву была приглашена труппа итальянцев с участием М. Баттистини и С. Сандерсон. Был поставлен ряд опер— преимущественно итальянская и французская классика. Но, вопреки ожиданиям, эти гастролеры уже не имели прежнего успеха, несмотря на отличные артистические силы. Московские любители музыки и оперного театра были уже слишком увлечены успехами своих театров и, в первую очередь, Московской частной оперы.

2

Московская частная русская опера, справедливо заслужившая любовь широких кругов публики и большую известность не только в Москве, но и в Петербурге, имела сложную историю, делящуюся на два периода. В 1885 году на средства известного мецената и знатока искусств Саввы Ивановича Мамонтова (1841—1918) был организован оперный театр. Поставив удачно несколько опер, среди которых особенно выделялись «Иван Сусанин» Глинки, «Русалка» Даргомыжского и «Снегурочка» Римского-Корсакова, театр «захирел» и несколько лет влачил довольно жалкое существование. Возрождение его и расцвет относятся к середине 90-х годов, когда С. И. Мамонтову удалось объединить в своем театре многих передовых деятелей русского искусства. Это были художники В. М. и А. М. Васнецовы, М. А. Врубель, К. А. и С. А. Коровины, В. А. Серов, В. Д. Поленов, С. В. Малютин и другие талантливые живописцы. С театром были связаны русские композиторы и, в первую очередь, Н. А. Римский-Корсаков, несколько опер которого впервые увидели свет рампой именно в мамонтовском театре; С. В. Рахманинов, работавший в театре в качестве второго дирижера; М. М. Ипполитов-Иванов, приглашенный в

1899 году на должность музыкального руководителя, и др. Среди певцов труппы Мамонтова в эти годы выделились первоклассные таланты: молодой Ф. И. Шаляпин, Н. И. Забела-Врубель, Е. Я. Цветкова, Н. А. Шевелев, В. Н. Петрова-Званцева, Т. С. Любатович, А. В. Секар-Рожанский и многие другие.

Время между 1896 и 1904 годами, когда опера перешла в антрепризу С. И. Зимина, по праву считается высшим этапом развития Московской частной оперы, внесшей большой вклад в дело русского оперно-театрального искусства.

Организатор частной оперы Савва Иванович Мамонтов был в своем роде замечательной личностью. Это был разносторонне одаренный человек, занимавшийся как любитель скульптурой, живописью, музыкой, сочинявший пьесы и оперные либретто, выступавший в домашних любительских спектаклях в качестве актера и режиссера. Он обладал широкой эрудицией в области самых различных видов искусства, но более всего изобразительного. К своему детищу — оперному театру — он подходил не как простой антрепренер, желающий получить прибыль от дела, но как организатор нового театра, в котором все должно быть по-иному, чем прежде. Обновление спектаклей он видел в синтезе всех видов искусства, образующих оперу. Прежде всего его занимал вопрос художественного оформления спектакля, к которому он сумел привлечь талантливых русских художников, а также вопросы самой постановки и общего ансамбля спектакля, в котором музыкально-слуховые впечатления зрителя должны были сливаться со зрительными.

Еще в 1885 году, когда дело его только начиналось, в постановке оперы Даргомыжского «Русалка» уже наметилась эта линия. «Русалка» была поставлена с большой тщательностью и вниманием к общему ансамблю спектакля. Декорации были написаны по эскизам В. М. Васнецова; роли исполнялись талантливой молодежью, старавшейся представить публике молодой театр с самой лучшей стороны.

Известная впоследствии певица-сопрано Н. В. Салина, начинавшая свою исполнительскую деятельность в оперном театре Мамонтова, в своих «Воспоминаниях» пишет об этом времени: «Мамонтов хотел, чтобы оперные спектакли были оформлены „по-настоящему“; поэтому он с художниками Поленовым и Васнецовым рылись в образцах материй, выискивали какой-то неразрезной бархат для кафтана

В. А. Серов. Портрет
С. И. Мамонтова. 1885 год



князя, парчу для сарафана княгини и т. д. Для моего костюма в подводном царстве заказана была у французской цветочницы необыкновенная гирлянда неюфаров, которую надевал мне на голову и на костюм сам Васнецов...

9 января 1885 года мы начали наш первый сезон в театре, принадлежавшем Коршу, в Камергерском переулке (ныне МХАТ им. М. Горького) оперой „Русалка“¹.

Поставленная осенью того же года «Снегурочка» Римского-Корсакова подтвердила художественное направление, взятое театром. В планы театра входило исполнение опер русских композиторов в первую очередь, выдвижение молодых артистических талантов, тщательность и продуманность постановок,

борьба со штампами и дурными оперными традициями, стремление к слиянию художественной и музыкальной сторон спектакля. Спектакль «Снегурочка» во многом оказался лучше постановки этой же оперы на императорской сцене.

В. П. Шкафер, впоследствии видный оперный режиссер, начавший свою деятельность в театре Мамонтова, писал об этом спектакле: «Поэтическое произведение А. Н. Островского, так искренне и глубоко прочувствованное Н. А. Римским-Корсаковым, мастерски вылившееся в звуках его палитры, в холстах, красках и кистях В. М. Васнецова, получило совершенную гармонию, где слова, звуки, краски — все слилось воедино»².

¹ Н. С а л и н а. Жизнь и сцена. Л., 1941, стр. 65, 66.

² В. Ш к а ф е р. Сорок лет на сцене русской оперы. Л., 1936, стр. 132, 133.

Постановка «Снегурочки» Римского-Корсакова в декорациях Виктора Васнецова стала важным событием театральной жизни Москвы 80-х годов, открыв начало новых путей в оперном спектакле.

Но дальнейшее развитие театра в этом художественном направлении было заторможено. Сам Мамонтов и близкие к нему деятели еще не имели четкой системы идейно-художественных взглядов. Кроме того, немалое значение имела и внутренняя противоречивость спектаклей. Музыкальная сторона их, в частности оркестр и хор, оставляла желать много лучшего.

Руководство музыкальной частью было поручено Мамонтовым дирижерам-итальянцам, не всегда разбиравшимся в деталях и тонкостях националнорусского оперного стиля. Мамонтов недостаточно обращал внимание на важность этого элемента спектакля. Ему и оформлявшим спектакли художникам казалось, что вся суть заключена в исполнении заглавных сольных партий. Декларируя полный и совершенный оперный ансамбль, они упускали очень важную его часть — симфоническую, а также хор. Впоследствии этот недостаток был постепенно устранен, причем огромную роль в этом сыграло вмешательство Римского-Корсакова, не разрешавшего ставить свои оперы, пока не улучшится оркестровая и хоровая части постановки.

Существенным обстоятельством, мешавшим развитию оперы Мамонтова в 80-е годы, была необходимость соперничества с казенной сценой, на которой в то время выступали прославленные итальянские гастролеры — А. Мазини, Ф. Таманьо, А. Котоньи и другие, — выступая в совершенно другой манере и демонстрируя, кроме отличных голосов и мастерства, принципы староромантической оперной постановки, где громадную роль играла оперная условность.

Второй период мамонтовской оперы — 1896—1904 годы — продемонстрировал воплощение новых установок организатора и его помощников в художественно полноценных спектаклях. Громадную роль, как уже упоминалось, в этом сыграли художники, близкие кружку в Абрамцеве — имении Мамонтова, сосредоточившем много замечательных художественных сокровищ. Художники рассматривали свою работу в театре Мамонтова как решение большой и насущно необходимой художественной задачи. В создании нового типа оперных спектаклей они видели средство борь-

бы за новые — национально-демократические пути развития русского театрально-декоративного искусства.

В статье «Московская частная опера в Петербурге», написанной в 1898 году, В. В. Стасов, неизменно восхищавшийся мамонтовским театром и его плодотворными начинаниями, писал о большом значении спектаклей, пропагандирующих русское оперное творчество: «Воскрешение русской оперы московским частным театром вызвало на свет целый ряд талантливых художественных произведений, по своей глубокой народности и своеобразию принадлежащих совершенно к одной и той же категории, скажу даже, породе, с талантливыми операми высоких русских композиторов.

В Москве сплотилась вдруг вокруг значительного дела, начатого С. И. Мамонтовым, словно целая школа художников (по преимуществу очень молодых), которые были как-то совершенно особенно одарены к тому, чтобы дать национальной русской опере, во всем внешнем ее проявлении, в декорациях и костюмах, такой же оригинальный национальный и самобытный характер, какой уже дан нашей оперной музыке ее композиторами...»¹

Действительно, репертуар мамонтовской оперы в эти годы может быть назван «русским». Русские оперы занимают в нем основное место. Именно в эти годы состоялись премьеры опер Н. А. Римского-Корсакова, порвавшего в 1895 году с императорской сценой; на эти годы приходятся постановки «Хованщины» и «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, «Орлеанской девы» и «Чародейки» П. И. Чайковского и других русских опер. За восемь лет, с 1896 по 1904 год, театр поставил 43 русские оперы. Это бесспорно явилось выражением определенной репертуарной политики театра и было связано с вполне сознательно поставленной целью художественной пропаганды русского оперного творчества.

Конечно, не эти постановки были выражением того нового, чем прославился мамонтовский театр. Часть опер, представлявших собой основу репертуара любого русского оперного театра, такие, как «Иван Сусанин», «Демон», «Евгений Онегин», «Русалка», популярная в те годы в Москве «Рогнеда» А. Н. Серова, были поставлены вполне добротнo, но без новаторства. Иногда частная опера пыталась

¹ В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. 3. М., 1952, стр. 263.

осторожно соперничать с казенной сценой, ставя те же произведения, которые входили в репертуар Большого театра. Это были оперы «Борис Годунов», «Руслан и Людмила», «Мазепа», «Опричник» и некоторые другие. Но так как по роскоши и богатству постановки, мощности хора и оркестра частная опера не могла соперничать с Большим театром, то внимание было обращено на другое. Здесь уж должны были сказать свое слово художники, оформлявшие спектакли, и, особенно, певцы — исполнители главных ролей, а также режиссеры-постановщики. Последние играли довольно важную роль в театре. Мамонтов воспитал из своих помощников (большей частью бывших певцов-актеров) культурных и мыслящих постановщиков — П. И. Мельникова, В. А. Лосского, В. П. Шкафера, П. С. Оленина и других.

Негласно соревнуясь с императорской сценой, Московская частная опера должна была иметь очень большой репертуар. Премьеры следовали одна за другой, причем быстрота в подготовке спектаклей нередко сказывалась на качестве музыкально-сценической работы. Но таковы были вынужденные, довольно трудные условия, в которых работал театр. Часть репертуара театра составляли те оперы, которые когда-то ставились на казенной сцене, но быстро были сняты и наполовину забыты публикой: «Черевички» и «Чародейка» Чайковского, «Жупец Калашников» А. Г. Рубинштейна, ранние оперы Ц. А. Кюи «Сын мандарина» и «Кавказский пленник». Поставлены были театром и совсем уже забытые оперы — «Громобой» и «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского.

Кроме упомянутых опер крупных русских композиторов, на сцене частной оперы в различное время были поставлены и такие сочинения, как «Ася» М. М. Ипполитова-Иванова, «В 1812 году» Вас. С. Калининкова, «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» молодого композитора С. Н. Василенко; совсем неинтересными произведениями оказались поставленные театром оперы «Илья Муромец» В. С. Серовой, «Ожерелье» директора театра Н. С. Кроткова, «Страшная месть» Н. Р. Кочетова. Однако это было ничтожной долей вполне полноценного и высокохудожественного репертуара частной оперы.

Театр, однако, при ясно осознанной цели пропаганды русского оперного творчества, не страдал национальной ограниченностью. Мамонтов и его помощники считали нужным

иметь в репертуаре и оперы зарубежных композиторов — классические и современные; на сцене театра шли «Риголетто» и «Аида» Д. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, оперы К. Сен-Санса, Ш. Гуно и Л. Делиба. Из опер Д. Пуччини особым вниманием пользовалась опера «Богема», интересно и по-новому поставленная с Н. И. Забелой в роли Мими.

Но особое внимание частная опера уделяла постановкам опер крупнейшего русского композитора тех лет Н. А. Римского-Корсакова, а также операм Мусоргского. В этом сказались вкусы самого Мамонтова и его помощника, знаменитого репертуарной частью театра Семена Николаевича Круликова, друга Римского-Корсакова и страстного поклонника творчества Могучей кучки, бывшего как бы проводником идей петербургских композиторов в Москве. Поддерживали такой репертуар и художники театра.

Последнее обстоятельство было вызвано общностью в творческом направлении Могучей кучки и художников абрамцевского кружка. Цель, которую ставили себе и композиторы и художники, была общей: всемерное содействие развитию национального русского искусства.

Интерес к истории русского народа, к верованиям, легендам, сказкам, порожденным его творческим гением, любовь к древним памятникам, интерес к самой психологии народа — вот что было общим между композиторами Могучей кучки и их более молодыми собратьями — живописцами. Естественно, что художники театра были воодушевлены идеей воплотить на сцене произведения композиторов, которые, по их мнению, ярко выразили в своих операх самую сущность русского народного характера и народной жизни.

Деятельность художников в театре Мамонтова и, особенно, в постановках опер Римского-Корсакова, «Хованщины» и «Бориса Годунова» Мусоргского, «Чародейки» Чайковского была не просто работой декораторов, но активным «соавторством», осуществлявшимся в содружестве с певцами, музыкантами и режиссером.

Опыт художников оперы Мамонтова сыграл решающую роль в деле оформления оперных спектаклей. Как известно, до этого в спектаклях на императорской сцене вопрос соотношения художественного оформления и музыки оперы был наиболее уязвимым местом. Отношение дирекции и режиссуры к этой проблеме был чисто формальным. Но после декораций и

костюмов, созданных в спектаклях мамонтовской оперы братьями В. М. и А. М. Васнецовыми, В. Д. Поленовым, М. А. Врубелем, К. А. Коровиным, такое отношение стало невозможно. На императорскую сцену приглашаются свежие, новые художественные силы — даровитые художники, среди которых первое место заняли А. Я. Головин и К. А. Коровин. Таким образом, частная опера не только прославила себя подлинно художественным оформлением своих спектаклей, но и активно воздействовала на рутинные порядки императорских театров.

Но не только на оперные театры оказала влияние работа художников. Она воздействовала и на Художественный театр. Это сознавали сами художники. Так, В. М. Васнецов в одном из писем прямо связывает работу своих товарищей и свою работу в мамонтовской опере с обновлением в декорационном деле и, в частности, с исканиями Художественного театра, которые стали столь типичны для начала XX века¹. Очевидное влияние оказала работа театра Мамонтова и на некоторые моменты оформления спектаклей Художественного театра. Поездки руководителей театра по России в поисках подходящего оформительно-костюмного материала для спектакля «Царь Федор» развивали идеи оперы Мамонтова.

Однако материальное положение частной оперы, коммерческая сторона предприятия были обратной стороной художественной медали столь высокого качества. Среди многочисленных спектаклей, которые публика смотрела в частной опере, около половины были «кассовыми», т. е. рассчитанными на беспорный материальный успех. Это были ходовые репертуарные оперы, в которых главные роли пелись талантливыми молодыми исполнителями, но не вносящими ничего нового в интерпретацию оперы. Их назначение было укреплять материальную базу театра, необходимую для подготовки новаторских спектаклей. Многие выпускаемые спектакли страдали от недостаточной доработанности, как это произошло с оперой Глюка «Орфей». Наряду с интересными спектаклями были и обычные. Например, в сезоне 1898/99 года был возобновлен «Фауст» Гуно.

Спектакль привлекал талантливым исполнением Шаляпиным роли Мефистофеля. Одна-

ко в остальном он не представил собой заметного художественного явления. Интересно привести отзыв об этом спектакле М. Н. Ермоловой, посетившей театр 7 сентября 1899 года. В письме Л. В. Средину Ермолова пишет: «Вчера слушали „Фауст“ у Мамонтова. Пел Шаляпин, но, кроме него, все было невыносимо скучно. Ипполитов-Иванов — скучнейший дирижер, какого я знаю. Антонова — скучнейшая Маргарита, а Фауста и Валентина пели два ученика очень скучно»².

Свидетельство Ермоловой говорит о будничном, «кассовом» спектакле. Зато выделялись те постановки, в которых театр создавал не только синтез зрительного и слухового впечатления, но и демонстрировал новый подход к оперному исполнительскому искусству, в которых был замечательный ансамбль всего целого. Эти спектакли превращались в значительнейшее явление художественной жизни.

Таким явлением, например, была постановка «Царской невесты» Римского-Корсакова, одна из московских премьер композитора, вызвавшая дискуссию в прессе. Критика хвалила музыку Римского-Корсакова, но недоумевала — зачем композитор обратился к классической оперной форме. Не есть ли это шаг назад, измена современным оперным идеалам? Для чего воплощение столь трагического сюжета потребовало широкого пения и классических оперных форм?

Принципиально постановка «Царской невесты» в частной опере была решена еще летом 1898 года, когда существовали только эскизы оперы. Композитор охотно предоставил Мамонтову права постановки оперы, но выставил свои требования. В письме к Мамонтову от 12 мая 1899 года он писал: «Я обещал Вам „Царскую невесту“ ранее казенной сцены и в этом смысле заявил и Барцалу в Москве и Кондратьеву в Петербурге, когда они меня о ней спрашивали, — следовательно, — я не отступил от своего слова. Выполните же и Вы, глубокоуважаемый Савва Иванович, мои условия и желания. „Царская невеста“ требует голосов и пения на первом месте; она не возьмет ни обстановкой, ни оркестровкой, ни пестрым былинным сюжетом, как „Садко“»³. Далее композитор просит распределить роли в соответствии с его по-

² «Мария Николаевна Ермолова. Письма из литературного наследия. Воспоминания современников». М., 1955, стр. 759.

³ Цит. по кн.: А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. М., 1937, стр. 159.

¹ См. кн.: Ф. Сыркина. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1956, стр. 261.

желаниями и заглавную роль дать Н. И. Забеле-Врубелю, как наиболее подходящей исполнительнице. Другие кандидатуры, названные Римским-Корсаковым, свидетельствуют о заботе композитора, чтобы со стороны музыкальной все было бы как можно лучше. Кроме того, композитор поставил условием личную проверку готовности оперы, после чего он сможет дать окончательное согласие на спектакль¹.

Опасения Римского-Корсакова были не случайны. Наиболее уязвимой стороной частной оперы и в эти годы продолжал оставаться оркестр. Мамонтов, в силу материальных причин, не мог организовать в своем театре оркестр, равный по исполнительской квалификации и опыту оркестру Большого театра. С его стороны была также и явная недооценка этой стороны спектакля, так как, увлекаясь вокальными силами труппы, он не обращал должного внимания на оркестр. Дирижерами в частной опере были два итальянских музыканта: И. А. Труффи и Е. Д. Эспозито. Они ставили все оперы — русские и зарубежные. В «Воспоминаниях» Н. В. Салиной есть характеристика Труффи, ярко представляющая этого иностранца, волею судеб заброшенного в Россию. «Труффи был человек легкого нрава, — пишет Н. В. Салина, — ленившийся дисциплинировать себя и не умевший требовать дисциплины от других. Это был добрый малый, неплохой музыкант, но авторитета ни у оркестрантов, ни у певцов он не имел и подчас сам подчинялся тем и другим...»²

Второй дирижер, работавший в 90-х годах в театре, Эспозито, имел большой авторитет в труппе, и ему поручались более серьезные постановки, в том числе оперы Римского-Корсакова. Эспозито был хорошим, грамотным профессионалом, но его исполнение страдало ремесленничеством. В нем не было ни вдохновения, ни глубины, ни точности. Он мирился с тем, что в его оркестре не хватало многих инструментов, труппы были не сыграны. Когда Римский-Корсаков прослушал в его исполнении «Садко», то был крайне разгневан, так как сложная и самостоятельная оркестровая партия его оперы была неузнаваемо искажена. По требованию композитора опера была временно снята и передана. Как раз в это время (февраль 1898) частная опера должна была приехать на гастроли в Петербург, и «Садко»



*«Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова.
Московская частная опера. 1899 год.
Марфа — Н. И. Забела-Врубель*

был срочно разучен под руководством самого композитора, который выправил все ошибки, заставил оркестр выучить все трудные пассажи, отрететировал все оттенки исполнения, довел звучание хора до нужного качества. Солисты также подтянулись, и Петербург услышал новую оперу Римского-Корсакова в «весьма приличном виде» (как пишет автор в «Летописи»).

Все же, отдавая Мамонтову свою новую оперу «Царская невеста», композитор не переставал опасаться за оркестр. Но Мамонтов, по видимому, полностью проникся мыслью усовершенствовать симфоническую часть спектаклей и, верный своей идее выдвигать молодых талантливых людей, пригласил в качестве второго дирижера С. В. Рахманинова. Последний про-

¹ А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV, стр. 130.

² Н. Салина. Указ. соч., стр. 77.

работал в театре до 1899 года, вел оперы «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Русалку», «Кармен», «Майскую ночь». Несмотря на то что расцвет дирижерского мастерства Рахманинова приходится на более поздние годы, а у Мамонтова он только начинал, его кратковременная деятельность там оставила заметный след. Артисты оркестра очень любили и ценили даровитого Рахманинова. Огромную пользу получили от занятий с ним и певцы и, в первую очередь, Ф. И. Шаляпин. Летом 1898 года, когда труппа готовилась к постановке «Бориса Годунова» Мусоргского, многие певцы и музыканты жили на даче у артистки театра Т. С. Любатович. Рахманинов, подготавливая оперу, много занимался с певцами и особенно с Шаляпиным. С этого времени началась их большая, прошедшая через всю жизнь артистическая дружба.

В 1899 году в театре Мамонтова появился М. М. Ипполитов-Иванов. Он был уже известный композитор, автор ряда произведений, опытный дирижер, отлично поставивший работу тифлисской оперы, которой он руководил в течение нескольких лет, спокойный и доброжелательный человек. В его лице Мамонтов нашел хорошего главного дирижера, хотя он далеко не был так артистически одарен, как Рахманинов. Но вскоре после вступления Ипполитова-Иванова в должность главного дирижера Мамонтов был арестован по своим коммерческим делам. Оставшись без своего руководителя, артисты и музыканты театра организовали «Товарищество артистов Московской частной оперы» и продолжали работать. Так театр просуществовал до 1904 года, когда частная опера перешла в руки С. И. Зимина.

Последние подготовительные репетиции «Царской невесты» шли уже без Мамонтова. Опера шла под руководством Ипполитова-Иванова, который в своих воспоминаниях «50 лет русской музыки» отмечает, что сам композитор внимательно следил за последними репетициями и в общем остался доволен подготовкой солистов, оркестра и хора. В письмах к жене из Москвы Римский-Корсаков хвалил исполнение: «Опера разучена хорошо, — писал он, — голоса все на подбор, и я нахожусь в самом приятном настроении. Полагаю, что еще ни одна опера на московской частной сцене не шла так хорошо, как пойдет моя»¹.

Исполнители были все очень увлечены му-

зыккой новой оперы. И не только те, кто участвовал в ней, но и другие. Шкафер вспоминает, что «Шаляпин... так пленился ролью Грязного, что просил Римского-Корсакова переделать ее для него. Николай Андреевич ответил: „Написал я роль, имея в виду баритона, и переделывать не могу“»².

Премьера оперы состоялась 22 октября 1899 года и прошла с огромным успехом; публика была совершенно очарована даровитой Забелой-Врубель, выступившей в главной роли. В «Летописи» Римский-Корсаков написал: «Забела — Марфа — пела прекрасно, высокие ноты в ее ариях звучали чудесно, но партия эта в общем менее ей подходила, чем партия Морской царевны, а костюм, сделанный, как всегда, по рисунку ее мужа, на этот раз нельзя было назвать удачным»³.

О. Л. Книппер, побывавшая на спектаклях «Царской невесты», писала А. П. Чехову: «Вчера я была в опере, слушала второй раз „Царскую невесту“. Какая дивная, тонкая, изящная музыка! И как прекрасно и просто поет и играет Марфу Забела! Я так хорошо плакала в последнем акте — растрогала она меня. Она удивительно просто ведет сцену сумасшествия, голос у нее чистый, высокий, мягкий, ни одной крикливой нотки... Весь образ Марфы полон такой нежности, лиризма, чистоты — просто из головы у меня не выходит. Опять пойду ее слушать»⁴.

Вдохновенное исполнение Забелой партии Марфы, поразившее столь многих ценителей подлинного искусства, было результатом ее длительной, вдумчивой работы над ролью. Концертмейстер Забелы Б. К. Яновский свидетельствует, что она в течение всего лета 1899 года тщательно работала над партией, подолгу обдумывая, как надо спеть каждую фразу, десятки раз пробовала, меняла выражение, добиваясь нужного, постепенно находила истинный характер в передаче музыки. В изучении партии у нее была своя система. Сперва Забела подробно знакомилась с музыкой, потом долго работала над образом, уясняла себе характер и психологию действующего лица, задумывалась над взаимоотношениями его с другими персонажами оперы, сочиняла его «биографию» и только потом внимательно отделыва-

² В. Шкафер. Указ. соч., стр. 169.

³ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1955, стр. 215.

⁴ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. 1. М., 1934, стр. 122.

¹ «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. II, стр. 76.

В. А. Серов.
Портрет С. И. Мамонтова



ла образ, воплощая свой замысел¹. В этом методе можно найти много общего с системой Станиславского — недаром исполнением лучших артистов мамонтовской оперы так восхищались артисты Художественного театра. Сам К. С. Станиславский высоко оценил деятельность частной оперы. В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский написал: «Мамонтов, меценатствуя в области оперы и давая артистам ценные указания по вопросам грима,

костюма, жеста, даже пения, вообще по вопросам создания сценического образа, дал могучий толчок культуре русского оперного дела»².

После ареста Мамонтова частная опера, как уже говорилось, оказалась в затруднительном положении. Товарищество артистов просуществовало недолго, хотя, казалось бы, имело все возможности развивать художественное направление, столь блистательно представленное

¹ «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. II, стр. 340.

² К. Станиславский. Собрание сочинений. т. I. М., 1954, стр. 83.

оперой в конце XIX века. В действительности же театр стал клониться к упадку, чему содействовали многие обстоятельства, как внешние, так и внутренние.

В репертуаре «Товарищества» появились случайные, малохудожественные произведения, постановка которых была связана с некоторыми особыми моментами. Таковой была постановка любительской оперы директора театра Н. С. Кроткова «Ожерелье», опер главного дирижера М. М. Ипполитова-Иванова, хотя и профессиональных, но безусловно уступавших по своему качеству операм Римского-Корсакова, Мусоргского, Глинки и Чайковского. Период русской классики на частной сцене приходил к концу. Театр поставил, правда, еще три классические оперы в сезоне 1901/02 года, в том числе «Руслана и Людмилу», но потом из новых русских постановок можно назвать только «Дети степей» А. Г. Рубинштейна и «Мадемуазель Фифи» Ц. А. Кюи, которые не стали событием московской театральной жизни.

Важным обстоятельством, способствовавшим упадку театра, было и то, что многие артисты оперы перешли на императорскую сцену. Среди них были Забела-Врубель и Шаляпин. Новый директор императорских театров Теляковский вел тонкую политику. Он понимал, что вести оперное дело по старинке нельзя. Он решил бороться с частной оперой ее же методами, для чего стремился привлечь к себе молодые артистические силы, даровитых художников и мыслящих режиссеров, которых находил среди труппы «Товарищества», приглашал на казенную сцену и успевал в этом.

Сыграло роль и отсутствие Мамонтова, умного и энергичного руководителя и режиссера. Заменить его было нечем, и вскоре дело «Товарищества» распалось. Из остатков частной оперы образовалась оперная антреприза С. И. Зимины, история которой относится уже к следующему периоду.

Но значение частной русской оперы Мамонтова на рубеже XIX и XX веков было очень велико: театр помог найти решение одной из самых важных задач, стоявших перед русским оперно-театральным искусством — он поднял и положительно решил проблему русского оперного репертуара, привлек к ней широкий общественный интерес, показав все богатство и многогранность русского оперного творчества. Важнейшим завоеванием были постановки с неизмеримо повысившимся общим ансамблем

искусств, создающим синтетический оперный спектакль, оказавший большое влияние на последующее развитие оперного театра в целом. После них уже нельзя было довольствоваться установившимися штампами императорской сцены. Надо было заботиться о соответствии оформления спектакля композиторской партитуре, думать об исторической и национально-этнографической достоверности. Нужно было обратить самое серьезное внимание на сценическое воплощение образов оперных персонажей и синтез вокального и сценического мастерства актеров.

Благодаря мамонтовскому театру Москва, как уже говорилось, вышла на широкий путь передового оперно-театрального исполнительства и стала успешно соперничать с Петербургом. Она стала центром передовой оперно-театральной культуры. Самым замечательным достижением Московской частной оперы было то «содружество искусств», которым отличались ее лучшие спектакли.

Композитор, исполнитель-актер, художник, режиссер выступили в творческом союзе, ознаменовав этим вступление русского оперного театра на новый этап.

* * *

В труппу частной оперы периода расцвета входило много талантливых молодых певцов и певиц. Расцвет их дарований был безусловно связан с общей художественной установкой театра и той атмосферой, которая была характерна для работы мамонтовской оперы. В. П. Шаффер в своих «Воспоминаниях» говорит о частной опере:

«Несколько своеобразная атмосфера, отличная от других театров, где закулисные дразги, мелкое интриганство, зависть, злоба отравляют и опошляют существо театра, в стенах мамонтовской оперы как-то окрашивалась веянием искусства, о задачах которого вам то и дело напоминали люди больших дарований, приносившие сюда свой ум, знания, опыт и, главное, артистизм, живой интерес и любовь к делу. Это было дорого, и в этом был залог успешной работы театра. Пошлость и мещанство, обывательщина и узкая цеховщина незаметно исчезали.

Бодрая жизнедеятельность сцены частной оперы, развертывая богатый репертуар, питала всю труппу большой, разнообразной, захватывающей работой. В репетиционных залах, в фойе и на сцене шла нервная, напряженная и

волнующая жизнь. Каждый из артистов, от большого Ф. И. Шаляпина и до маленького, начинающего, рвался в бой, ждал, где и когда проявит он свои способности, которых никто не стеснял, а наоборот, поддерживал и поощрял. Это была настоящая школа, школа на производстве. Польза для молодежи была очевидная. Молодых сил, способных и с хорошими голосами, было с излишком... мы воспитывались под руководством крупных художников и музыкантов с С. И. Мамонтовым во главе»¹.

Крупнейшим именем, которое дала русскому оперному искусству мамонтовская опера, был Федор Иванович Шаляпин. Но так как деятельность гениального русского актера-певца в дальнейшем протекала на казенной сцене, то мы дадим характеристику его исполнительского мастерства ниже. Теперь же только подчеркнем, что мамонтовский театр был для Шаляпина подлинным художественным университетом, всемерно способствовавшим развитию его исключительного дара.

Большой любовью московской публики пользовалась талантливая певица и тонкая актриса Елена Яковлевна Цветкова (1872—1929). В своих «Театральных воспоминаниях» С. Н. Дурьлин пишет, что Цветковой «замечательно удавались в операх Римского-Корсакова лирические партии героинь из мира реального. У нее и Снегурочка была больше хрупкой, чуткой, самоотверженно любящей русской девушкой, почти девочкой, чем сказочной дочерью Весны и Мороза, как у Забелы»². Кроме Снегурочки в одноименной опере Римского-Корсакова, Цветкова прославилась исполнением партии Веры Шелюги и, в особенности, Ольги в опере «Псковитянка», где выступала вместе с Ф. И. Шаляпиным.

Е. Я. Цветкова была отличной исполнительницей в операх Чайковского. Огромным успехом пользовалась она, исполняя роль Татьяны в «Онегине», Иоанны д'Арк в «Орлеанской девице», Кумы в «Чародейке».

Выделялась в труппе Т. С. Любатович, культурная и музыкальная певица, хотя и не обладавшая большим голосом; из меццо-сопрано выделялись А. Е. Ростовцева, первая исполнительница партии Любаши в опере «Царская невеста», и В. Н. Петрова-Званцева, первая Кащеевна в постановке оперы Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный». Из актеров, работав-

ших в те годы в театре, удачно выступал А. В. Секар-Рожанский, обладатель большого, красивого и ровного голоса, драматического тенора, одаренный и в сценическом отношении. Он пел заглавную партию в опере «Садко», отличился в ней и заслужил благодарность композитора. Хорошо зарекомендовал себя Секар-Рожанский и в других ролях, ведя главные партии в ряде опер. Из баритонов выделялся Н. А. Шевелев и начинавший свою деятельность впоследствии очень известный артист М. В. Бочаров.

С. И. Мамонтов считал, что Россия очень богата талантливыми певцами и большими голосами. Нужно только быть смелым и воспитывать их на значительном, высокохудожественном репертуаре. Он не побоялся поручить сложные ответственные роли молодому, еще никак не проявившему себя на императорской сцене Шаляпину и полностью был вознагражден за свою смелость и проникательность.

Другое значительнейшее имя, которое подарил театр Мамонтова русскому оперно-исполнительскому искусству, была Надежда Ивановна Забела-Врубель (1868—1913), чей замечательный и оригинальный талант развился в полную меру в период расцвета частной оперы на рубеже двух веков.

Это имя прежде всего было связано с оперными образами Римского-Корсакова, которые создавались артисткой на сцене театра необычайно тонко и поэтично и в полном соответствии с замыслом композитора.

Первой ролью Забелы в операх Римского-Корсакова была роль Морской царевны в «Садко». Это была новая и трудная роль, в которой органически сливаются два начала — человеческое и сказочное. Чудесный голос артистки, настоящее лирическое сопрано, очень хорошо подошел к музыке Римского-Корсакова. Обаятелен был и внешний ее облик в оригинальном поэтическом костюме, сделанном по эскизу М. А. Врубеля.

Композитор, присутствовавший на втором представлении своей оперы в Москве³, услышав исполнение Забелы, был восхищен, до какой степени близко подошла исполнительница к воплощению его музыкального замысла. С тех пор артистка с ее особенным, нежным и серебристым голосом, тонкой музыкальностью стала своего рода идеалом исполнительницы

¹ В. Шкаффер. Указ. соч., стр. 142—143.

² «Музыкальное наследие. Римский-Корсаков», т. II, стр. 324.

³ Н. И. Забела выступила в роли Волховы на втором спектакле, заменив не справившуюся с партией артистку Негрин-Шмит.



М. А. Врубель. Портрет Н. И. Забелы-Врубелъ. 1904 год

ролей, которые создавал композитор. Гастроли мамонтовской оперы в Петербурге, на которых «Садко» получил настоящую отделку по указаниям автора, еще более укрепили успех Забелы. Кроме Волховы, она готовилась выступить в партиях Панночки в «Майской ночи» и Ольги в «Псковитянке». Из этих двух ролей была показана в Петербурге только вторая, так как Панночку отдали другой певице, к неудовольствию композитора, дирижировавшего спектаклем «Майской ночи». Но в Москве роль Панночки была неоднократно исполнена Забелой с большим художественным успехом. Она особенно подчеркивала фантастичность и поэтичность этого образа, сближая его с образом Волховы. Исполнение роли Ольги в «Псковитянке» отличалось особой искренностью, ли-

рической проникновенностью и глубиной. Одной из любимых ролей Забелы, действительно необычайно удавшейся ей, была роль Снегурочки. Римский-Корсаков считал Забелу лучшей исполнительницей этой партии, глубоко проникнувшей в тонкую и хрупкую поэтичность этого образа. Артистка раскрыла постепенное развитие в дочери Мороза, холодной Снегурочке, человеческих чувств и лирики девичьих мечтаний. Она была живым воплощением музыки Римского-Корсакова. Автор оперы не мог сравнить ее исполнение ни с одним другим. Он писал М. А. Врубелю: «Так спетой Снегурочки, как Надеждой Ивановной, я ранее не слыхал»¹.

¹ А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV, стр. 155.

Сравнивая в письме к самой артистке ее исполнение с другими, он написал: «Слышал 3-х Снегурочек: Мравина ныне никуда не годится, Михайлова и Дулова поют исправно и порядочно, а я все вспоминаю Ваше пение»¹.

Работая над оперой «Царская невеста», Римский-Корсаков думал об исполнительском облике Забелы и для нее предназначал партию главной героини — Марфы. В частности, серебристые сопрановые верхние ноты *riano*, необыкновенно поэтично выражающие образ мечтаний больной девушки, композитор представлял себе в звучании голоса Забелы. Прослушав ее в этой роли, Римский-Корсаков был полностью удовлетворен: «Когда я вспоминаю представление „Царской невесты“, — писал он артистке, — то на первом месте представляется мне Вы, Ваш голос и удивительное пение, которого я впредь не дождусь»².

Критика в один голос возносила хвалы замечательному исполнению Забелы в новой опере Римского-Корсакова.

Н. И. Забела исполнила роль Царевны-Лебеди в следующей опере Римского-Корсакова — «Сказка о царе Салтане», поставленной на сцене частной оперы 21 декабря 1900 года, когда Мамонтова уже не было. Однако этот спектакль воплотил в себе лучшие традиции «мамонтовского» периода частной оперы. Е. Я. Цветкова (Милитриса) и А. В. Секар-Рожанский (Гвидон) были хорошими партнерами Забелы. Оркестром руководил Ипполитов-Иванов. Забела в роли Лебеди создала причудливый фантастический образ, чем-то родственник Волхове, но гораздо более светлый и лучезарный. Музыка говорила о счастье и радости жизни, впервые сказочная героиня Римского-Корсакова не погибала, но обретала большое, чисто земное счастье и любовь. Партия Лебеди по музыке, может быть, наиболее фантастична, но в то же время момент превращения Лебеди в Царевну, чтобы жить в любви и радости, создает яркий перелом.

Забеле удалось показать (причем, в основном, чисто музыкальными средствами) этот переход от одной грани образа к другой. Но публике и критике она запомнилась в первую очередь как «загадочная, прекрасная царевна из царства сказочной мечты». Эту поэтичность исполнения отмечали во всех отзывах о спектакле.

¹ Цит. по кн.: М. Янковский. Н. И. Забела-Врубель. М., 1953, стр. 66.

² Там же, стр. 76.

18  98.
ЧАСТНАЯ РУССКАЯ ОПЕРА
(театр Солодовникова).

Въ Среду, 25-го Ноября,

первое представление новой оперы Н. А. Римского-Корсакова:

МОЦАРТЪ и САЛЬЕРИ

в 2-х картинах.

Декорации: 1-я картина — „Комната Сальери“. 2-я картина — „Въ трактѣ“.

Дѣйствующія лица:

Моцартъ г. Шкаферъ.
Сальери г. Шалляпинъ.
Саввой скрипачъ г.

И.

ОРФЕЙ

Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ и 5-ти картинахъ, Х. Глюка.

Новыя декорации: 1-я картина: Священная роща. 2-я картина: Мрачная пещерность за предѣлами Стинса. 3-я картина: Евстафійская пещ. 4-я картина: Мрачное ущелье и 5-я картина: Храмъ Амура — исполнены художник. К. А. Коровиннымъ и С. В. Малютинскимъ.
Новые костюмы и бутфорски вещи.

Дѣйствующія лица:

Орфей, пѣвецъ г-жа Черненко.
Заридика, его супруга г-жа Гладкая.
Амуръ г-жа Паскалова.
Пастухи, пастушки, фурія и адскіе духи, блаженныя тѣни.
Дѣйствіе происходитъ въ Элладу.

Въ 3-мъ дѣйствіи **Балетъ**.

Капельмейстеръ г. Труффи.

Начало въ 8 ч. вечера, оконч. около 12 ч. ночи.

Касса открыта съ 9 часовъ утра, до окончания спектакля.

Въ Четвергъ, 26-го Ноября, опера „Садко“, Н. А. Римского-Корсакова. „САДКО“ — г. Секарь-Рожанскій.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „СВѢТЪ“

Печ. № 25-го ноября 1900 г. Н. д. Моск. Общ. Печат.-Писат. Подписавшихся ТРЕТЬИХЪ.

Типограф. Издательство „СВѢТЪ“

Программа премьеры оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». Московская частная опера. 1898 год

Из других партий в операх Римского-Корсакова Забела выступила в роли Царевны в «Кащее» (она пела ее в один вечер с «Иолантой», где выступала также в заглавной роли) и в партии Птицы-Сирин в «Сказании о невидимом граде Китеже». Исполнение партии Царевны в «Кащее» не было особенно удачным, вероятно,

в силу превалирования в ней драматичных моментов и меньшего значения чисто лирического начала; партию Птицы-Сирин Забела исполняла с замечательным совершенством.

Эту партию артистка пела, уже будучи на казенной петербургской сцене, куда она перешла в 1904 году.

Краткую характеристику этой даровитой и оригинальной певицы хотелось бы завершить словами Б. В. Асафьева: «Надежда Ивановна Забела (...) — имя, оставшееся в истории русского музыкального театра, имя незабвенное: Забела-Врубель первая создала ряд высокопоэтических народных сказочных девичьих образов музыки Римского-Корсакова, нашла взволновавший композитора стиль вокального исполнения и сценический облик. Я бы рискнул назвать ее пение и всю прелесть ее „инсценировки корсаковской музыки“ одушевлением сказочной мечты, конкретным явлением неосознаемых замыслов композиторского интеллекта»¹.

Такова была одна из лучших русских певиц на рубеже XIX и XX веков.

3

Десятилетие между 1897 и 1907 годами было в какой-то мере переломным периодом и для императорских оперных театров. Оно совпало с концом деятельности И. А. Всеволожского в качестве директора императорских театров и вступлением в эту должность сперва кн. С. М. Волконского (1899—1904) и с 1904 года В. А. Теляковского, бывшего до того в течение трех лет управляющим московскими театрами.

Теляковского ни в какой мере нельзя считать «реформатором оперы», хотя он и не был лишен чутья к искусству и разбирался в специфике оперного театра. Но он понимал, что продолжать прежнюю политику руководства императорскими оперными театрами нельзя. Не входя в существо интересов русского оперного искусства и не стремясь бороться за передовое направление в театре, он тем не менее осуществил ряд нововведений, содействовавших развитию русской оперной сцены. Прислушиваясь к мнению людей искусства, он сумел верно оценить выдающихся артистов и мог ладить с ними; привлек к работе в императорском театре талантливых художников-оформителей. Теляков-

ский пристально наблюдал за спектаклями оперы Мамонтова, хорошо знал его артистические и художественные силы. После распада «Товарищества» и перехода частной оперы в антрепризу С. И. Зимина не только артисты, но и режиссеры, в том числе П. И. Мельников и В. П. Шкафер, перешли на императорскую сцену. Под воздействием передовых художников Теляковский стал проявлять заботу не только о внешней красивости и пышности спектаклей, но и о правдоподобии постановки и оформления; стремился к единству всего спектакля в целом.

В Большом театре, более удаленном от двора, нововведения вводились смелее. К тому же в начале XX века в московской труппе, как уже говорилось, сконцентрировались лучшие русские артистические силы.

Реформы вводились на императорскую сцену очень осторожно и постепенно. Еще в конце 90-х годов многие постановки просто поражали безвкусицей. Так, например, Римский-Корсаков в «Летописи» описывает возобновленную в 1898 году (еще при Всеволожском) «Снегурочку» как спектакль, совершенно не отвечающий характеру оперы: «Всеволожский вдруг возымел намерение поставить мою „Снегурочку“ с подобающим императорским театрам великолепием. Заказаны были новые декорации и костюмы, и опера была дана 15 декабря. Декорации и костюмы были действительно дорогие, изысканные, но совершенно не идущие к русской сказке. Мороз оказался чем-то вроде Нептуна, Лель походил на какого-то Париса; Снегурочка, Купава, Берендей и другие были разодеты подобным же образом. Архитектура берендеевского дворца и домик слободки Берендеевки, лубочное солнце в конце оперы до смешного не вязались с содержанием весенней сказки. Во всем сказывалось непонимание задачи и французско-мифологические вкусы Всеволожского. Опера прошла с успехом. Мравина — Снегурочка — была хороша»².

Музыкальная сторона, в частности исполнение солистов, среди которых было много та-

² Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. I. М., 1955, стр. 212.

С этим фрагментом «Летописи» интересно сопоставить выдержку из «Воспоминаний» В. В. Ястребцева: «Говорили о постановке „Снегурочки“, отличавшейся... роскошью, но не стилем. И действительно, к чему было в „Прологе“ выпустить таких балаганных птиц? Зачем было надевать на голову Берендей какие-то комические наушники? Неужели, в самом деле, для Снегурочки ничего нельзя было придумать остроумнее бального атласного платья, атласных туфель, ди-

¹ Б. Асафьев. Избранные труды, т. III. М., 1954, стр. 205.

лантливых людей, а также хора и оркестра под руководством Ф. М. Блуменфельда, более удовлетворяло строгим требованиям композитора.

Рассматривая репертуар обоих императорских театров — Мариинского и Большого — за десять лет — с 1897 года по 1907 год, можно наблюдать любопытную картину, значительно отличающуюся от прежней. В репертуаре обоих театров было около 120 опер; русские оперы составляли немного менее половины. Среди них были оперы Глинки и Даргомыжского, «Юдифь» и «Рогнеда» Серова, несколько опер А. Г. Рубинштейна, две оперы Э. Ф. Направника. Из опер композиторов Могучей кучки на императорской сцене шли «Князь Игорь», «Борис Годунов»; «Псковитянка», «Снегурочка», «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Моцарт и Сальери», «Сервилия», «Царская невеста» Римского-Корсакова. Большими событиями стали постановки новых опер Римского-Корсакова: «Пана-Воеводы» в Москве под управлением Рахманинова в 1905 году и «Сказания о невидимом граде Китеже» в Петербурге в 1907 году. Из опер Чайковского шли почти все (кроме «Чародейки»). К этому нужно прибавить три оперы Рахманинова («Алеко», «Скупой рыцарь» и «Франческа»), оперы А. С. Аренского, «Добрыню Никитича» А. Т. Гречанинова и ряд «опер-однодневок»: «Песнь торжествующей любви» или «Рыбаки» А. Ю. Симона, «Мелузина» дилетанта князя И. Ю. Трубецкого, сочинение нововременского критика М. М. Иванова — оперу «Забава Путятишна» и т. п.

Среди опер зарубежных композиторов, шедших в те годы на императорской сцене, первое место, как уже говорилось, занимали произведения Вагнера. Из опер Верди шли «Травиата», «Риголетто», «Аида» и «Отелло». Пользовались успехом оперы Г. Доницетти. Большую группу составили французские оперы (Ж. Бизе, Д. Мейербергера, Ш. Гуно, Ж. Массне, Л. Делиба и К. Сен-Санса). Из современных новых опер были поставлены «Сельская честь» П. Масканьи, «Паяцы» Р. Леонкавалло и «Богема» Дж. Пуччини,

а также «Гензель и Гретель» Э. Гумпердинка и «Мефистофель» А. Бойто. В эти годы были возобновлены и некоторые классические оперы, как, например, «Волшебная флейта» Моцарта (в Большом театре в 1906 году), «Фиделио» Бетховена (в том же сезоне в Мариинском театре), опера Г. Берлиоза «Троянцы в Карфагене» (Большой театр, сезон 1899—1900). Заслуживает упоминания и постановка оперы Б. Сметаны «Далибор» (1899—1900, Мариинский театр) и оперы С. Монюшко «Галька» (1898—1899, Большой театр).

Репертуар императорской сцены свидетельствует о воздействии и на дирекцию общественного мнения, которое привело к укрупнению лучших русских опер в репертуаре казенных театров (хотя в нем и отсутствовало, например, такое гениальное произведение, как «Хованщина»). Все же «Борис Годунов», «Князь Игорь», девять опер Римского-Корсакова и семь опер Чайковского составляли солидную часть оперного репертуара императорской сцены. Дирекция не очень охотно ставила новые русские произведения еще не зарекомендовавших себя молодых композиторов — такова была традиция; мало было в репертуаре и новейших зарубежных опер. Сравнивая приведенный репертуарный список с репертуаром мамонтовского театра, нельзя не признать, что в частной опере репертуар был разнообразнее.

Но музыкальная сторона в обоих императорских театрах стояла на большой высоте, в чем можно признать, прежде всего, заслугу музыкальных руководителей — крупных дирижеров. В Петербурге продолжал свою плодотворную деятельность художественный руководитель оперы Эдуард Францевич Направник (1869—1916). В своих воспоминаниях «Из прошлого русской оперы» дирижер Д. И. Похитонов, начавший свою работу в театре под руководством Направника, характеризует главного дирижера Мариинского театра в эти годы такими словами: «Внешнее спокойствие, ясная, твердая рука, простой, академический взмах и железная воля, которым единодушно повинуются масса оркестра, хора и солистов. И при этом необычайная скромность, скромность большого человека: зрительный зал при его появлении не освещается, на него не наводятся лучи прожектора при овациях публики за исполнение, скажем, увертюры к „Руслану и Людмиле“... Этот человек снискал себе всеобщую любовь и уважение тем, что у него на первом месте было дело, которому он отдал все свои знания, и бескорыстная забота о своих соратниках по искус-

одемы на голову и сорти де бая на плечи и проч. и проч. Встречались немалые курьезы и по части декоративной. Так, например, в последнем действии небо было ярко-розовое, а вода в озере по-прежнему оставалась ярко-зеленой; луч солнца падал на Снегурочку слева, между тем как бог Ярило (солнце) показывался над поразительно высокой скалой (долженствовала изображать Ярилиную гору) — справа (В. Ястребчев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 2. Л., 1960, стр. 49—50).

ству, не зная разницы между „большими“ и „малыми“»¹.

Направник за свою более чем пятидесятилетнюю деятельность на посту руководителя оперы сделал очень много для русского искусства. Именно ему в большой степени обязана публика своим знакомством с русским оперным творчеством. Известно, какую положительную роль сыграл Направник в пропаганде опер Чайковского; не менее известно, что он был музыкальным руководителем постановок «Бориса Годунова», «Князя Игоря» и многих опер Римского-Корсакова, признававшего большие заслуги главного дирижера «Мариинки» и уважавшего его.

В начале XX века Направник был уже в пожилом возрасте, но полон сил и энергии. Все основные премьеры на петербургской сцене проходили под его руководством. Его работоспособность поражала всех. Похитонов свидетельствует, что за четыре месяца в конце 1905 года Направник возобновил с новыми исполнителями «Лоэнгрин» Вагнера, заново разучил «Фиделио» Бетховена, «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова и «Золото Рейна» Вагнера; в то же время он вел текущий репертуар, в который входили две оперы Глики, две оперы Чайковского и другие.

Направник был замечательным воспитателем оркестра, который под его руководством достиг высокого совершенства. Оркестр Мариинского театра был укомплектован талантливыми артистами; чтобы попасть в его состав, нужно было пройти очень сложный конкурс, где на каждое место претендовало по 8—10 человек. Воспитанный Направником, оркестр отличался исключительно серьезным и ответственным отношением к делу.

Но не только для оркестра, а и для певцов-солистов Направник был внимательным воспитателем. Он в совершенстве понимал специфическую сторону вокального исполнения, разбирался в характере голосов, в их достоинствах и недостатках. Нередко бывало, что он снимал с партии, временно или окончательно, артистов, уже имевших имя, снимал за утомленный голос или (что бывало чаще) за недостаточно тщательную подготовку партии. Его боялись, но авторитет его стоял недосыгаемо высоко.

Как исполнитель Направник был воспитан на классической музыке второй половины XIX века. Глубокое проникновение в замыслы авто-

ра, всестороннее изучение партитуры, стремление к цельности, гармоничности были характерными чертами его исполнения. Звучание оркестра даже в местах *fff* отличалось мягкостью. Направник никогда не форсировал звучности медной духовой группы, и оркестр звучал у него как единый большой и многоголосый инструмент. В его практике никогда не было случаев, чтобы оркестр заглушал певца. Замечательный общий ансамбль — вот чего всегда добивался этот выдающийся оперный дирижер.

В описываемый период у Направника было два помощника: Э. А. Крушевский и Ф. М. Блуменфельд (Похитонов в качестве дирижера стал выступать лишь с 1905 года). Первый из них — Эдуард Андреевич Крушевский, хороший пианист, ученик Римского-Корсакова по классу композиции, с 70-х годов работал в Мариинском театре концертмейстером, а с 1894 года — вторым дирижером. Римский-Корсаков дал ему в «Летописи» очень яркую характеристику, подчеркнув его высокий профессионализм и музыкальность, но отказав в композиторском даровании и в способности стать большим симфоническим дирижером². Однако Крушевский постепенно выработался в очень опытного и серьезного оперного дирижера, относившегося к делу с «направниковской» ответственностью.

Ф. М. Блуменфельд (1863—1931) был несравненно более талантливым человеком, выдающимся пианистом и способным композитором, также учеником Римского-Корсакова, по своим воззрениям примыкавшим к «новой русской школе». Он быстро занял твердое положение в театре благодаря тонкому вкусу и музыкальности. В 1907 году под его руководством была осуществлена первая постановка «Китежа» на мариинской сцене. По болезни он рано оставил дирижерскую деятельность (в 1918 году).

Славу Мариинского театра составлял не только оркестр, но и хор. Руководил хором Георгий Алексеевич Казаченко, также ученик Римского-Корсакова (до него И. А. Помазанский). Замечательная слаженность ансамбля, ровность звучания, красота тембровой окраски мариинского хора сделали его одним из лучших хоровых коллективов России.

В Москве долгое время дирижировал оркестром Ипполит Карлович Альтани, хороший музыкант, но не обладавший яркой индивиду-

¹ Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы. Л., 1949, стр. 96—97.

² См.: Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 1, стр. 132, 188.

альностью и артистизмом. Это был заслуженный музыкант, работавший в Большом театре с 1882 года. Именно он поставил «Пиковую даму» и многие другие оперы Чайковского в Москве. Оркестр Большого театра, состоявший также из очень хороших музыкантов, достиг значительных успехов. Музыкальная подготовка спектакля под руководством Альтани была на высоком профессиональном уровне. Но произвести реформу в области оперного исполнения Альтани, конечно, не был способен.

В 1904 году Альтани вышел в отставку, и Геляковский пригласил на должность главного дирижера Большого театра Сергея Васильевича Рахманинова. Это была одна из самых удачных мыслей директора, впрочем, подсказанная ему общественным мнением Москвы.

Уже упоминалось о Рахманинове-дирижере в связи с его первыми опытами в мамонтовском театре, где он вел ряд опер. В течение двух лет, когда Рахманинов занимал пост художественного руководителя Большого театра, театр неузнаваемо изменился, получив подлинно творческий облик. Рахманинов был дирижером-художником, душой всего оперного спектакля. Первоначально на его долю выпала большая и трудная работа — многие оперы шли в неверных темпах, с неточно выученным музыкальным текстом, исполнение иногда шло вразрез с авторскими указаниями в партитурах. Молодой дирижер, несмотря на свою строгость, даже порой суровость в отношениях с оркестром, хором и солистами, быстро напел с ними общий язык. В трудных условиях, когда на подготовку оперы отводилось две-три недели, он, самоотверженно работая с артистами, достигал замечательных художественных результатов. Его поддерживали лучшие солисты Большого театра — Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, В. Р. Петров, Н. В. Салина и другие. Необыкновенное влияние оказывала на всех исполнителей сила его пианистического искусства. Артистизм С. В. Рахманинова, занимавшегося с певцами, действовал на них заразительно, и работа с ним вызывала общий творческий подъем. Рахманинов, между прочим, первый перешел к внешнему барьеру оркестра, встал лицом к музыкантам и пересадил более рационально группы. Все это немало содействовало повышению качества спектакля. Первое время он дирижировал стоя, как в симфоническом концерте.

Шаляпин, вспоминая это время в книге «Маска и душа», говорил: «С Рахманиновым за дирижерским пультом певец может быть совершенно спокоен. Дух произведения будет прояв-

лен им с тонким совершенством, а если нужны задержание или пауза, то будет это йота в йоту»¹. Многие другие артисты, говоря о Рахманинове-дирижере, свидетельствуют о том же.

Оркестр под управлением Рахманинова звучал необычайно полно и мягко, его динамические оттенки всегда были художественно осмыслены и естественно возникали из самой музыки, что не мешало ему создавать ярчайшие контрасты между *forte* и *piano*.

Рахманинов начал свою деятельность в Большом театре с возобновления «Русалки» Даргомыжского. Спектакль состоялся 3 сентября 1904 года. Сразу же в театре почувствовалось новое веяние, хотя в исполнении этой оперы установились давно определенные традиции. «Критика указывала, — пишет в статье «Рахманинов-дирижер» В. В. Яковлев, — что оркестр, сопровождая певцов, поддерживал их, выгодно оттеняя голоса и соблюдая пропорциональность динамики. Художественная осмысленность оттенков оркестрового сопровождения особенно сказывалась в речитативных эпизодах, когда один, сильнее акцентированный аккорд давал иногда совсем новую окраску той или иной фразы. Часто приходилось удивляться, почему раньше не обращали внимания слушателей на ту или иную красоту в деталях партитуры знакомой оперы»².

Затем Рахманинов показал «Евгения Онегина» и «Князя Игоря». «Онегин» получился необыкновенно тонким и поэтичным, все были поражены особенной певучестью и мягкостью в передаче известной и любимой музыки. «Князь Игорь» прозвучал под управлением Рахманинова с эпическим величием и силой. Темпы и оркестровые краски многих эпизодов вызвали неудержимый восторг публики.

Но подлинными шедеврами дирижерской работы Рахманинова в Большом театре оказались две оперы: «Иван Сусанин» Глинки и «Пиковая дама» Чайковского. Первая из них была приурочена к празднованию юбилейной даты — столетия со дня рождения Глинки, и на нее было обращено особое внимание. Рахманинов готовил ее с первоклассным составом певцов. Сусанина пели Шаляпин и Петров в очередь, Антонида — Нежданова. Работая с певцами, дирижер не довольствовался только музыкальной стороной, но вникал и в сценическую трактовку каждой роли. Результаты не замедлили

¹ Ф. Шаляпин. Повести о жизни. Пермь, 1965, стр. 323.

² С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. М.—Л., 1947, стр. 184.

сказаться. Исполнение оперы на спектакле 30 сентября 1904 года было настоящим откровением искусства. Уже увертюра оперы прозвучала необычно: Рахманинов придал ей трагический характер, подчеркнув симфоническое развитие музыкальных образов. Польский акт поразил публику. Медленный, величавый темп полонеза придал ему праздничную торжественность, краковяк же, продирижированный в очень быстром темпе, создал по отношению к нему яркий контраст. Рахманинов восстановил эпизоды, по традиции пропускавшиеся. Он исполнил «Вальс» II акта и хор «Мы на работу в лес» III акта.

В то же время он сократил в соответствии с авторским подлинником повторения, придуманные балетмейстерами в «Мазурке», уничтожив тем самым в этой сцене характер балетного дивертисмента и вернув финалу II акта первоначальный драматический смысл. Критика отмечала также выразительное исполнение начала 2-й картины IV акта («В лесу») в замедленном темпе, вследствие чего ритм мазурки, данный здесь Глинкой, подчеркивал настроение усталости и разочарованности.

Все эти детали были частью целого, задуманного как раскрытие сложной и величественной трагедийной концепции Глинки. Несмотря на то, что еще при жизни Глинки эта опера стала обязательной в репертуаре императорских театров и, исполняясь многие годы, поблекла под влиянием стандарта, — под управлением Рахманинова она обрела новую жизнь и предстала перед публикой как живое, вечно прекрасное создание Глинки.

«Пиковая дама» под управлением Рахманинова также поразила всех. Эта опера была постоянно в репертуаре Большого театра и исполняли ее хорошие певцы. Рахманинов, первый из дирижеров, раскрыл трагизм оперы и единство ее симфонической концепции.

Под руководством Рахманинова была разучена и подготовлена новая опера Римского-Корсакова «Пан воевода». Она прошла в первый раз 27 сентября 1905 года. Автор был на репетициях и премьере и остался очень доволен интерпретацией Рахманинова. 11 января 1906 года состоялась премьера двух одноактных опер самого Рахманинова «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» под его собственным управлением, а 12 февраля этого же года Рахманинов в последний раз встал за пульт дирижера в Большом театре в спектакле «Русалка». Вскоре после этого он уехал на три года за границу и полностью отдался творчеству.

Недолгая, но необычайно плодотворная работа Рахманинова в Большом театре оставила яркий след в его истории, высоко подняла художественный уровень музыкальной стороны оперных постановок в целом.

После ухода Рахманинова на пост главного дирижера в Большой театр был приглашен отличный музыкант и талантливый дирижер Вячеслав Иванович Сук. Под его управлением была поставлена в Москве опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Автор доверял Суку, зная его как отличного музыканта, прекрасно до этого проведшего оперу «Садко» (24 октября 1906 года), и остался очень доволен его работой над спектаклем «Китежа». Событием в музыкальной жизни Москвы было исполнение под управлением Сука «Гибели Фауста» Берлиоза в сценическом оформлении. В. И. Сук сразу же зарекомендовал себя серьезным и тонким музыкантом.

Хором в московском Большом театре руководил с 1882 года У. И. Авранек, отличный музыкант и опытный хормейстер. Все хоровые сцены, подготовленные Авранеком, были тщательно и точно выучены, и дирижеру оставалось только придать хоровой партии желательную форму и характер. Хор, как и оркестр Большого театра, находился в надежных артистических руках.

4

Основой оперных спектаклей в обоих императорских театрах были солисты-певцы, исполнители и актеры, воплощавшие образы героев, созданных композиторами. В Мариинском театре число певиц в труппе колебалось между 20 и 30, в Большом театре от 30 до 35. Певцов в Мариинском и Большом театре обычно было по 30 человек. В эту сравнительно небольшую группу солистов в описываемые годы входили замечательные русские исполнительницы. В Мариинском театре певицы — М. И. Долина, М. Д. Каменская, В. И. Куза, Е. К. Мравина, М. А. Славина, М. И. Фигнер, А. Ю. Большка, Ф. В. Литвин, М. Б. Черкасская, Е. Ф. Петренко, Л. Я. Липковская и другие; певцы — И. В. Ершов, М. М. Карякин, Г. А. Морской, К. Т. Серебряков, Ф. И. Стравинский, Н. Н. Фигнер, Л. Г. Яковлев, И. В. Тартаков, В. И. Касторский, А. М. Давыдов, Л. М. Сибиряков, А. М. Матвеев и другие.

В Большом театре пели А. В. Нежданова, М. А. Дейша-Сионицкая, Е. И. Збруева,

Л. Г. Звягина, А. П. Крутикова, Н. В. Салина, Альма Фострем, М. А. Эйхенвальд, М. Г. Гукова и другие певицы; певцы — Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, Л. Д. Донской, Л. М. Клементьев, Б. Б. Корсов, П. А. Кошиц, П. А. Хохлов, Г. А. Бакланов, Д. А. Смирнов, А. П. Боначич и другие.

Среди всех названных оперных артистов особое место принадлежит гениальному русскому певцу Федору Ивановичу Шаляпину (1873—1938). Масштаб его дарования настолько велик, что его нельзя сравнивать ни с кем другим. Это был в самом подлинном смысле слова русский самородок. Исполнительское творчество Шаляпина тесно связано со всем прогрессивным движением русского искусства в годы расцвета оперного театра. Реалистическое по самой своей сущности, оно может быть приравнено к величайшим достижениям русской художественной культуры в целом. С. В. Рахманинов — друг Шаляпина, и музыкальный руководитель его юности, писал, что «он пел так, как Толстой писал»¹. Искусство Шаляпина было выражением гения русского народа, он вырос и воспитался на произведениях русской музыки. Народная русская песня у истоков его творческого пути, а потом оперы русских композиторов, в которых он создал незабываемые живые образы, полные правды и глубины, были материалом, сформировавшим его как певца и актера. Богатство исполнительского искусства Шаляпина не только неизмеримо двинуло вперед русский оперный театр, но и оказало огромное влияние на театр драматический. Недаром К. С. Станиславский говорил, что Шаляпин — один из учителей не только оперного, но и драматического актера. «Я свою систему писал с Шаляпина»², — любил говорить великий русский режиссер.

Шаляпин обладал выразительным голосом, замечательно красивого тембра и ровного звучания; от природы у него была редкая музыкальность, способность быстро схватывать суть исполняемой партии, отличная музыкальная память. Необычайная восприимчивость, любознательность, жадность к впечатлениям — все это в высшей степени способствовало расцвету его замечательного таланта. Вполне сознательно он отказался от обычных для певцов увлечений «звучком», техникой пения ради техники.

Шаляпин резко критиковал современную певческую школу: «Она учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать, но она не учит понимать психологию изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его (...) Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызывавшие к жизни именно эти слова, а не другие»³.

Это основное эстетическое кредо Шаляпина воплощалось им в реалистическом исполнении самых различных ролей. Все, начиная с грима и костюма, было детально обдуманно артистом. В роли Сусанина, например, он создал внешний облик русского крестьянина, совершенно не похожий на обычного оперного «благородного отца». «Начиная от сильных, грубых рук земледельца, — пишет Л. В. Никулин, — загорелого затылка, несколько сутулой, согбенной трудом фигуры, походки, каждого движения, все было продумано и оправдано в образе Сусанина. А главное — величие духа, патриотизм русского крестьянина, отдавшего жизнь за свою родину, все это сумел выразить Шаляпин»⁴.

Не менее выразителен образ, созданный Шаляпиным в роли Бориса Годунова. Широко раскрытые глаза, полные мучительных дум, нос с горбинкой, трагическая линия рта, черная с проседью борода и такие же кудри под татарской шапочкой, расшитой жемчугом, стремительность движений, сменяющаяся мрачным величием. И выразительнейшее исполнение музыки, в каждой фразе, в каждой интонации раскрывающее душевную драму преступного и несчастного царя.

В статье «Шаляпин в Петербурге» о гастроях артиста в Мариинском театре в ноябре 1903 года Стасов описывает Шаляпина в роли Ивана Грозного: «Он злой птицей обводит взором из-под своего шлема с подозрением и ненавистью всюду кругом себя и поглядывает по лицам коленопреклоненного народа; старческая шея его наклонена точно под тяжелым ярмом, взор мутен и безжизненен, — он словно ищет жертв, он бы, кажется, только того бы и хотел кого-нибудь схватить да послать на пытку и дыбу. Это истинно страшная, поразительная, чудная по правде картина среди безмолвия его самого и молчания всего народа вокруг. Во вто-

¹ Сб. статей «Советская музыка», вып. IV. М., 1945, стр. 127.

² Цит. по кн.: М. Янковский. Ф. И. Шаляпин. М.—Л., 1951, стр. 5.

³ Ф. Шаляпин. Указ. соч., стр. 136.

⁴ Л. Никулин. Федор Шаляпин. Очерк жизни и творчества. М., 1954, стр. 35.



«Лсковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.
Московская частная опера. 1898 год.
Иван Грозный — Ф. И. Шаляпин

рой сцене, в доме псковского наместника князя Токмакова, едва войдя в дверь, он уже опять начинает со злости и подозрительности, его голова трясется, пока он обводит мертвыми глазами комнату и окружающих, и лишь помалу успокаивается при приближении девушек-хозяек с угощением и вином...»¹

Два Мефистофеля — один в опере Гуно «Фауст», другой в опере Бойто «Мефистофель» — были также значительнейшими созданиями Шаляпина. В «Фаусте» Шаляпин гримировался и носил костюм в строгом соответ-

ствии с эпохой XVI столетия. Он взял за образец портреты Гольбейна и гравюры Дюрера. Его костюм, выдержанный в оранжево-красных тонах, прикрывался черным плащом, плоская шапочка украшалась пегушиным пером. Современники, видевшие артиста в этой роли, отмечали непрерывное совершенствование образа Мефистофеля в исполнении Шаляпина; все они подчеркивают движение образа, непрерывную смену настроений. Сперва Шаляпин скульптурно-величествен, подавляет своей душевной силой Фауста. Его реплики в I акте звучат с особой значительностью. В сцене на площади он поначалу весел и беспечен, но когда начинает свои куплеты «На земле весь род людской», то внезапно преобразуется. Жесты его неподражаемы, голос звучит силой злобы и властности. В сцене с крестом он неподвижно застывал, конвульсивно сжимаясь в комок. В III акте кульминацией его исполнения было «Закливание цветов» — небольшой монолог, всегда провожавшийся громом аплодисментов, настолько демонично и могуче звучала эта, в общем посредственная, музыка в его исполнении. Как страшный черный призрак, какой-то черный вихрь появлялся он в сцене у церкви, и его слова звучали зловеще и гипнотизирующе. Полно иронии и сарказма было исполнение серенады. В сцене дуэли он превращался в какого-то средневекового рыцаря, мастера битвы на мечах.

Иной образ создавал артист в «Мефистофеле» Бойто. Он был навеян скорее мрачной испанской живописью, чем портретами Гольбейна и Дюрера. Когда он появлялся в сцене на пасхальном празднике, одетый странствующим монахом в рясе, из-под капюшона злобно горели пронзительные глаза и белым пятном выделялось бледное лицо, он вызывал в памяти жуткие, мрачные образы, сошедшие с полотен Риберы! А перед тем в прологе, где он исполнял свою знаменитую арию, он — длинный, узкий, весь задрапированный в черный плащ, сливающийся с черными тучами. В сцене Вальпургиевой ночи — кульминационного эпизода оперы — Шаляпин появлялся в новом виде. Руки и ноги голы, на полуобнаженные грудь и спину брошены какие-то фантастические куски ткани, в руках его земной шар. С сатанинским коварством и издевательством он со свистом разбивал его в конце арии.

Невозможно подробно охарактеризовать все ключительные завоевания Шаляпина — актера и певца. Здесь и образ Олоферна, полный мрачного величия, с лицом темно-бронзового

¹ В. Стасов. Шаляпин в Петербурге. — «Федор Иванович Шаляпин. Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине», т. 2. М., 1958, стр. 17.

цвета, с резко изогнутым носом, удлинёнными ассирийскими глазами с длинными ресницами, сверкающими глазами и хищным оскалом зубов. Здесь наглый и беспечный, но широкий по натуре Галицкий, и шаржированный образ монаха-клеветника Дона Базилио, трус и хвастун Фарлаф и многие другие. Совершенное слияние зримого и звукового, жестов и интонаций, голоса и всего облика заставляло современников определять искусство Шаляпина как высшее актерское мастерство.

К. С. Станиславский писал, что только один Шаляпин слил в себе одном три величайших искусства, нужных оперному актеру: мастерство вокальное, музыкальное и сценическое, он назвал Шаляпина мастером декламации, достигнув мастерства путем не только гениальной интуиции, но и большой работы. Вл. И. Немирович-Данченко особо подчеркивал реализм и народные корни исполнительского искусства Шаляпина, близкие эстетике Художественного театра.

Искусство Шаляпина было высочайшим выражением реализма в искусстве театральной интерпретации, борьбой за подлинный, высокообобщающий музыкальный и сценический образ. Проникновением в самую сущность исполняемой роли он не только многогранно воплощал тип, созданный композитором, но и давал широкие обобщения. Силой могучего реализма были напоены творения его замечательного дара, к какому бы виду и жанру они не относились. Шаляпин был велик и в трагических, и в характерных, и в комических ролях. Для него не существовало амплуа. И в этой своей широте, всеобъемлющем охвате типов и образов он выступил как порождение новой русской художественной культуры, обобщившей классическое и современное. И более всего его значение выразилось в совершенстве воплощения музыкальных образов, созданных русскими композиторами. Воспитанный русской музыкой, он стал художником, показавшим всему миру ее силу и значение.

Выдающимся артистом оперной сцены на рубеже двух столетий был Леонид Витальевич Собинов (1872—1934). С сезона 1897/98 года Собинов начал свою долготлетнюю деятельность в московском Большом театре.

За десять сезонов он спел тридцать две партии, среди которых партии Ленского, Князя, Фауста, Баяна, Ромео (в опере Гуно), Берендея, Альфреда, Вертера, Фра-Дьяволо. В этих ролях Собинов создал живые, многогранные образы.



*«Фауст» Ш. Гуно. Большой театр.
Мепистофель — Ф. И. Шаляпин*

Особенностью дарования Собинова была гармоническая взаимосвязь между музыкальным и сценическим решением образа. Культурный и образованный человек, он живо интересовался смежными искусствами и, в особенности, драматическим театром. Собинов подходил к каждой своей роли с глубоким вниманием. Он изучал не только само произведение в целом, но и сопутствующие ему явления; если опера была написана на сюжет из жизни далекого прошлого, он изучал историческую эпоху в ее различных проявлениях. Для него, как и для Шаляпина, очень важна была внешняя сторона образа. Создав в своем воображении облик действующего лица оперы, Собинов стремился к его физическому воплощению. Для него было существенным не только как спеть



«Князь Игорь» А. П. Бородина.
Большой театр. Князь
Галицкий — Ф. И. Шаляпин

или выразительно проинтонировать ту или другую музыкальную фразу, но и какие жесты сделать, как держаться. Когда летом 1900 года артист поехал в Италию, чтобы ознакомиться с итальянским оперным искусством, его поразило, что при замечательном музыкальном мастерстве многие итальянские артисты не заботятся о сценической игре. В письме к А. М. Керзину он писал: «Художественной передачи роли, вполне сценической, исторически верной — здесь, видимо, и не требуют»¹. В другом письме, написанном годом раньше, он излагает свое отношение к сценическому поведению артиста оперы: «Я словно научился ценить художественную правду в каждой произнесенной фразе, в каждом движении... Я только теперь смотрю не на певцов, а на образы, ищу героев живых во крови и плоти...»²

В приведенном отрывке письма ясно выступает требование Собинова. Задачей певца он считает не только заботу о красивом звуке и кантиленном пении (что необходимо), а в первую очередь создание образа. Лирическая партия в опере, партия любовника, в прежние времена рассматривалась лишь с одной стороны — вокальной. Собинов на русской сцене стал первым лирическим «поющим актером». Матери-

ал, которым он располагал, далеко не всегда был интересным и оригинальным, но он сумел в каждом оперном герое найти живого человека. Для его искусства были типичны высокий гуманизм, стремление к красоте и правде жизни. Многие рецензенты и мемуаристы называли голос и пение Собинова «лучезарными». Это было действительно так. Собинов создавал светлые, прекрасные и возвышенные образы.

Лучшей ролью Собинова была роль Ленского в опере Чайковского «Евгений Онегин». Артист не сразу нашел тот поэтический образ юного мечтателя, который впоследствии стал так дорог всем любителям русского оперного искусства. Тонкий художественный образ Ленского был создан Собиновым во время гастролей в Мариинском театре в 1901 году. Петербургская публика, привыкшая к толкованию роли Фигнером в несколько мелодраматическом стиле (Фигнер пел Ленского, изображая его зрелым человеком), была поражена при первых же звуках прекрасного молодого голоса, спевшего необыкновенно нежно и выразительно первые слова роли: «Mesdames! Я на себя взял смелость» и т. д. М. Львов, характеризуя Собинова в этой роли, пишет: «Вместе с Собиновым — Ленским на сцене была сама юность, чистая, лучезарная, сама весна, цветение любви. Порывистый и робкий, наивно гордый своим другом — Онегиным, Собинов излучал не передава-

¹ Цит. по кн.: И. Ремизов. Леонид Витальевич Собинов. М., 1960, стр. 31.

² Там же, стр. 30—31.

емую словами радость. Интонации Собинова были новые, необычные, настоящие русские. Казалось, что певец поет не заранее разученное, а вдохновенно импровизирует. (...) С первого момента своего появления на сцене Собинов держал публику в зачарованном состоянии»¹.

Собинов любил партию Ленского и пел ее в течение всей своей артистической жизни. Высшей наградой ему были слова М. И. Чайковского, сказанные после посещения спектакля «Онегина»: «Как жаль, что брат не дожил до такого Ленского. Это как раз то, о чем он в разговорах со мной не раз мечтал, но в возможность чего не верил».

Одной из лучших ролей Собинова была роль Князя в опере Даргомыжского «Русалка». Как и Шаляпин, исполнявший в этой опере роль Мельника, Собинов очень тонко чувствовал речитативно-аризный стиль Даргомыжского, тот напряженный психологический подтекст, который скрыт в, казалось бы, незначительных словах и фразах.

Кульминацией в исполнении этой роли была сцена на берегу Днепра с арией «Невольню к этим грустным берегам». Голос Собинова в этом месте звучал с такой тоской, с таким отчаянием, что одними интонациями он раскрывал драму в душе Князя. В особенности хорошо пел Собинов эту партию, когда дирижировал Рахмаилов.

В 1902 году Собинов вторично посетил Италию, чтобы усовершенствовать свое мастерство. В Италии ему пришла мысль о партии Ромео в опере Гуно «Ромео и Джульетта», вскоре ставшей одной из лучших его ролей. Показательна подготовка Собинова к этой роли. Он изучает на месте эпоху раннего итальянского Возрождения, подолгу рассматривает картины итальянских мастеров, бродит по улицам и закоулкам старинных городов, в том числе и Вероны, где происходит действие оперы. Результатом работы стало поистине вдохновенное и в то же время во всех тонкостях продуманное исполнение партии. В роли Ромео Собинов передавал не столько характер музыки Гуно, красивой, лиричной, но недостаточно глубокой, сколько стремился передать шекспировское начало. Страстность, драматизм его пения и актерской игры в соединении с тонким пониманием стиля эпохи были главными чертами его исполнения партии Ромео.



«Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Большой театр. 1900 год. Ленский — Л. В. Собинов

В других ролях своего репертуара, будь это роль Фауста или Альфреда, Собинов всегда стремился выявить лучшее, прекраснейшее в душе своего героя. В одном из писем 1899 года он раскрывает свое понимание образа Фауста: «Мой Фауст — и по гриму и по вокальной передаче — стремится к образу задумчивому, серьезному и духовно красивому, а не тому пошлому самодовлеющему обольстителю, как его изображают у нас»².

В роли Альфреда Собинов подчеркивал глубину и силу чувства; в роли Вертера в одноименной опере Массне — трагичность любви, совершенно лишенную сентиментальности. Если

¹ М. Львов. Л. В. Собинов. М.—Л., 1951, стр. 51.

² Цит. по кн.: М. Львов. Л. В. Собинов, стр. 24.

прибавить к списку лирических героев Собинова глубоко жизненное и многогранное исполнение им характерной роли Самозванца в «Борисе Годунове», то понятие о диапазоне его исполнительского творчества будет расширено.

Несмотря на то, что в репертуаре Собинова тех лет преобладали роли из опер зарубежных композиторов, само искусство великого певца было русским до самого основания. Проучившись некоторое время в Италии, Собинов остался русским певцом. Выразительность в передаче чувства, воплощаемого в том или ином мелодическом эпизоде, стремление передать глубокий внутренний подтекст роли — черты, характерные для русской певческой школы, были в высшей степени присущи искусству Собинова. И, как правильно пишет Ю. В. Келдыш, «из истоков народной жизни почерпнул он тот неизбывный оптимизм, ту страстную любовь к человеку и веру во всепобеждающую силу добра, красоты и истины, которыми проникнуто было его прекрасное лучезарное искусство. Этим определяется высокая непреходящая ценность собиновских традиций»¹.

Творческая исполнительская деятельность Л. В. Собинова была, в основном, связана с московской сценой. Его современником был другой замечательный русский певец-тенор, выдающийся исполнитель многих партий в русских и зарубежных операх, но на петербургской сцене — Иван Васильевич Ершов (1867—1943). Восхищенная его дарованием публика и критика называли артиста «Шаляпиным среди теноров», подчеркивая этим не только превосходное вокальное исполнение, но и талант актера, которым И. В. Ершов был наделен в большой степени.

Ершов, как и Шаляпин, родился в бедной семье. Его родиной было село Малый Несветай близ Новочеркасска. В 1888 году Ершов поступил в Петербургскую консерваторию, где проучился до 1895 года. За эти годы его музыкальное развитие под воздействием таких замечательных музыкантов, как А. Г. Рубинштейн и А. К. Лядов, неизмеримо выросло. Он вышел из консерватории настоящим музыкантом. По окончании консерватории Ершов поехал в Италию (Милан), где выступал с большим успехом в итальянском оперном репертуаре. Вернувшись на родину, он в течение одного сезона поет в харьковском театре и в 1895 году получает дебют на Мариинской сцене в опере

«Фауст» Гуно. Он выступает в заглавной роли, а партией Мефистофеля поет Шаляпин. Оба имеют колоссальный успех. С этого спектакля начинается многолетняя работа Ершова на петербургской сцене (до 1929 года). Вскоре его имя приобретает большую известность. Исполнение партий Садко, Дон Хозе, Финна, вагнеровских героев выдвигает его на одно из первых мест среди русских оперных певцов. Его голос, сильный, оригинальный по тембру тенор, отличался редкой ровностью во всех регистрах и широтой диапазона. Но не только прекрасные вокальные данные способствовали славе Ершова: его исполнение отличалось редкой самобытностью и талантливостью. Он создал незабываемые сценические образы оперных героев, отталкиваясь в их сценической трактовке от самой музыки. Он, как и Шаляпин, был певцом-актером, притом актером нового времени, придающим громадное значение всему комплексу сценического образа, включающим в себя отличную дикцию, оригинальный, продуманный грим, костюм, соответствующий эпохе, выразительную мимику и т. п.

Ершов не сразу сформировался как исполнитель героических теноровых партий, в которых он прославился впоследствии. Первые его роли были скорее лирические, он исполнял главные партии в ряде опер Массне и Гуно. Одной из первых героических ролей Ершова была роль Собинина в опере Глинки «Иван Сусанин», которую он исполнил с необыкновенной свободой и вокальным мастерством. Он исполнял и большую арию «Братцы, в метель», которую до него пропускали из-за очень высокой tessitura, недоступной многим тенорам. Роль Финна в «Руслане» была дальнейшим завоеванием Ершова. Дирижер Д. И. Похитонов, вспоминая первые выступления Ершова в этой роли, пишет: «Ершов был лучшим исполнителем роли Финна в „Руслане и Людмиле“. В трактовке Ершова Финн являлся не расслабленным старикашкой, как повелось изображать его по шаблону, а величественным старцем, могучим и таинственным волшебником, сохранившим былую удаль»². В особенности удавалась Ершову «Баллада Финна», которую он исполнял необычайно многогранно, придавая ей внутренний драматизм.

Героическими чертами наделял артист и любимого своего героя — Садко в одноименной опере Римского-Корсакова. В его трактовке

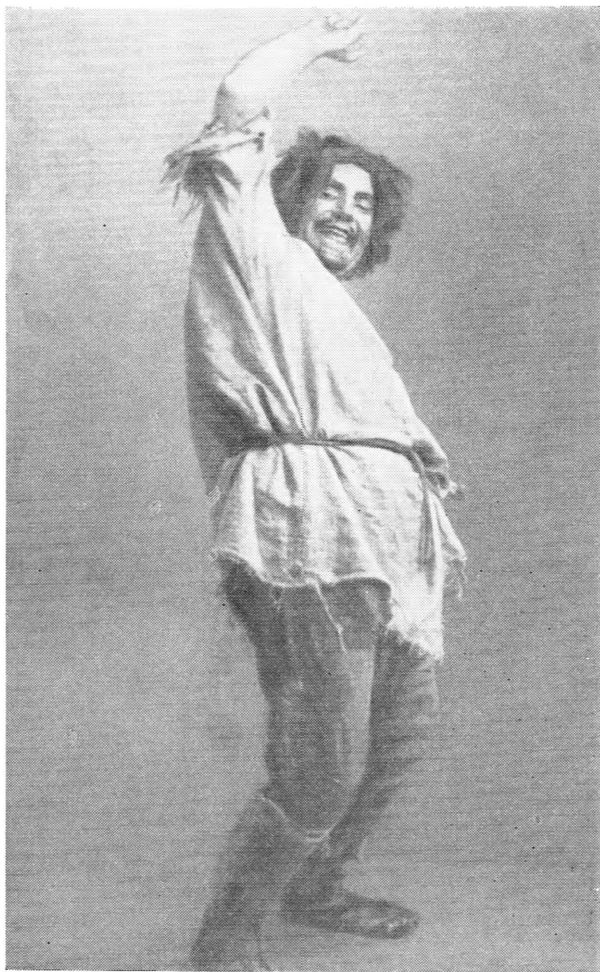
¹ Ю. Келдыш. История русской музыки, т. III. М., 1954, стр. 293.

² Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы, стр. 178.

Садко был не только поэт-гуслияр, но и богатырь. Также он был выдающимся исполнителем роли и другого героя Римского-Корсакова — Михайлы Тучи в «Псковитянке». С удивительным задором и буйной силой пел он песню «Государя псковичи!».

Ершов вписал в летопись Мариинского театра замечательные страницы своим исполнением партий вагнеровских героев. Казалось, что он был рожден для воплощения на сцене этих героев — богатырей и рыцарей. Громадный успех, с которым проходил вагнеровский репертуар в Петербурге, во многом зависел от вдохновенного исполнения Ершовым партии Зигмунда в «Валькирии», в котором певец-актер раскрывал образ могучего, но несчастного человека, всеми гонимого, однако несшего на себе печать богов. Зигфрид в одноименной опере был одним из лучших его созданий. В сценековки меча, в лесу, перед битвой с драконом в последнем действии, где он проходил через море огня, чтобы разбудить Брунгильду, Ершов представлял перед слушателями юным бесстрашным героем, необычайно поэтичным. Выразительность вокального исполнения, в особенности замечательное мастерство вагнеровского декламационного речитатива, превращали его исполнение в живой процесс музыкального развития образа.

Но лучшей ролью Ершова, по всеобщему признанию, была роль Гришки Кутерьмы в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Сохранилось много описаний исполнения им этой роли, много воспоминаний и отзывов. Все они сходятся в одном: в партии Кутерьмы Ершов поднялся до самых больших высот исполнительского творчества. Ершов создал замечательную традицию исполнения этой роли. В его интерпретации Гришка был близок героям Достоевского, тем несчастным отверженным людям, которые благодаря собственной слабости и нравственному падению скатились до самых глубин «горя-злосчастья». Он подчеркивал двойственный характер образа — его конфликтность. Во II акте он не выходил, а вылетал на сцену, словно вытолкнутый кем-то из кабака. С первого же появления он вселял чувство отвращения, смешанного с жалостью. «Последний пьяница», «бразжник», потерявший стыд и совесть, — вот каким он представлялся перед зрителями. Его кривляния и шутовство с хором в сцене получения денег от «лучших людей», какое-то бесшабашное озорство, смешанное с обидой, переходило в сцене его глумления над



«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. Мариинский театр. 1906 год. Гришка Кутерьма — И. В. Ершов

Февронией в дикую злобу. Но неожиданным контрастом вдруг звучало горькое признание: «Как в слезах на свет родилися, так не знали доли и до поздних лет. Слезы пьем ковшами горькими» и т. д.

Когда, схваченный татарами, Кутерьма — Ершов как бы коченел от ужаса перед мучениями, необычайным отчаянием были проникнуты его слова в конце сцены: «Ин быть повашему», предваряемые тихим стоном: «Мук боюсь!» Выразительная пауза, которую Ершов делал перед этими словами, тонко передавала смятение и борьбу в душе Кутерьмы. В сцене с Февронией на берегу озера Ершов остро и с необыкновенной экспрессией переда-



«Фауст» Ш. Гуно. Большой театр.
Маргарита — А. В. Нежданова

вал процесс все разгорающегося безумия Гришки, раздираемого муками совести. С тяжким стоном, с какой-то необычайной тоской произносил Ершов слова: «Не уйти от мук крошечных, не жилец я на белом свету...» и т. д. и судорожно метался по сцене при звуках китежского звона.

Но апогеем развития образа было исполнение Ершова в IV акте оперы. Страшный, темный бред безумного, галлюцинации, в которых Гришка видит Беса, внезапно прерывались диким плясом, сопровождаемым свистом. «Небольшой кусок партитуры, — пишет Д. И. Похитонов, — всего 24 такта, а подика попробуй кто-нибудь поднести его так, как подносил его Ершов: и пел и плясал, и сам произительно

свистел, умудряясь поместить свист на восьмой паузе при *allegro assai* дикой пляски. Краткая, мучительная передышка, снова припадок безумия и сопровождаемое диким воплем окончательное бегство Кутерьмы в лесную чащу»¹.

В исполнении роли Кутерьмы Ершов показал необыкновенную глубину и многогранность своего актерского и певческого дарования. Он создал психологически-насыщенный, выпуклый и экспрессивный музыкально-сценический образ, оригинальностью своей резко отличавшийся от всех других исполненных им до того партий. Роль Кутерьмы была одной из любимых ролей Ершова. В этом образе, созданном Римским-Корсаковым, он видел стихию людского горя и великого душевного унижения, гибель души человека, потонувшей в пьяном угаре. Роль Гришки Кутерьмы была высшим слиянием сценического поведения и музыкального исполнения. Ершов был так увлечен ею в период подготовки оперы к представлению, что заразил своим энтузиазмом всех других участников. Режиссер В. П. Шкафер, ставивший оперу на Мариинской сцене, писал: «С первых же репетиций артист, мизансценируя, интуитивно вскрывал отдельные куски роли, вызывая в присутствовавших артистах и композиторе восторг и удивление своему мощному дарованию»².

Из других ролей Ершова, исполненных артистом в описываемые годы, выделяется роль Флорестана в опере Бетховена «Фиделио», очень трудная как в вокальном, так и в сценическом отношении. Ершов исполнял эту партию с подлинно героическим подъемом и создал яркий образ узника — борца за правду и справедливость.

Ершов нес громадную нагрузку по репертуару Мариинской сцены. Почти в каждой опере он исполнял главную роль, выступая иногда 4—5 раз в неделю. Публика любила его, и спектакли с участием Ершова всегда шли при полных сборах. Могучий голос, строгая красота внешнего облика, исключительная музыкальность, горячий актерский темперамент, вдохновенная игра при высочайшем профессиональном мастерстве сделали его выдающимся явлением русского исполнительского искусства в оперном театре XX века.

¹ Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы, стр. 186.

² В. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы, стр. 109.

Из певиц, вступивших в начале XX века на императорскую сцену, первое и совершенно особое место занимала Антонина Васильевна Нежданова (1873—1950). Обладательница необычайно красивого, чистого и прозрачного голоса, лирико-колоратурного сопрано, Нежданова резко выделялась среди других артисток недюжинной музыкальностью и способностью тонкого проникновения в исполняемый образ. Замечательная одухотворенность музыкальной интерпретации в соединении с удивительной правдивостью и простотой выступали на первый план в каждой роли Неждановой. Она пела, настолько вживаясь в партию своей героини, что незаметным и естественным казалось ее исключительное мастерство. Вл. И. Немирович-Данченко назвал Нежданову «необыкновенно гармоническим сценическим явлением», выразив этим сущность обаяния артистки.

Нежданова начала учиться пению в сравнительно зрелом возрасте. Она окончила Московскую консерваторию по классу У. Мазетти в 1902 году и в том же сезоне получила дебют в Большом театре (роль Антониды в «Сусанине»). Она сразу же завоевала любовь и признание публики благодаря обаятельному тембру голоса и совершенству вокального мастерства.

Нежданова не обладала большим талантом драматической актрисы, хотя владела в полную меру мастерством (с ней занимались М. Н. Ермолова и Л. А. Сулержицкий). Но смысл ее исполнительского творчества был в том, что она создавала образы своих героинь почти исключительно вокальными средствами, т. е. средствами музыкальной выразительности в первую очередь. Каждая фраза, спетая ею, была осмыслена, выразительна и в то же время очень вокальна, певуча и музыкальна. Ан-

тонида в «Сусанине» оставалась в те годы одной из лучших ее партий. Народно-русское начало, заложенное в музыке, характеризующей Антонииду, выражалось в исполнении Неждановой в простоте, правдивости чувства, в задушевности. В этом образе, как, впрочем, и в других, у Неждановой на первый план выступало внутреннее, душевное благородство, какая-то возвышенность характера.

Нежданова была замечательной Виолеттой в «Травиате», трогательной и женственной; пылкой, юной Джульеттой, олицетворением грации и искреннего чувства; она создала незабываемый образ чистой, мечтательной Эльзы в «Лоэнгрине», поэтичной, нежной Марфы в «Царской невесте», очаровательной, капризной Людмилы в «Руслане», блестящей, фантастической Царицы ночи в «Волшебной флейте» Моцарта.

Работая вместе с Шаляпиным, Рахманиновым, Собиновым и другими талантливыми артистами, Нежданова нашла в них не только друзей, но и товарищей, близких ей по художественным взглядам. Как и они, Нежданова может справедливо считаться крупнейшей представительницей русской реалистической исполнительской школы в оперном театре. Идеино-художественная высота, правдивость, проникновение в сущность образа, умение выразить пением переживания и чувства, найти главное, определяющее, показать типичность образа — все эти черты, свойственные исполнительскому творчеству Неждановой и проявившиеся уже в первые годы ее работы в театре, были характерными сторонами русской исполнительской школы. Именно артисты этого направления высоко держали знамя классического искусства, сделав его достоянием многих и многих людей.

РУССКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

А. Д. АЛЕКСЕЕВ



Конец XIX и начало XX века — время блистательного расцвета русской инструментальной музыки. Многие талантливейшие мастера — М. А. Балакирев, А. К. Лядов, С. И. Танеев, А. С. Аренский, В. С. Калинников, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер и другие обогащали отечественное искусство новыми симфониями, концертами, камерными ансамблями и сольными произведениями различных жанров.

О высокой зрелости русской инструментальной литературы свидетельствовало ее возросшее значение в культурной жизни страны. На протяжении долгого времени развития национальной школы общественно важные темы наиболее полно и глубоко воплощались в опере и песнях-романсах. Во второй половине XIX столетия с ними начала соперничать инструментальная музыка. На рубеже столетий она все больше выдвигалась на первый план и вскоре заняла в русской школе ведущее положение.

Инструментальная музыка того времени привлекала внимание многих исследователей. Изучению ее отведено немало места в монографиях, посвященных творческой деятельности крупнейших композиторов. Начинают появляться и работы об отдельных инструментальных жанрах. В этом очерке представлялось целесообразным остановиться в основном на связях процессов развития инструментальной музыки и русской художественной культуры в целом, на выяснении общественно-значительной проблематики, получившей отражение в музыкальном творчестве, и на характеристике

тех образов, в которых она нашла свое воплощение.

Когда изучают эпоху первой русской революции и отражение ее социальной жизни в искусстве, обычно обращаются к произведениям художественной литературы, живописи и режиссуры музыки, особенно инструментальной. Между тем эти последние могут поведать чуткому слушателю о многом. Не будет преувеличением утверждать, что уже для наших современников, не говоря о будущих поколениях, представление о жизни людей начала века окажется обедненным, если не знать или не уметь слышать сочинений Рахманинова, Скрябина, Глазунова, Танеева, Лядова. Можно даже сказать, что некоторые общественные явления той поры ни в одном искусстве не были запечатлены так выразительно, как в музыке. Это относится в первую очередь к воплощению эмоциональной атмосферы тех лет, все большего ее накала по мере подъема освободительного движения и постепенной смены ранних, еще почти безотчетных стремлений к жизненному обновлению мятежными предгрозовыми настроениями кануна революции.

Одним из характернейших явлений в художественной культуре пореформенной России, вызванным протестом против пережитков крепостничества и ростом свободолюбивых настроений, был общий подъем чувства личности¹. Этот процесс нашел свое отражение в творче-

¹ См. работу В. И. Ленина «Экономическое содержание народничества и его критика в книге г. Струве».

стве писателей, композиторов, живописцев. В инструментальной музыке, как и других областях искусства, он способствовал развитию интереса к внутреннему миру человека и изумительному расцвету лирики во всех жанрах — от камерной миниатюры до симфонии. Раскрытие духовных богатств человеческой личности сопровождалось желанием возвысить ее, утвердить ее право на подлинно человеческую жизнь. И чем сильнее становилось это стремление, тем более властно влекли к себе образы мужественных волевых натур, способных к борьбе за светлые жизненные идеалы, тем чаще эти образы возникали в творчестве русских композиторов.

Среди многочисленных лирических образов, возникших в русской живописи, поэзии и музыке конца XIX — начала XX века, видное место занимают картины природы. К наиболее пленительным лирическим пейзажам относятся образы весны. В них нашли свое поэтическое выражение чаяния и предчувствия жизненного обновления. По мере повышения «температуры» эмоциональной атмосферы весенние образы постепенно расцветали, становились более полнокровными, действенными. Вспомним, как в начале своего творческого пути, в 1901 году, А. Блок писал о ветре, принесшем издалека «песни весенней намек»¹. И как пять лет спустя он создал образ царевны, пославшей своего рыцаря на ратный подвиг за «огненной весной»:

Да, я готова к поздней встрече,
Навстречу руки протяну
Тебе, несущему из сечи
На острие копья — весну².

Процесс все большего расцветания весенних образов, как мы увидим, явственно обнаруживался и в русской музыке.

В условиях демократического подъема была животрепещущей проблема народного начала в искусстве. Необычайно сложная и еще недостаточно изученная, она решалась на практике очень индивидуально. У некоторых композиторов усилилось стремление к воплощению образов народа и развитию традиций русской песенности. Иногда музыканты, не проявлявшие заметного интереса к народному искусству, тем не менее создавали произведения, словно овеянные могучим дыханием масс и производящие впечатление более народных по духу, чем иные

эпигонские опусы в «русском стиле». Наконец, стали появляться и композиторы-декаденты, в творчестве которых народный элемент если и был вначале, то с течением времени постепенно поглощался сугубо личными индивидуалистическими переживаниями автора.

Все эти проблемы преломлялись мастерами инструментальной музыки весьма различно.

* * *

Обратимся к деятельности композиторов среднего поколения. Крупнейшие его представители — Глазунов, Танеев, Лядов, Аренский, Калинин, сформировавшиеся под непосредственным влиянием корифеев русской классики второй половины XIX столетия, плодотворно развивали традиции своих старших современников и продолжали начатые ими линии творческой работы. К исходу века в музыке композиторов этой группы начали все более явно обозначаться приметы нового, отражавшие воздействие на искусство сложной социальной жизни периода вызревания первой русской революции.

Черты нового, пожалуй, наименее рельефно ощутимы в творчестве Антона Степановича Аренского (1861—1906). Свидетельствующее о несомненном таланте и незаурядном мастерстве автора, оно не отличается глубиной мысли и значительной оригинальностью. Исследователь, однако, не может пройти мимо того факта, что произведения композитора, в том числе многие фортепианные пьесы — сольные и ансамблевые, концерт фа минор и «Фантазия на темы Рябинина» для фортепиано с оркестром, трио ре минор для фортепиано, скрипки и виолончели, быстро приобрели популярность. Их играли и артисты-профессионалы, и учащиеся, и любители.

Успех музыки Аренского объяснялся прежде всего ее лирической насыщенностью. Не претендуя на воплощение сильных страстей и сложных душевных переживаний, она запечатлела достаточно широкий круг чувств и настроений, свойственных многим людям. В пору усиливающегося интереса к лирическому искусству уже одно это должно было привлечь к ней общественное внимание. Кроме того, интонационный строй сочинений Аренского несомненно обладал в глазах современников известной свежестью. Такое впечатление создавалось отчасти потому, что те элементы музыкального языка, которые композитор усваивал от своих великих современников — в первую очередь от

¹ А. Блок. Собрание сочинений, т. 1. М., 1955, стр. 32.

² Там же, стр. 193.



*Неизвестный художник. Портрет
В. С. Калинникова. 1897 год*

Чайковского, — были не так еще «на слуху», как в наши дни. В сочинениях Аренского, особенно ранних, встречались и более новые мелодико-гармонические обороты, предвосхищавшие музыкальную речь Рахманинова и Скрябина.

Обаятельно лирическое дарование безвременно угасшего Василия Сергеевича Калинникова (1866—1901). Его творческая деятельность, менее продолжительная, чем Аренского, и хронологически всецело ограниченная XIX веком, свидетельствует о более интенсивном переживании художественных веяний рубежа столетий. В музыке Калинникова сильнее бьют-

ся жизненный пульс. Она глубже раскрывает внутренний мир человека. В ее душевной тонкости и трепетном стремлении к свету, озаряющем даже образы грусти, есть нечто родственное лирическим высказываниям героев А. П. Чехова.

Искусство Калинникова кровно связано с народными истоками. Оно песенно в прямом и самом глубоком смысле слова. Заслугой Калинникова было то, что он сумел создать на этой основе симфонические сочинения значительной художественной ценности.

Из двух симфоний и симфонической картины «Кедр и пальма», составляющих основную

группу инструментальных произведений композитора, наибольшую известность приобрела Первая симфония соль минор (1895). Она привлекает лирической насыщенностью и красотой тематического материала. Особенно хороши три важнейшие лирические темы — главной и побочной партий первой части и крайних разделов *Andante*. Продолжая традиции жанрового симфонизма и привнося в них экспрессивное лирическое начало, Калининков создает своеобразную лирико-жанровую симфонию. В ней заметны влияния кучкистов и Чайковского; в песенности сонатного *Allegro* первой части можно ощутить развитие принципов Шуберта. При всех этих, порой рельефно обнаруживающихся связях сочинение ярко выявляет творческую индивидуальность автора.

Симфонии свойственна широта мелодического дыхания. Темы разворачиваются пластично нередко на основе вариационно-вариантного принципа развития народной музыки. Необычно велика роль интонационных арок — в финале проводятся важнейшие темы предшествующих частей, тема *Andante* используется в конце для утверждения светлого начала. Наряду с широко прочерченными драматическими линиями симфонии присущи своеобразные психологические цезуры: плавное течение мелодической мысли нередко прерывается и переключается в иную эмоциональную сферу, вызывая представление то о тревожащих душу предчувствиях, то о прорывах драматического или волевого начала. Эта особенность сочинения вызывает интерес. Каковы бы ни были субъективные предпосылки возникновения такого художественного явления, объективно оно привело к нащупыванию новых, более экспрессивных приемов музыкального развития, идущих в русле творческих исканий композиторов последующего времени.

Творческая деятельность Лядова, Глазунова и Танеева, в значительной своей части относящаяся уже к XX веку, полнее отразила новые веяния в русской художественной культуре. Тончайший миниатюрист, Анатолий Константинович Лядов (1856—1914) долгое время работал преимущественно в камерных жанрах фортепианной музыки. На протяжении 70—80-х и 90-х годов композитор создал много пьес, поэтично воссоздающих интимный мир человеческих переживаний и картины природы. Подобно А. К. Саврасову и В. Д. Поленову в живописи, он был в сфере фортепианной миниатюры одним из первых русских мастеров лирического пейзажа.

Свойственное Лядову стремление к развитию реалистических, народно-демократических традиций кучкистов, в сфере влияния которых формировалось его мировоззрение, порой входило в противоречие с проявлениями эстетства, сказывавшегося чаще всего в чрезмерной идилличности музыки некоторых сочинений. Это противоречие стало все более ощущаться к концу прошлого века. Примечательно, что в условиях начавшегося демократического подъема в творчестве Лядова заметно усиливаются передовые тенденции и, что особенно характерно, резко возрастает интерес композитора к народной музыке. Приняв участие в работе песенной комиссии Русского географического общества, он создает в конце 90-х и в начале 900-х годов множество великолепных обработок народных песен: четыре сборника для голоса с фортепиано, «Десять русских народных песен» для женских голосов, «Пятнадцать русских народных песен» для мужского, женского и смешанного хора, «Пять русских народных песен» для женского голоса с оркестром.

Венцом этой творческой работы были «Восемь русских народных песен» для оркестра (1905). В них собраны типические образцы народного песнетворчества различных жанров: духовный стих, рождественская колядка, лирическая протяжная, шуточная, былина, колыбельная, плясовая и хороводная. Каждая песня обработана с присущим Лядову глубоким проникновением в дух народной музыки. Отдельные оркестровые миниатюры сомкнуты в сюиту. Единство цикла достигается искусным использованием различных композиционных приемов¹.

Последовательное укрупнение творческих замыслов, наблюдавшееся в работе Лядова над народной песней и приведшее его от камерно-вокальных обработок к оркестровому сочинению, явление, по-видимому, не случайное. Влечение к симфонически обобщенным образам, характерное в те годы для многих русских композиторов, может рассматриваться как своего рода знамение времени, потребность мыслить в эпоху больших общественных событий крупным планом.

Почти не писавший до конца 90-х годов оркестровых пьес, Лядов в 900-е годы создает их несколько. Наряду с «Восьмью русскими

¹ Подробнее об этом и о работе Лядова над народной песней см. в кн.: Н. Запорожец. А. К. Лядов. Жизнь и творчество. М., 1954; М. Михайлов. Анатолий Константинович Лядов. Л., 1961.



*И. Е. Репин. Портрет А. К. Лядова.
1902 год*

народными песнями» наибольшую известность приобрели симфоническая картина «Баба-Яга», сказочная картина «Волшебное озеро» и народное сказание «Кикимора». Из них первая относится к рассматриваемому нами историческому периоду — она возникла в 1904 году.

«Баба-Яга» органично связана с сочинениями композитора на русскую народную тематику. Если в своих песенных обработках он обращался к музыкальному фольклору, то здесь его внимание привлёк сюжет народной сказки. В музыкальном отношении пьеса напоминает скерцо. Возникшее не без влияния «Бабы-Яги» А. С. Даргомыжского, «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского и некоторых других сочинений русских композиторов, оно вместе с тем

имеет вполне самобытный характер. Интересно, что пьеса Лядова едва ли не в большей мере, чем предшествующие «характеристические» скерцо русской литературы, предвосхищает гротескно-фантастические шествия С. С. Прокофьева.

Одно из важнейших мест в русской музыке конца XIX—начала XX века занимает творчество Александра Константиновича Глазунова (1865—1936). Композитор громадного таланта, с широким художественным кругозором, он интенсивно работал во многих инструментальных жанрах. В изучаемый нами период им были созданы четыре симфонии, концерт для скрипки, два квартета, две фортепианные сонаты и другие сочинения.

С точки зрения интересующей нас проблематики важно проследить эволюцию симфонического творчества композитора. Первая и Вторая симфонии, относящиеся к 80-м годам, написаны в традициях жанрового симфонизма М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина. В дальнейшем становится все более ощутимым стремление Глазунова к лирическому насыщению своих произведений. В этих творческих исканиях сказывалось нередко влияние П. И. Чайковского и вместе с тем отчетливо выступали черты собственной индивидуальности композитора.

Впервые в русской симфонической музыке Глазунов воплощает образы весеннего пробуждения природы. Его небольшая картина для оркестра «Весна» (1891) — привлекательное лирическое сочинение, проникнутое настроением спокойствия и душевного умиротворения. Эпиграфом для своей пьесы автор выбрал строки из стихотворения Ф. И. Тютчева, на текст которого Рахманинов несколько лет спустя написал свой знаменитый романс «Весенние воды».

Сопоставление этих «тютчевских» сочинений двух композиторов необычайно показательное с точки зрения последовательной динамизации образа весеннего обновления.

К лучшим образцам стиля Глазунова относится Пятая симфония си-бемоль мажор (1895). Она воплощает такие характерные его черты, как гармоническая уравновешенность интеллектуального и эмоционального начал, сочетание строгой логики мысли и великодушного мастерства с лирической насыщенностью и «неприметностью» техники, широкая декоративная манера письма и большой размах в использовании выразительных средств оркестра.

В центре симфонии — образ сильной, душевно здоровой личности. В ней ощущаешь поразительное полнокровие жизненных сил и притом натуру чисто русскую. Этот образ возникает в кратком вступлении к первой части и затем как бы рассматривается в различных ракурсах, выявляющих все новые его грани. Последующие части — скерцо с элементами жанровой характерности, лирико-созерцательное *Andante* и, наконец, финал — монументальная фреска, проникнутая эпико-героическим духом, — дополняют, а частично и оттеняют центральный образ. Тем самым автор словно вписывает его в мир действительности, что усиливает реалистические черты произведения.

Созданная в 1896 году Шестая симфония до минор привлекает внимание прежде всего

своим развитым вступлением сумрачного философски-углубленного характера и следующим за ним драматическим *Allegro appassionato*. Во второй части, написанной в форме вариаций на чудесную лирическую тему, а затем в Интермеццо и финале чувство душевной омраченности, правда, развеивается. Все же драматически напряженная первая часть симфонии свидетельствует о том, что мир глазуновского искусства отнюдь не был безоблачным и композитор по мере своего развития, начал проявлять больший интерес к выражению жизненных конфликтов (намек на это содержится уже в *Andante* Пятой симфонии, где музыка порой имеет трагедийный оттенок).

Симфонии Глазунова 90-х годов были значительным этапом в развитии русской инструментальной литературы. Возникшие в период прекращения деятельности некоторых выдающихся композиторов предшествующего поколения и спада творческой активности в области крупных форм оркестровой музыки других мастеров, эти сочинения продолжили линию монументального отечественного симфонизма. Существенно, что в них утвердились образы сильной, гармонически развитой личности. Подобно родственным им по духу и появившимся также в 90-е годы «Богатырям» В. М. Васнецова, они оказались заметным явлением на пути становления в русском искусстве конца XIX — начала XX века героической темы, имевшей в годы подъема освободительного движения важное общественное значение.

Последняя — Восьмая симфония, завершенная в 1906 году, выделяется в творчестве Глазунова своим драматизмом и тревожным эмоциональным колоритом. Уже в первой части чувствуешь душевную гармонию, господствующей в предшествующих симфониях. Светлая тема главной партии вскоре омрачается, музыка побочной проникнута скорбными настроениями. В дальнейшем чувство тревоги, мучительного беспокойства усиливается.

Если в Шестой симфонии после *Allegro appassionato* эмоциональный колорит прояснялся в последующих вариациях, то в Восьмой, во второй части — *Mesto* — он еще более сгущается. *Mesto* — одна из лучших медленных частей симфоний Глазунова — своего рода реквием, суровая траурная музыка, полная высокого трагедийного пафоса. Проходящая в среднем разделе обаятельная лирическая тема, звучащая как воспоминание о светлом прошлом, сильнее подчеркивает чувство скорби и безутешность страдания.

Третья часть, выполняющая роль скерцо, не похожа на предшествующие разделы симфоний Глазунова, написанные в этом жанре. Не стремясь ни к разрядке эмоционального напряжения, ни к обновлению интонационной сферы элементами народного искусства, автор продолжает основную драматургическую линию сочинения. Своим характером — взволнованным, тревожным — музыка предвосхищает быстрые средние части некоторых последующих симфоний XX века.

Финал начинается с хоральных аккордов, создающих впечатление примирения человека с трагическими событиями, потрясшими его жизнь. Психологически тонко автор воплощает процесс постепенного «оттаивания» души, приводящий в конце сочинения к преодолению скорби и утверждению светлого начала.

Было бы неправомерно рассматривать Восьмую симфонию как попытку непосредственного отображения революционных событий. Вряд ли, однако, можно объяснить драматизацию музыки Глазунова только личными, не вполне выясненными, причинами жизни автора. Вполне возможно, что они имели место, но помимо них, видимо, играли роль и общественные факторы, те грозные события, свидетелем которых был композитор.

О том, что Глазунов был способен творчески откликнуться на революционные события, свидетельствует его обработка «Эй, ухнем!» для хора и оркестра (выполнена по просьбе А. И. Зилоти, который хотел этой песней открывать свои концерты вместо полагавшегося гимна). Интересны отзывы прессы об исполнении обработки Глазунова. В прогрессивных органах печати они приобрели передовой политический смысл. Так в отчете о концерте Зилоти 5 ноября 1905 года, где впервые прозвучали «Эй, ухнем!» Глазунова и «Дубинушка» Римского-Корсакова, «Русская музыкальная газета» приветствовала этот «первый отголосок настоящих художников» на «настроение, охватившее русское общество в переживаемые нами дни». «Пофантазировав слегка, — пишет рецензент, — можно даже усмотреть некоторую программную связь между столь контрастирующими оркестровыми «песнями» Глазунова и Римского-Корсакова. «Эй, ухнем!» Глазунова — сильная, глубокая вещь, скорее торжественно-мрачного колорита; это какое-то шествие сильных, но удрученных натур. Молодецки, мастерски создал Глазунов свою картину. Она — песня тяжелого настоящего. Дай Бог, чтобы корсаковская «Дубинушка» оказалась ее про-

роческим апофеозом. Салтановски светло, блестяще и красиво инструментовал Римский-Корсаков эту вторую народную песню. Об овациях, выпавших на долю обоих мастеров, нечего и говорить. Заключительный такт «Эй, ухнем!» сливался с гигантским гулом криков и аплодисментов публики, приветствовавшей этот маленький шедевр»¹.

Сергей Иванович Танеев (1856—1915), подобно Глазунову, много работал в области инструментальной музыки. На протяжении интересующего нас периода он написал свою последнюю — Четвертую симфонию (1898) и другие сочинения.

Танеева сближают с Глазуновым гармоничность и цельность художественного мировоззрения, оптимистичность творчества, ясность и классическая стройность формы. В зрелых сочинениях обоих композиторов поражает искусство тематического развития и высочайшее полифоническое мастерство.

В искусстве этих мастеров есть, однако, и существенные различия. В сочинениях Танеева ощущается большая действенность и энергия. В этом отношении они представляют собой новую фазу развития отечественной музыки и более непосредственно подготавливают творчество композиторов, особенно полно отразивших эпоху первой русской революции.

Характерные черты инструментальной музыки Танеева как в фокусе собираются в его замечательной симфонии до минор соч. 12. Ее идея «торжества разума и света»² воплощена в высокохудожественной форме. Сочинение равно подкупает глубиной, философской значительностью содержания и эмоциональной насыщенностью музыки, непосредственностью высказывания автора.

Основной тонус сочинения — мужественный, волевой. Недаром уже при первом его исполнении критики отметили наличие в нем «бетховенского духа». Героико-драматическое начало концентрируется в тематическом зерне симфонии — возгласе-призыве, двукратно звучащем в начале первой части. Имеющее нечто общее с мотивом судьбы из Пятой симфонии Бетховена и темами рока Чайковского, оно в то же время предвосхищает лейт-образ «Божественной поэмы» Скрябина. В процессе развития

¹ Хроника. — «Русская музыкальная газета», 1905, № 46, стлб. 1127 (курсив мой. — А. А.).

² В. Протопопов. Творческий путь С. И. Танеева. — В сб.: «Памяти Сергея Ивановича Танеева». 1856—1916. М. — Л., 1917, стр. 77.

С. И. Танеев. 1900-е годы



тематического зерна, из него вырастают многие разделы симфонии, в том числе **темы** главных партий первой и последней части. Обращает на себя внимание то, что в финале тема первой части приобретает черты марша, что способствует утверждению в симфонии волевого начала. Впоследствии именно в этом же плане, и, может быть, не без влияния Танеева, Рахманинов трансформировал во **Втором фортепианном концерте** тему главной партии (см. ее проведение в экспозиции и репризе).

В симфонии до минор с исключительной силой выявилось лирическое дарование компо-

зителя. Создав обаятельную по своей поэтичности певучую тему в характере вальсовых тем Чайковского (побочная тема первой части), автор широко развивает ее на протяжении всего сочинения. Ею, преобразенной в ликующий гимн-апофеоз, он и заканчивает симфонию.

После создания симфонии до минор Танеев на долгие годы обращается к камерному творчеству. Он пишет **Четвертый, Пятый и Шестой квартеты** (последний из них, наиболее значительный — был завершен в 1905 году), два струнных квинтета, несколько ансамблей для струнных с фортепиано (квартет, трио, квин-

тет) и другие сочинения¹. Часть ансамблей, в том числе замечательный фортепианный квинтет, относится уже к последним годам жизни композитора.

Проблема оценки камерных ансамблей Танеева сложна. Нет сомнения, на этом сходятся все, писавшие о них, что автору удалось создать произведения, отмеченные печатью мудрой творческой мысли и поразительного мастерства. В таком сочинении, как Шестой квартет, действительно покоряет значительность содержания, особенно во второй части — глубоко, исполненным сдержанной патетики *Adagio Serioso*, и строгая логика развития всего монументального четырехчастного цикла из начального тематического ядра. Недаром при первых исполнениях квартета о нем писали как о чуде искусства.

Вместе с тем в ансамблях Танеева, неоднократно отмечалось и преобладание интеллектуального начала, вызывающее их относительно большую сложность для восприятия по сравнению с квартетами Чайковского, Бородина. Высказывалось соображение о противоречии между демократическими симпатиями композитора, его сочувственным отношением к революции и содержанием произведений, в которых автор как будто вовсе не стремился откликнуться на бурные события своего времени. Такие суждения, думается, не лишены основания. Необходимо, однако, иметь в виду следующее. Нельзя сказать, что в камерно-инструментальном творчестве Танеева вовсе нет образов, которые можно было бы рассматривать как непосредственный отклик на события современности (один из примеров — скерцо фортепианного трио, созданного в 1907 году; по меткому выражению В. В. Протопопова — это «русское претворение «плясок смерти»)². Если все же таких откликов относительно немного, то при рассмотрении творчества композитора в широкой исторической перспективе его связь с передовыми явлениями общественной жизни становится более ощутимой. Во всем комплексе своих творческих проявлений — композитора, ученого, педагога и исполнителя — Танеев выступает как художник-гуманист, исполненный благороднейших стремлений к всеобщей любви и братству людей, достижение которых ему рисовалось, правда, в весьма утопической форме.

Всю свою жизнь он отстаивал традиции большого искусства и искал пути их обновления в новых исторических условиях. Принципиально важным было настойчивое противодействие Танеева деструктивным тенденциям, начавшим распространяться в связи с развитием декадентских течений. Это была борьба не формального порядка. Она велась в защиту основ искусства, его целостности, гармоничности, а в более широком смысле — гармонии духовного мира человека и самой жизни людей.

Интересно, что марксистская музыкальная критика оценила эти качества как прогрессивное явление революционного времени. В 20-е годы, когда в Советском Союзе со всей остротой встали задачи создания нового общества, А. В. Луначарский в одной из своих статей сопоставил Скрябина и Танеева, видя в их творчестве отражение двух важных тенденций эпохи. «...если Скрябин, — писал он, — с необыкновенным блеском изображал тот пафос, те порывы страсти, без которых невозможно, конечно, никакая революция, то Танеев открывал другую ее сторону, сейчас, в этом 1925 году, не менее нам близкую: именно — сторону строительства, сторону устранения противоречий, гармонизации, объединения, построения высшей формы порядка... В музыке Скрябина мы имеем высший дар музыкального романтизма революции, а в музыке Танеева высший дар той же революции — музыкальный классицизм»³.

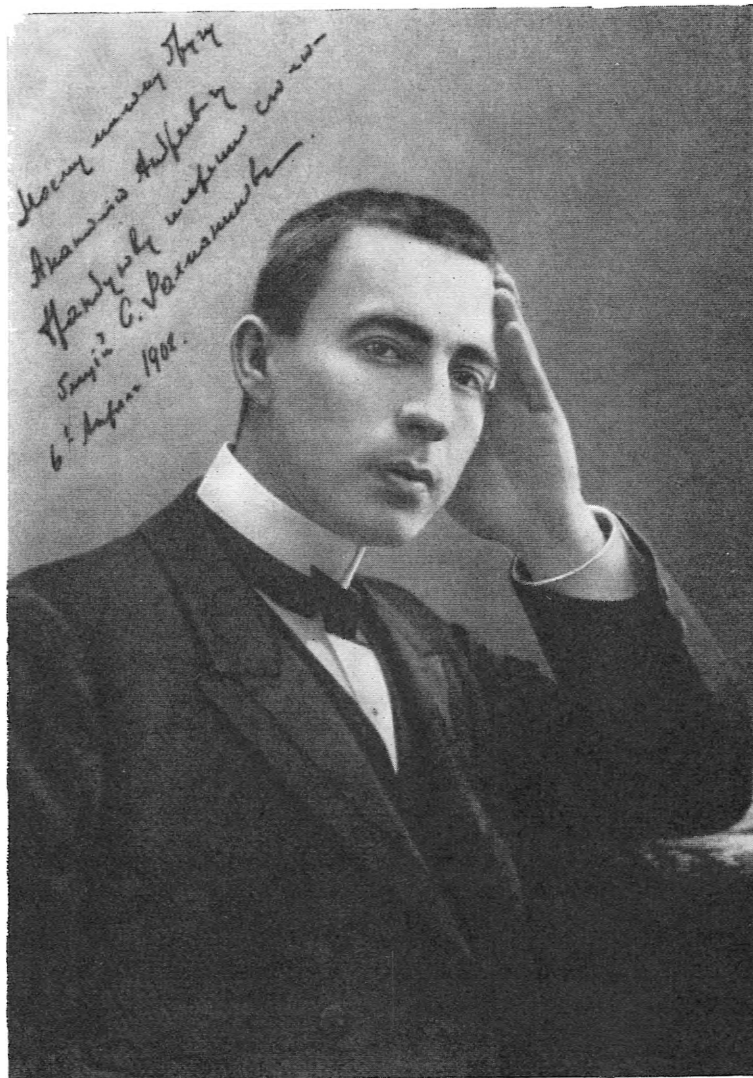
Передовая направленность эстетических взглядов ведущих мастеров русского музыкального искусства вырисовывается особенно ясно при сопоставлении с художественными воззрениями композиторов-декадентов, в те годы еще немногочисленных, но уже начинавших привлекать в себе внимание. Среди них упомянем Владимира Ивановича Ребикова (1866—1920). Вначале он писал простенькие, иногда привлекательные лирические пьесы в традициях Чайковского. В 90-е годы в его творчестве происходит перелом. «Как помню теперь, — замечает он в своей автобиографии, — меня поразила «Люцифер» Штука⁴. И вот я попробовал на рояле передать то настроение, которое он во мне вызвал. И создал соч. 15 — „Сны“...

³ А. Луначарский. *Танеев и Скрябин*. — В кн.: «В мире музыки». Статьи и речи. М., 1953, стр. 144—145.

⁴ Упомянутый Ребиковым немецкий художник и скульптор Франц Штука (1863—1928) писал картины символистского содержания на мифологические и аллегорические сюжеты («Люцифер», «Изгнание из земного рая», «Распятие» и др.). Он создал также портреты в реалистической манере.

¹ См.: В. Протопопов. Указ. соч., и Л. Раабен. *Инструментальные ансамбли в русской музыке*. М., 1961.

² Цит. статья в сборнике «Памяти Сергея Ивановича Танеева», стр. 94.



С. В. Рахманинов. 1901 год

нического строевия ткани и, прежде всего, в мелодике. Чуткое вслушивание в русскую песню способствовало не только усилению национальной характерности мелодий Рахманинова, но и их необычайной широте, «бесконечному» развитию начальных тематических зерен, приводящему к особой полноте лирического высказывания.

В органичной связи с воплощением народной песенности следует рассматривать ассимиляцию Рахманиновым стихии колокольных звуков. Она проявляется в его творчестве не только в виде прямых звукоподражаний для создания национально-колоритных картин русского быта («Светлый праздник» из Первой сюиты для двух фортепиано в четыре руки, 1893). В образах колокольного звона композитор мастерски воплощал человеческую жизнь и самые различные эмоциональные состояния («Колокола» — поэма для оркестра, хора и солистов, 1913). Принцип постепенной и мерной «колокольной раскочки» становится одним из важнейших для его мелодического языка (характерный пример — развитие темы главной партии Второго фортепианного концерта). Ни до, ни после Рахманинова никто так многообразно и глубоко не воплощал в своем творчестве колокольное начало — притом как начало народное. Недаром В. В. Стасов, отмечая новизну искусства композитора, использовал образ колокольного звона. «Не правда ли, — говорил он, — Рахманинов очень свежий, светлый и плавный талант с новомосковским особым отпечатком, и звонит с новой колокольни, и колокола у него новые»¹.

Уже в начале 90-х годов определяются основные образы, типичные для творчества Рахманинова. Большой интерес представляет образ мужественной волевой личности, данный в развитии и борьбе контрастных начал. Это — знаменитая прелюдия до-диез минор из «Пьес-фантазий», написанная композитором в девятнадцатилетнем возрасте и проложившая ему путь к всемирной известности. В основе произведения лежит симфонический замысел. В первом разделе противопоставляются два начала — волевое, императивное, представленное тремя нисходящими октавами, и начало, выражающее мольбу, жалобу (аккордовые последования). В среднем разделе этот диалог прерывается могучим порывом воли. Кажется, словно бурный поток прорвал плотину и вышел из бере-

гов. В репризе вновь дано сопоставление двух начал, но уже совсем в другом плане — второй элемент первой темы, приобретший характер могучей наступательной силы, ведет страстную борьбу с первым элементом.

В патетико-героических образах молодого Рахманинова, проникнутых романтизмом пафосом и утверждающих красоту мужественной души человека-борца, есть нечто родственное образам Горького 90-х годов. Рахманинова, как и Скрябина, сближает с Горьким отстаивание чувства человеческого достоинства. Крылатые слова автора «На дне»: «Человек! Это великолепно! Это звучит... гордо!» — можно было бы поставить эпиграфом ко многим их сочинениям.

В раннем рахманиновском творчестве возникают также вдохновенные страницы светлой лирики, воспевающие красоту жизни, напоенные чувством счастья. Знаменательно, что первый яркий образ этого рода появляется в пьесе под названием «Мелодия» («Пьесы-фантазии»). Именно мелодическое начало становится важнейшим выразительным элементом рахманиновской лирики. В упоминавшемся уже интервью Рахманинова прямо сказано, что мелодия — «ведущее начало в музыке... главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление»². Этот творческий принцип композитор отчетливо противопоставлял декларациям «футуристов», которые, как он говорил, «открыто заявляют о своей ненависти ко всему, что хотя бы отдаленно напоминает мелодию»³.

Лирической мелодике Рахманинова, в особенности характернейшему ее типу, представленному в упомянутой выше пьесе, свойственна эмоциональная насыщенность, полнокровие жизненных сил. Развитие ее происходит неторопливо — кажется, словно полноводная река течет в равнинной местности. В широких нарастающих мелодических волн, постепенно доходящих до высокой кульминации и с такой же постепенностью «откатывающихся» от нее, ощущаешь громадную внутреннюю силу, питающуюся истоками русской песенности, вековыми традициями народного искусства. Мужественный характер мелодии усиливается ее «баритонально-виолончельной» «инструментовкой».

Интересна дальнейшая эволюция рахманиновских образов. Она отражает не только особенности творческого пути композитора, но и

¹ Цит. по статье: Б. Асафьев (Игорь Глебов). С. В. Рахманинов. — Избранные труды, том II. М., 1954, стр. 296.

² С. Рахманинов. О русском народном музыкальном творчестве, стр. 53.

³ Там же.



Автограф романса С. В. Рахманинова «Весенние воды»

общие процессы развития русского искусства в период вызревания революции.

На протяжении 90-х годов в музыке Рахманинова усиливается волевое начало. Все более страстными становятся патетические образы. В сфере светлой лирики примечательно обращение к «весенней» теме. Провозвестником ее расцвета в творчестве композитора был романс «Весенние воды» (1896), названный одним из критиков «символом общественного пробуждения»¹.

В середине 90-х годов Рахманинов пережил период серьезной творческой депрессии. Она была связана с неуспехом Первой симфонии — сочинения, в котором ощущается стремление воплотить значительный художественный за-

мысел и поиски новых выразительных средств. Симфония после ее исполнения в 1897 году под управлением Глазунова вызвала отрицательные отзывы критики и была забракована самим автором. Как и многим другим музыкантам, Рахманинову, очевидно, было нелегко разобратся в сложной обстановке художественной жизни конца 90-х годов. Подобно странствующему витязю русских сказок, остановившемуся в раздумье на перекрестке дорог в поисках нужного пути, молодой композитор в течение некоторого времени творчески безмолвствовал. Постепенно выход был найден. Сочинения, созданные Рахманиновым в последующие годы, оказались не только выдающимися по своим художественным достоинствам, но и необыкновенно созвучными запросам времени, что сразу же принесло им успех.

¹ Гр. Прокофьев. Певец интимных настроений. — «Русская музыкальная газета», 1907, № 7, столб. 195.

Лучшие черты рахманиновского искусства тех лет находят ярчайшее выражение во Втором фортепианном концерте до минор (1901). Все это сочинение от начала до конца словно вылилось из души композитора как вдохновенная импровизация в момент высшего подъема творческих сил. Значительность художественных образов и интенсивность тематического развития придают ему качество подлинно симфонического произведения.

В музыкальной драматургии сочинения важнейшую роль играют две линии образов — суровые, мужественно-патетические и светлые, лирические. Основным очагом возникновения тех и других служит экспозиция первой части. Чисто рахманиновское, необычное для концертного жанра вступление — несколько тактов сумрачного колокольного звона — вводит в главную тему. В ней — и отзвуки набатных звучаний, воссоздающих предгрозовую атмосферу начала века, и могучий душевный подъем. Тема побочной партии полна романтической устремленности, проникнута чувством упоительного расцвета жизненных сил. Знаменательно последующее развитие первого из этих образов, усиление в нем мужественного волевого начала, возникновение черт марша (в репризе первой части даже имеется ремарка: *Alla marcia*). В финале трансформированные темы вступления и главной партии приобретают особую активность: ощущаешь уже не встревоженность и призыв к действию, а наступательный порыв и само действие. В этой последовательной концентрации энергии к концу сочинения нашло отражение одно из важнейших качеств рахманиновской музыки, подмеченное Б. В. Асафьевым: «Ритмы его музыки — фундамент его пламенного пафоса — никогда не цели, как стихийные, нецелестремленные силы, а звучали стремлением достичь глубины русского национального характера через присущую ему волю к организации и собирательству народной энергии». Асафьев был глубоко прав, когда говорил: «Рахманинов совсем особенно принимал предгрозовые настроения и бурлящие ритмы русской современности: не разрушение и хаос слышались ему, а предчувствие великих созидательных сил, возникающих из недр народных»¹.

Второй концерт открывает группу сочинений Рахманинова, воплотивших атмосферу «общественного пробуждения». Это — соната для виолончели и фортепиано (1901), кантата на

слова Н. А. Некрасова «Весна» (1902), десять прелюдий для фортепиано соч. 23 (1903) и другие.

Большую популярность приобрели прелюдии соч. 23. Среди них выделяется несколько вдохновенных лирических пьес, особенно ремажорная и ми-бемоль мажорная. По поводу первой из них Репин заметил: «Озеро в весеннем разливе, русское половодье»². Действительно, в этой прелюдии есть нечто пейзажное. Тончайшее ощущение русской природы роднит ее с полотнами Левитана, запечатлевшими образы весеннего пробуждения лесов и полей, синиеющие глади озер, тишину спокойно текущих, словно уснувших, вод реки. Но рахманиновская «музыка природы» полноводнее, в ней постоянно звучит могучий тон искусства ее автора.

В соч. 23 возникает и образ героического подъема (прелюдия си-бемоль мажор). Черты маршевости, формировавшиеся во втором концерте, кристаллизуются в образ народного шествия в знаменитой прелюдии соль минор. Проникнутая волевым началом, эта пьеса может служить одним из замечательных образцов того предвосхищения «великих созидательных сил, возникающих из недр народных», которые чудились Асафьеву в ритмах рахманиновской музыки.

Этап творчества композитора, связанный с революцией 1905—1907 годов, завершает Вторая симфония (1907). Написанная в виде монументального четырехчастного цикла, она воплощает круг образов, типичных для рахманиновского искусства этого времени. В ней не следует искать попыток непосредственного отражения революционных событий. Все же виденное и слышанное композитором в 1905—1906 годы наложило отпечаток на некоторые образы симфонии. Еще ни в одном сочинении Рахманинова с такой силой и жизненностью не утверждалась мощь народного начала. Еще нигде в его творчестве не возникали такие реальные ассоциации с образами красочной народной толпы, «волнующихся» улиц и площадей города, как во второй части симфонии, сочетающей в себе черты маршевости и скерцозности. В целом симфонию можно назвать широкой лирической песнью о Родине: о необъятных просторах русской земли, о поэзии ее пейзажей, о великой силе и душевной красоте русского народа. Это песнь художника-гуманиста, горячо любящего свою страну и в труд-

¹ Б. Асафьев. Указ. соч., стр. 299.

² Там же, стр. 296.

ную годину ее истории выразившего своим искусством глубокую веру в ее светлое будущее.

В первой половине 90-х годов, как и в предыдущее десятилетие, творчество Рахманинова не вызывало особых разногласий. Poleмика вокруг него — острая и крайне показательная с точки зрения борьбы направлений в музыкальной культуре — началась уже после революции 1905—1907 годов.

Критика справедливо выделила Второй концерт, с появлением которого начался период великолепного расцвета творчества композитора. «Классическая ясность формы, широкая мелодия, роскошь и сила гармонии заставляют называть это произведение в полном смысле слова замечательным»¹, — писал Н. Д. Капкин. И. В. Липаев в отчете об исполнении концерта («Русская музыкальная газета», № 45 за 1901 год) указывал, что это сочинение достойно быть особенно отмеченным, что оно полно жизни, овеяно поэтической дымкой, чуждо всякой обыденности.

В связи с исполнением «Весны» рецензент писал: «Здесь вдохновение и живая теплота чувства, прелесть гибкого художественного вкуса, окрыленность свободного воображения... Славный талант! В нем натуральная прелесть, и поэзия прирождена ему, а что главное и особенно редкое в наше время — он может сообщить звукам сердечность и жизненность непосредственного чувства»².

На страницах «Русской музыкальной газеты» время от времени помещались статьи — портреты наиболее выдающихся музыкантов-современников. Первый номер 1905 года открылся статьей о Рахманинове. В ней есть знаменательные слова: «Среди современных молодых музыкальных деятелей имя Сергея Васильевича Рахманинова больше всех притягивает к себе внимание общества»³. Подчеркивая масштабы дарования молодого музыканта, автор статьи говорит, что разносторонностью он напоминает крупнейших деятелей прежнего типа — Листа, Рубинштейна, Бюлова.

В этой первой развернутой характеристике облика Рахманинова-музыканта, появившейся в русской печати, верно схвачены некоторые су-

щественные особенности его творчества — полнокровие жизненных сил, певучесть мелодии, мужественность ритмики. Особенно подчеркнуты естественность и непосредственность музыки композитора. «Фортепианные сочинения Рахманинова, — пишет автор статьи, — достигли довольно крупной известности. Написаны они в большинстве случаев с бодрым чувством, жизненно, интересно, порою с оттенком легкой грусти, безупречны в техническом отношении... Говоря вообще, отсутствие натянутости, мудрствования, преднамеренного и деланного ценно в авторе более всего. Мелодическая сторона его произведений ярка, певуча; гармоническая, несмотря на своеобразность, поражает естественностью своего развития, пикантностью, в инструментовке — оригинальностью сочетаний различных групп, находчивостью, блестящим колоритом, в ритме же — мужественностью и твердостью. При всем том, цельность и искренность являются постоянными спутниками рахманиновской музыки»⁴.

Творческий путь Александра Николаевича Скрябина (1872—1915) был относительно недолгим, но сложным, отличавшимся быстрой стилиевой эволюцией. В нем рельефно обозначаются три периода. Первый — ранний — простирается до конца 90-х годов, второй — средний — до конца 900-х; третий — поздний — охватывает последние годы жизни композитора.

В 90-е годы искусство Скрябина носило в основном романтический характер. На протяжении следующего десятилетия оно все больше испытывало влияние символизма. В поздних сочинениях символистское начало становится преобладающим; сказались в них также черты экспрессионизма и импрессионизма. Связи с реализмом, явно опутимые в ранний период, впоследствии постепенно ослабевали, хотя и не прекращались вовсе.

В ранний период Скрябин, за редким исключением, писал только фортепианные произведения. Такая приверженность к одному инструменту объясняется условиями, в которых рос композитор. С детства он воспитывался преимущественно на фортепианной музыке и в юности мечтал стать пианистом-виртуозом. В свою очередь эти условия отражали особенность нового этапа в развитии русской музыкальной культуры — расцвет инструментального искусства и усиление роли фортепиано в домашнем музицировании, в консерваторском обучении, в творчестве композиторов молодого поколения.

⁴ Там же, стлб. 4—5.

¹ Н. К. [Н. Капкин]. Театр и музыка. — «Московские ведомости», 4 (17) декабря 1900 г.

² Хроника. — «Русская музыкальная газета», 1905, № 3-4, стлб. 89.

³ Д. Современные музыкальные деятели. С. В. Рахманинов (Биографический набросок). — «Русская музыкальная газета», 1905, № 1, стлб. 2.

Ранняя фортепианная музыка Скрябина представляет выдающийся художественный интерес. В ней сложились некоторые образы, типичные для русского искусства 90-х годов. Это прежде всего образы патетико-героические, утверждающие силу человеческого духа, и образы лирические, воплощающие психологически сложный и утонченный мир чувств русского интеллигента того времени.

Патетико-героические образы Скрябина — антиподы «липних людей» и «непротивленцев» толстовской веры, получивших распространение в отечественной литературе второй половины прошлого столетия. Богатством воплощения душевного мира человека эти образы напоминают героев европейского романтизма. Скрябину, однако, были глубоко чужды черты разочарованности, скепсиса, душевной дисгармонии, которые становились все более типичными для героев позднеромантического искусства. Далек ему был и образ эгоцентричного «сверхчеловека» Ф. Ницше, привлекавшего некоторых представителей художественной культуры конца XIX века. Герои скрябинского творчества 90-х годов могли быть одиночками, страдающими, но они отличались внутренней цельностью и нравственной силой. В них жил дух потомков Прометея, несущих человечеству «божественный огонь», а не деспотов, проявляющих свою силу, чтобы попирали слабых и господствовать над ними.

В отличие от многих произведений искусства того времени, показывавших бессилие героев перед всемогущими силами рока, ранние сочинения Скрябина утверждают могущество человеческой воли в борьбе с препятствиями, стоящими на пути к достижению поставленной цели. В записных книжках молодого композитора можно найти немало высказываний, напоминающих гордый вызов судьбе, брошенный некогда Бетховеном¹.

В предшествующем романтическом искусстве стихийные силы, губящие человека, нередко олицетворялись в образах природы (вспомним «Лорелею» Гейне — Листа). Скрябин, напротив, любил подчеркнуть превосходство человека над

¹ Они возникли под влиянием постигшего Скрябина несчастья — повреждения правой руки в результате чрезмерной работы над развитием виртуозности. Для молодого музыканта, мечтавшего о блестящей артистической карьере, этот удар был тяжелым. Несмотря на плохие прогнозы докторов, Скрябин с необыкновенным упорством начал лечение и, можно сказать, усилием воли поборол недуг. Правда, от широкой концертной деятельности ему пришлось отказаться, но все же выступать публично он смог.

стихийными силами природы. О его отношении к проблеме: человек и природа — красноречиво свидетельствуют следующие слова из письма, в котором он описывает впечатления о поездке по Финляндии: «Окрестные места... как и сам Сайменский канал, говорят о борьбе северного человека с дикой финляндской природой. И этот человек может гордо поднять голову и сказать: „Я победил тебя! Непроходимые дебри лесов и крутизны скал я обратил в парки с живописными дорожками, гротами, мостиками и беседками; я укротил тебя, горный поток, и заставил служить мне; все, что меня окружает, я подчинил моей воле и моему разуму“»².

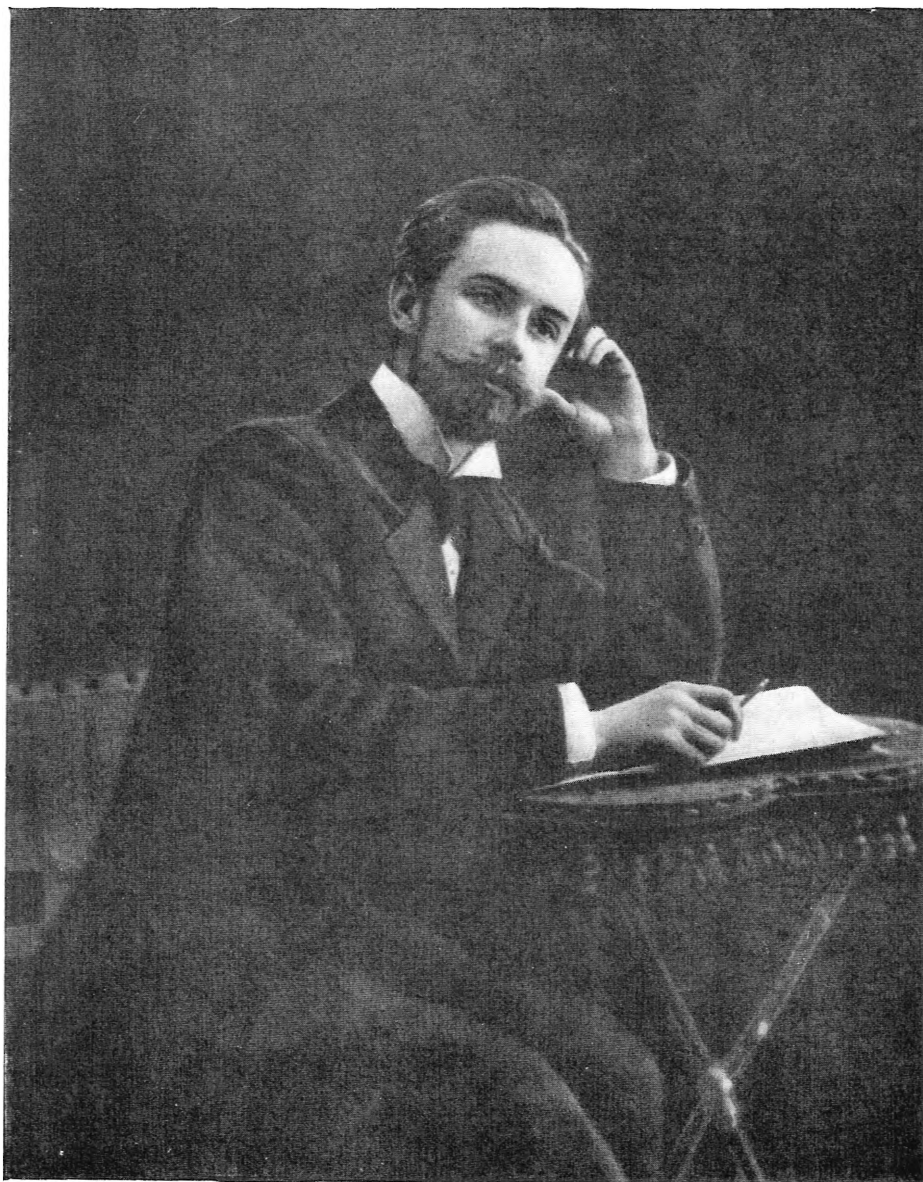
К ярчайшим патетико-героическим образам Скрябина первого периода творчества относится знаменитый Двенадцатый этюд соч. 8, написанный в первой половине 90-х годов. В нем с гениальной силой воплощен пафос романтического искусства композитора. Бурный фон создает образ, напоминающий могучую морскую стихию. Стремительные взлеты октав в мелодии вызывают представление о гордых порывах человеческого духа, бесстрашно устремляющегося навстречу опасности и находящего радость в их преодолении. Нарастающее эмоциональное напряжение получает разрядку в шквале заключительных аккордов — этом последнем порыве воли титана, штурмующего обитель богов-небожителей. Двенадцатый этюд быстро приобрел популярность. В канун первой русской революции он стал для демократической молодежи «музыкальным аналогом горьковского «Буревестника»»³.

На протяжении 90-х годов героическое начало в творчестве Скрябина заметно усиливается. Его кульминация — в пределах раннего периода — Третья соната (1898). Этот большой четырехчастный цикл предвосхищает симфонические произведения Скрябина 900-х годов. Образы борьбы, патетики чередуются в нем с поэтической лирикой. В конце драматического финала возникает преобразенная тема средней части, звучащая как победный гимн.

В патетико-героических образах раннего творчества Скрябина есть нечто общее с искусством М. Н. Ермоловой и других артистов Малого театра, утверждавших в 80-е годы героико-романтическую тему и выражавших в ней свой протест против господствующей реакции.

² Письмо к Н. В. Сакериной. — В сб.: А. Скрябин. Письма. М., 1965, стр. 44.

³ А. Дроздов. Воспоминания о А. Н. Скрябине. — «Советская музыка», 1946, № 12, стр. 71.



А. Н. Скрябин. 1902 год

По справедливому мнению Н. Г. Зографа, это направление в театре возникло «не только как искусство передовой темы, утверждение романтической мечты об идеальном, но и было реакцией на натуралистическую серость и иллюстративность в искусстве, на ремесленно-бытовое изображение жизни, лишенное подлинной реалистической глубины отражения действительности»¹. Эти слова во многом могли бы быть отнесены и к сочинениям Скрябина, натуре которого в той же мере были свойственны романтические порывы, как и антипатия к тусклой серости обыденщины.

Скрябин внес ценнейший вклад в русское искусство 90-х годов и своей фортепианной лирикой. Она охватывает очень широкую эмоциональную сферу — от светлых образов юношеской любви до глубоких скорбных раздумий. В ней легко уловить связи с песенной стихией славянской лирики, нередко преломленной сквозь творчество великих предшественников композитора — чаще всего Шопена и Чайковского. Продолжая традиции русской и западнославянской музыки, Скрябин уже в ранних опусах придает ей отпечаток своей индивидуальности. Это проявляется в особой утонченности лирического высказывания и трепетности чувства, в эмоциональной обостренности гармонического колорита, в насыщенности «воздухом» музыкальной ткани. Обилие голосов, окружающих основную мелодию, углубляет художественный образ и создает впечатление богатства воплощенных в нем оттенков душевных переживаний. Замечательными образцами этой лирики могут служить многие прелюдии.

Конец XIX и начало XX столетия было временем напряженных творческих исканий композитора. Художник необыкновенно тонкой нервной организации, он, несомненно, ощущал наступление в близком будущем чего-то значительного и нового. Его и ранее волновали «проклятые» вопросы бытия, смысла жизни, роли в ней искусства. Теперь они возникли с большей остротой. Ответы на них он стремился найти в философии, которой особенно начал увлекаться в те годы. Его духовной пищей стали преимущественно книги философов-идеалистов; некоторое время под влиянием общения с Г. В. Плехановым он проявлял интерес и к марксизму.

Было бы неверно считать, что философско-эстетические концепции Скрябина вполне определяют содержание его творчества. Оно значи-

тельно богаче их. Вместе с тем эти концепции нельзя игнорировать, так как без знания их многое в сочинениях композитора остается непонятым.

Идеалы Скрябина были благородны и возвышенны. В уста «философа-музыканта-поэта», героя начатой им оперы, он вкладывает мечту о том, чтобы сделать жизнь людей «подобием весны»². Непокколебимой верой в силы человека — «царя природы», в возможность добиться своего счастья собственными силами звучат слова героя оперы:

Когда же ты, царь, хоть немного познаешь
Могущество воли своей?!
Когда же ты, раб, наконец, пожелаешь
Избегнуть позорных цепей?!

И далее:

Ты можешь и ты должен сам
Победы славную печать
Носить на лице лучезарном!

Романтические мечты о светлом будущем сочетались у Скрябина с необычайно туманными и утопическими представлениями об их осуществлении. Путь к рисовавшемуся в его воображении царству свободы композитор видел в искусстве, в творчестве. «Как я желаю всему и всем около меня полного расцвета, так и вы желайте, — пишет он однажды в записной книжке. — Ибо все есть Ваше творчество... и вы — я — Вы Боги. Будут побеждены ненависть и смерть и будет общая радость безмерная. Сверкающий поток жизни»³.

Постепенно, все более утверждаясь на позициях крайних идеалистических воззрений — солипсизма, композитор приходит к идее мессианства. Свое творчество он начинает рассматривать как единственный путь спасения человечества. Это убеждение окончательно созрело у него в последние годы жизни.

Первое десятилетие XX века — время интенсивного развития героических образов Скрябина. Они становятся в эту пору более мужественными, эмоционально насыщенными. Особенно сильное впечатление они производят в симфонических произведениях.

С патетико-героической музыкой раннего периода связаны образы экстаза, получающие

² Опера не была завершена. Выдержки из ее либретто, написанного композитором, цит. по сб.: «Русские Проплеши». Материалы по истории русской мысли и литературы собраны и подготовил к печати М. Гершензон, т. 6, 1919, стр. 128, 129.

³ Там же, стр. 152.

¹ Н. Зограф. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960, стр. 492.

широкое распространение в сочинениях Скрябина 900-х годов. Экстатические состояния человеческой души воплощали и некоторые предшествующие композиторы — Лист, Вагнер, Чайковский. Образы экстаза не занимали, однако, в их творчестве одно из центральных мест, как это мы видим у Скрябина. Иным стал и характер этих образов. Скрябин вносит в них особую нервную трепетность и импульсивность развития.

В образах экстаза автор стремился воплотить чувство ликования, охватывающее человека при достижении заветной цели, кульминационный момент деятельности творческого духа. Однако реальное содержание созданных им образов нередко оказывается более широким. Могучий эмоциональный подъем, воплощаемый ими, особенно в таком сочинении, как «Поэма экстаза», вызывает представление о переживаниях не одного человека, а многих людей, об отражении значительных событий в их жизни.

Очень типичны для скрябинского творчества среднего периода стремительные темы, основанные на коротких волевых импульсах. Они воплощают излюбленные композитором образы «полетности», возникающие во многих произведениях, часто перед состоянием экстаза.

Знаменательную эволюцию претерпевают лирические образы Скрябина. Развивая традиции музыкального языка позднеромантического искусства, особенно путем большего усложнения гармонического языка, композитор нередко сообщает своим темам характер «томления», «желания», «скрытых стремлений» (подобными ремарками испещрены его сочинения). Эта лирика, эмоционально напряженная и несколько праяная, в своеобразной форме аккумулировала те «электрические токи», которыми была насыщена общественная атмосфера начала века.

Для творчества Скрябина 900-х годов характерны не только самобытные образы, но и оригинальная музыкальная драматургия сочинений крупной формы. В ее основу композитор обычно кладет идею преодоления чувств томления и страдания активным творческим действием, доходящим до состояния экстаза.

В фортепианной музыке эта идея наиболее отчетливо проявилась в Четвертой сонате фа-диез мажор соч. 30 (1903). Раскрытию авторского замысла способствует программа, поясняющая содержание произведения. В небольшой первой части, выполняющей роль вступления, дан образ далекой звезды. Это —

символическое воплощение манящего к себе идеала. Вторая, основная часть проникнута стремительным «полетом» к заветной цели. Оканчивается соната образом экстаза: «Желанием безумным я к тебе приблизился! В твоих искрищихся волнах утопаю... И пью тебя — о, море света! Я, свет, тебя поглощаю»¹. Символистская по замыслу, соната производит глубокое впечатление яркостью и жизненной конкретностью своих образов. Такое же противоречие между авторским толкованием содержания музыки и реальным впечатлением от нее возникает и в некоторых других сочинениях, написанных Скрябиным в 900-е годы.

Особой широтой художественных концепций отличаются симфонические произведения композитора. Среди симфоний Скрябина наиболее значительна Третья до минор соч. 43 (1904). В ее основе лежит образ гордого утверждения человеком своей личности и воли к действию. Он дан в самом начале в виде лаконичной и броской темы, состоящей из двух элементов: первый — унисон тяжелых октав в басовом регистре, второй — сверкающая фанфара труб, широким броском взмывающая ввысь. Этот образ проходит неоднократно на протяжении симфонии, своей цельностью как бы символизируя несокрушимую силу человеческого духа. В то же время он служит источником для тем, лежащих в основе произведения: энергичной темы главной партии первой части, своеобразно сочетающей в себе интонации стремления и «полетности», лирических тем первой и средней частей, скерцозной темы в третьей части и других.

Развитие симфонии основано на сменах контрастных эмоциональных состояний, на последовательном преодолении чувства тревоги, отчаяния, томления. В ходе третьей части широко звучит лейт-образ симфонии, приобретающий особо полнокровное выражение. Утверждение героического начала подчеркивается введением преобразенной лирической темы, проходившей в предшествующих частях. Раньше она имела характер томления и напоминала любовные темы из «Тристана и Изольды» Вагнера. Теперь в мощном звучании труб она приобретает героический облик.

Автор назвал симфонию «Божественной поэмой». Каждая из ее частей: «Борьба», «Наслаждение» и «Божественная игра», по его

¹ См.: А. Скрябин. Полное собрание сочинений для фортепиано. Под общей ред. проф. К. Н. Изумнова, т. II, М.—Л., 1948, стр. 318.

Lento Sublime *Adagio*

Piccola
1.
Flauto.
2.
Oboi.
Cor. angl.
1.
Clarinetto.
2.
Clar. basso.
Fagotti.
1.
2.
Corno.
3.
4.
Trombi.
Pistoni.
Tromboni Tenori.
Trombone basso o Tuba.
Timpani.
Tamb. pet.
Triangl.
Gr. Cassa.

II часть "Божественной поэмы"

Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Cello.
Basso.

17.11.1910
A. N. Scriabin

Автограф партитуры «Божественной поэмы» А. Н. Скрябина

мысли, служит ступенью в развитии человеческого духа. В действительности, как мы видели, за мистической программой раскрывается вполне жизненное содержание. Оно далеко выходит за пределы узко личных переживаний и отражает в романтико-символистской форме предгрозовую атмосферу кануна русской революции.

В таком же плане Скрябин воплощает героика современной ему действительности в «Поэме экстаза» соч. 54 (1905—1907)¹. Завершающая второй период творчества композитора, «Поэма экстаза» принадлежит к самым выдающимся произведениям русского и мирового симфонизма. Скрябину удалось в ней сочетать лаконичность высказывания, свойственную его фортепианным сонатам 900-х годов, с оркестровой яркостью образов, присущей лучшим страницам его симфоний. В основе Поэмы лежит система типических скрябинских тем. Важнейшие из них — темы «томления», «мечты», «полета», «возникших творений», «тревоги», «воли» и «самоутверждения». Они появляются именно в этой характерной для драматургии композитора последовательности. Чередование групп тем образует несколько фаз развития, связанных с обычными разделами сонатной формы. Наибольшее напряжение достигается в коде, где солирующая труба и восемь валторн растремившись вверх играют героическую тему «самоутверждения» на фоне мощной звучности органа, колоколов и всего остального состава оркестра. Символичен конец Поэмы. После мощной кульминации, создающей потрясающий по силе воздействия экстатический подъем, оркестр внезапно умолкает. Возникает длительная пауза. Затем на фоне прозрачайшего сопровождения арфы, смычковых и духовых начинают доноситься нежные «вздохи» скрипок, из которых рождается просветленная тема «самоутверждения». Звучность оркестра постепенно нарастает и на последнем аккорде доходит до грандиозной силы. Мажорная тоника вспыхивает словно ослепительные лучи солнца, вышедшего из утреннего тумана и возвестившего наступление дня...

Творчество Скрябина начало возбуждать горячие споры еще в годы, предшествовавшие первой русской революции. Характерно отношение к нему различных лагерей критики. Музыканты антидемократического направления

пытались затушевать в нем то, что было навеяно реалистическими стремлениями композитора и передовыми идеями эпохи. Так, А. П. Коптяев в статье, появившейся в 1899 году на страницах «Мира искусства», утверждал, что творчество композитора будто бы не связано с внешней действительностью и порождено лишь импульсами его внутреннего мира. «Г. Скрябин, — говорится в статье, — субъективист: он не принадлежит к тем художникам, которые выражают пассивно то, что дает им, в смысле впечатлений, жизнь, но к тем, которые активно создают собственный мир впечатлений, всматриваясь в даль и в глубь своей души и вызывая оттуда новые, странные видения, не имеющие ничего общего с их повседневной жизнью»².

Обратим внимание на знаменательный штрих: симпатии критика явно не на стороне художников, воссоздающих повседневную жизнь. Конечно, не случайно, говоря об отражении реалистами внешнего мира, он прибавляет эпитет «пассивно», в то время как характеристика процесса субъективистского творчества связывается у него с понятием активной деятельности.

Коптяев объявляет Скрябина певцом мрака и меланхолии: «Мрачные настроения — его страсть, и я не знаю художника, которому нравилось бы так раздражить свою душевную боль, довести ее до высшего напряжения»³. Таким образом, Скрябин становился чуть ли не духовным единомышленником Д. С. Мережковского, Ф. К. Сологуба и Э. Н. Гиппиус, писавших в те годы стихотворения, полные мрака и душевной опустошенности. И это говорилось в отношении композитора, который с такой силой воспел прометеевское начало и дерзновенные порывы человека к свету!

На всех этих высказываниях можно было бы и не останавливаться так подробно, если бы они не являлись характерными для определенного круга русской художественной интеллигенции, для той среды, где формировались декадентские направления отечественного музыкального искусства. Путь полного субъективистского произвола, отход от воссоздания образов действительности и погружение в мир необычного, странного, в царство теней, любованье чувством душевной боли, меланхолией, настроениями мрака и отчаяния — вот куда звали Скрябина музыканты коптяевского толка.

¹ Известно высказывание автора, что Поэма навеяна революцией и что он хотел предпослать ей эпиграф: «Вставай, подымайся, рабочий народ».

² А. Коптяев. Музыкальные портреты. А. Скрябин. — «Мир искусства», 1899, № 7—8, стр. 69.

³ Там же.

Передовые критики, напротив, поддерживали наиболее ценные черты творчества Скрябина и те произведения, где эти черты отчетливее всего выявлялись. В этих отзывах, правда, мы не найдем еще ни всесторонней характеристики облика композитора, ни глубокого анализа какого-либо его произведения. Их следует рассматривать скорее как подходы к правильной оценке его искусства.

Одним из первых критиков, попытавшихся привлечь внимание к Скрябину, был Н. Ф. Финдейзен. Уже в 1895 году на страницах редактируемой им «Русской музыкальной газеты» (в № 4) он очень сочувственно отозвался о молодом композиторе-пианисте, о его сочинениях и исполнении. Критик справедливо выделил Двенадцатый этюд соч. 8, отметив, что в нем «много силы и мысли».

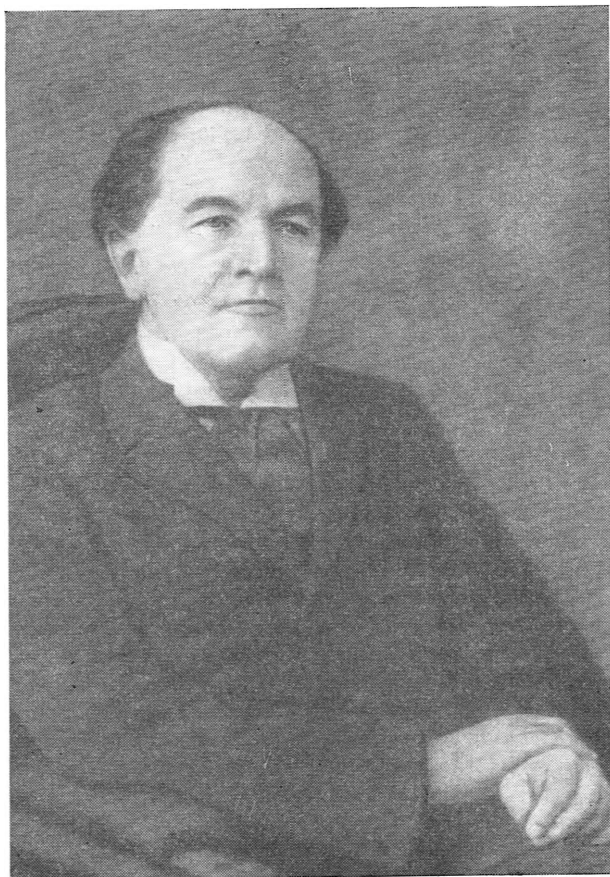
Капитальнейшее произведение Скрябина — Третью симфонию — восторженно приветствовал В. В. Стасов. В письме критика к автору, пожалуй, впервые полным голосом (да еще могучим стасовским голосом!) было сказано о том, что искусству Скрябина свойственны грандиозные замыслы и сила. «С этой симфонией, — писал Стасов, — Вы сильно *выросли!* Вы уже совсем большой музыкант стали. В таком роде, складе, виде, форме и содержании, как создана эта симфония, у нас *еще никто не писал!* Конечно, тут еще немало *Рихарда Вагнера*, но тоже тут есть уже много, громадно много и самого *Александра Скрябина*. Какие задачи! Какой план! Какая сила и какой склад! Сколько страсти и поэзии во 2-ой части (*volupté*). Но и оркестр — какой чудесный, могучий, сильный, иногда нежный и обаятельный, иногда блестящий! Да, у Вас теперь есть, среди Русских, уже много сторонников и почитателей»¹.

Среди младших современников Рахманинова и Скрябина уже в начале 900-х годов стал выделяться и привлекать к себе внимание Николай Карлович Метнер (1880—1951).² Впоследствии, в период между двумя русскими революциями, о его сочинениях немало писали в прессе. Они вызывали противоречивые мнения, отражавшие острую борьбу художественных направлений³.

¹ Письмо от 28 февраля 1906 г. Цит. по кн.: «Александр Николаевич Скрябин (1915—1940)». М.—Л., 1940, стр. 231 (журнал Стасова.— А. А.).

² По старому стилю дата рождения композитора — 1879 год.

³ Эти критические высказывания, как и более подробная характеристика искусства Метнера, будут даны во втором томе «Русской художественной культуры».



Н. К. Метнер. 1908—1910-е годы

В отличие от Скрябина, страстного искателя нового, Метнер видел свою миссию прежде всего в сохранении и воскрешении к жизни великих традиций прошлого. Подводя итоги своих многолетних раздумий о музыке, он сформулировал эту мысль следующим образом: «Если возможно вообще ставить какие бы то ни было „проблемы“ искусству, то единственной проблемой каждой его эпохи должно быть сохранение связи с великим прошлым.. Сохранение этой нити делает каждого художника наиболее современным относительно данной эпохи»⁴.

Такое заострение роли традиций, даже если учесть, что оно высказано в работе, посвященной «защите основ музыкального искусства» от упадочных псевдоноваторских тенденций, ко-

⁴ Н. Метнер. *Муза и мода (защита основ музыкального искусства)*. Париж, 1935, стр. 137.

нечно, крайне односторонне. Оно вызывает у композитора снижение интереса к современности, способствует развитию черт ретроспективизма. Знаменательно, однако, что и на такого художника бурная предреволюционная эпоха оказала сильное воздействие. Ее дыхание ощущаешь во многих сочинениях Метнера, хотя и не с такой силой, как у Рахманинова и Скрябина.

В «Трех арабесках», соч. 7 (изданы в 1905 году), вторая и третья пьесы носят название «Отрывка из трагедии», третья пьеса имеет подзаголовок «Предчувствие революции». Непрерывно рокочущая в басу фигурация и вздымающаяся волнами мелодия, с ее страстными призывами в кульминационных построениях, создает образ, проникнутый «предгрозовыми» настроениями. По характеру он близок музыке некоторых патетических пьес Рахманинова 90-х — начала 900-х годов.

На протяжении 900-х годов в творчестве Метнера совершается знаменательная эволюция, аналогичная той, какую несколько ранее претерпела рахманиновская музыка: в нем усиливаются черты мужественности, суровости, все чаще возникают образы маршей-шествий. Для примера можно было бы назвать Сказку до минор, соч. 8 № 1, и Сказку ми минор, соч. 14 № 2 («Шествие рыцарей»).

Иногда, как в Сказке фа минор, соч. 9 № 1, патетический образ насыщается чертами «полетности», что роднит его с музыкой Скрябина. «Полетность» Метнера, однако, лишена нервной взвинченности предэкстазных скрябинских состояний.

Подобно Рахманинову и Скрябину, Метнер создавал светлые образы, проникнутые полнокровным ощущением красоты жизни и человеческого счастья. Композитор нередко придавал им характер восторженных од-славословий. Таков, например, «Дифирамб» ми-бемоль мажор, соч. 10 № 2, с его вдохновенной темой праздничного ликования. Чаще в сочинениях композитора встречается светлая лирика иного характера — задушевно-интимная, лишенная какой-либо патетики.

Метнер проявил большой интерес к фортепианной сонате. Уже в юности он создавал в этом жанре и монументальные циклы, и небольшие лаконичные произведения; их в известной мере можно рассматривать как параллель сонатам-поэмам Скрябина: имеем в виду прежде всего Сонатную триаду соч. 11 — ля-бемоль мажор, ре минор и до мажор (1904—1908).

К лучшим среди этих произведений относится замечательная Соната-элегия ре минор. Как и в написанной несколько ранее Четвертой сонате Скрябина, в ней воплощена тема стремлений к утверждению светлого жизненного начала. Художник большого самобытного дарования, Метнер решил эту творческую задачу по-своему, в присущей ему повествовательной манере изложения. Плавно развертывающийся рассказ, воспринимаемый как исповедь страдающей души, претерпевает несколько фаз развития, обогащается новыми эмоциональными оттенками и в конце сочинения перерастает в образ праздничного ликования.

* * *

Выдающиеся достижения русского инструментального искусства получают в те годы широкое мировое признание. Многие сочинения Чайковского, композиторов Могучей кучки, Глазунова и других русских классиков часто и с большим успехом исполняются за границей. В рецензиях иностранных критиков нередко говорится о том, что эти сочинения вносят много свежего в музыку Запада, способствуют ее обновлению.

«Интерес к России в Германии увеличивается с каждым днем,— писал в 1898 году М. Букинник из Берлина... — В последние несколько лет из русских художников-музыкантов наиболее почастливилось П. И. Чайковскому. Его симфонии, увертюры, романсы не сходят с репертуара концертных эстрад, а в последнее время взялись кое-где и за его оперы. Поставленная в прошлом сезоне в Вене опера „Евгений Онегин“ имела выдающийся успех, что вызвало интерес к ней и в Берлине»¹.

Даже недоброжелатели музыки композитора в Германии признали, что «Чайковский принадлежит к властелинам в немецких концертных залах. Большинство рецензентов превозносят его до небес, так как он нравится дирижерам и публике»².

В Англии наряду с Чайковским стал очень популярен Глазунов. В 1899 году в обзоре иностранной музыкальной жизни Н. Финдейзен приводит высказывание крупнейшего английского дирижера Генри Вуда о том, что «из

¹ М. Букинник. «Евгений Онегин» Чайковского в Берлине.— «Русская музыкальная газета», 1898, № 10, стлб. 905.

² Н. К. [Н. К а ш к и н]. Чайковский и Германия.— «Московские ведомости», 19 февраля 1903 г. Автор приводит слова немецкого критика, композитора и дирижера Георга Гомера.

всех ныне живущих композиторов один Глазунов мог бы занять место подле Чайковского в поклонении англичан»¹.

Именно Вуд во многом способствовал распространению в Англии русской музыки. Став во главе лондонского Куинз-Холл-оркестра, он в течение каких-нибудь полутора лет исполнил шестнадцать сочинений Чайковского, в том числе Третью, Четвертую, Пятую и Шестую симфонии, по пяти пьес Глазунова и Мусоргского, три — Римского-Корсакова, по две — Глинки, Даргомыжского, Бородина, а также произведения других русских композиторов. Рецензент, приводящий эти сведения, добавляет, что поражает не столько эта цифра, сколько «исполнение, доказывающее, что Генри Вуд, по истине, проникся русской музыкой, заставил понять ее членов оркестра и, наконец, английскую публику»².

Один из концертов Вуда в 1903 году посетил В. И. Ленин, живший тогда в Лондоне. В письме к матери — Марии Александровне Ульяновой — он сообщил о своих впечатлениях: «недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и остались очень довольны, — особенно последней симфонией Чайковского (*Simphonie pathétique*)»³.

Во Франции горячие симпатии возбудило творчество композиторов Могучей кучки. Известно восторженное отношение к их сочинениям Дебюсси и Равеля. «Русские дадут нам новые импульсы для освобождения от нелепой скованности, — говорил Дебюсси. — Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться»⁴.

В архиве Римского-Корсакова хранятся письма, полученные им от известных французских музыкантов и свидетельствующие о живом интересе к его творчеству, к русскому искусству в целом. Так, Альфред Брюно, посланный министром искусств Франции для изучения русской музыки, пишет 25 января 1902 года о том, что в отчете собирается написать о Петербургской консерватории и о преподавании в ней композиции. Сожалея, что

вынужден уехать раньше предполагавшегося срока, и поэтому не имеет возможности повидать Римского-Корсакова лично, Брюно добавляет: «Вы не можете себе представить, как мы восторгаемся Вами в Париже, и это объяснит Вам наш интерес к такому преподаванию»⁵ (речь идет о методике преподавания Римского-Корсакова). Количество подобных высказываний можно было бы легко преумножить, используя материалы печатных выступлений французских музыкантов, их переписки, мемуаров.

Усилению творческих связей с зарубежной музыкальной культурой в значительной мере способствовали русские исполнители. Многие из них в то время стали постоянными участниками концертной жизни Западной Европы. С большим успехом русские артисты выступали и в Америке. Своей интерпретацией отечественной музыки они способствовали ее лучшему пониманию и распространению.

В чем причины большого интереса за границей к русскому музыкальному искусству? Чем объясняется влечение к нему на Западе широких кругов слушателей и многих профессионалов-музыкантов, часто весьма различных по своим художественным устремлениям.

Причин этих можно было бы назвать немало. Главная, коренная, заключается несомненно в том, что развивавшаяся в условиях могучего национально-демократического подъема русская школа была аккумулятором передовых идей своего времени, запечатленных в высокохудожественных и индивидуальных формах. В годы резко усиливавшихся кризисных явлений эпохи империализма многие сочинения русских композиторов привлекали к себе полнотой мироощущения, гуманизмом, яркостью утверждения положительного жизненного идеала. Импонировала, особенно профессионалам-музыкантам, и новизна русского искусства, сочетание во многих произведениях большого мастерства и свободы творческого высказывания, умение избежать догм традиционализма.

Музыка русских композиторов влекла к себе также своими образами сильных людей, высокохудожественным воплощением героической темы. В западноевропейской инструментальной литературе XIX века было создано немало героических образов. Еще в 90-е годы они неоднократно встречались в сочинениях

¹ Н. Ф. Музыка за границей. — «Русская музыкальная газета», 1899, № 2, стр. 70.

² Русская музыка в Англии. — «Новости дня», 21 июня 1898 г. Этот и другие интересные материалы о Г. Вуде приведены в статье: С. Дрейден. Патетическая симфония. — «Советская музыка», 1965, № 4.

³ Цит. по статье: С. Дрейден. Патетическая симфония, стр. 5.

⁴ Записал Анри Малерб. Русская музыка и французские композиторы. Цит. по кн.: К. Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы. М. — Л., 1964, стр. 193.

⁵ Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив Н. А. Римского-Корсакова, № 236.

Р. Штрауса. Однако уже в его творчестве эти образы постепенно мельчали, утрачивали свою внутреннюю значительность. В 900-е же годы героическая тема на время почти вовсе исчезла из западной симфонической литературы.

Обратная картина, как мы видели, наблюдалась в русской музыке. На протяжении 90-х годов и вплоть до окончания революционных событий героические образы возникают в ней все чаще. Знаменательно, что Скрябин и Рахманинов, создававшие их сперва в небольших фортепианных пьесах, переходят к воплощению героической темы в жанрах симфонии и концерта.

Исключительно важной заслугой русских музыкантов было то, что они отстаивали великие традиции мирового симфонизма, пережившего на Западе период кризиса. В этом плане приобретает особое значение деятельность не только молодого поколения, но и их предшест-

венников — Глазунова и Танеева. Мастера высокого класса, они целеустремленно и последовательно развивали «зодческие» принципы симфонистов XIX века. Эта громадная творческая работа создала прочную основу для успешной деятельности Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, впоследствии Д. Д. Шостаковича и других советских композиторов.

В прямой связи с расцветом симфонизма находится и интенсивное развитие в русской школе концертного жанра (оно стимулировалось также наличием в ней первоклассных виртуозов-инструменталистов). Характерно, что на Западе в конце 90-х годов и в начале XX века не появилось ни одного сочинения, по своим художественным достоинствам равного концертам Рахманинова, Скрябина и Глазунова. Ни в одной национальной школе в те времена не развивался так успешно и жанр фортепианной сонаты.

РУССКИЙ РОМАНС КОНЦА XIX И НАЧАЛА XX ВЕКА

В. А. ВАСИНА-ГРОССМАН



Вокальная музыка рубежа двух столетий не занимает столь видного места, как опера, симфоническая или фортепианная музыка. Творческие споры и дискуссии проходят в стороне от этого жанра, лишь изредка задевая его. Но при внимательном рассмотрении обнаруживается, что и в камерном вокальном творчестве находят своеобразное отражение те же общие процессы, та же борьба направлений, что и в других жанрах.

Если мы обратимся не только к творчеству, а и к бытованию камерной вокальной музыки, то первое, что бросится в глаза, — это резкое размежевание романса на два и даже на три почти не связанных между собою «пласта». В верхнем окажутся произведения больших мастеров, звучавшие на концертной эстраде, привлекавшие внимание виднейших певцов.

Потребности неискушенных любителей музыки удовлетворялись в этот период либо наиболее популярными романсами, созданными в прошлом (А. С. Даргомыжского, А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, отчасти П. И. Чайковского — из числа доступных для любительского исполнения), либо современным бытовым романсом, сильно снизившимся в художественном отношении по сравнению с произведениями начала и середины XIX века. Недаром популярного тогда автора вокальных сочинений Ю. И. Блейхмана Б. В. Асафьев называл «совратителем вкуса публики»¹.

Блейхман и другие подобные ему композиторы подхватывали наиболее полюбившиеся слу-

шателям музыкальные образы, музыкальные интонации, примитивизируя и часто опошляя их. А рядом с этим существовала и совсем уж откровенная пошлость, вроде знаменитой в свое время серенады «Тигренок».

И все-таки все это еще не было самым нижним «пластом» музыкального быта. Существовали еще «новые, любимые и популярные» (как гласила реклама) цыганские романсы, уже утратившие всякую связь с подлинной таборной песней, существовал низкопробный репертуар эстрадных куплетистов и певиц-шансонеток. При помощи одного из «чудес XX века» — граммофона — вся эта чудовищная пошлость тиражировалась и широко распространялась по самым далеким уголкам Российской империи.

XIX век вплоть до последнего десятилетия не знал такого расслоения. Если о «Красном сарафане» Варламова один из современников не без основания писал, что романс этот «пет был всеми сословиями», то среди вокальных сочинений конца века мы затруднились бы назвать какой-либо романс, который был бы одинаково популярен в разных слоях общества.

Размежевание различных «очагов слушания музыки», а следовательно — аудитории, чувствительнее всего сказалось на судьбах именно романса, потому что жанр этот по самой своей природе «общителен». И это ценнейшее качество он начал заметно утрачивать в конце века.

Ясно чувствуется процесс усложнения и некоторой «академизации» романса. Конечно, это нельзя представлять себе слишком прямолинейно, хотя бы потому, например, что самые яркие

¹ В. Асафьев. *Русская музыка XIX и начала XX века*. Л., 1968, стр. 80.

образцы камерной вокальной музыки этого периода — романсы С. В. Рахманинова — сохраняют «общительность» и демократизм. Но даже на творчестве С. И. Танеева, А. К. Глазунова, а отчасти и Н. А. Римского-Корсакова видно, что романс конца XIX и начала XX века постепенно уходит от демократических традиций своего жанра. Это сказывается, в частности, в уже отмеченном нами резком стилистическом расхождении путей романса камерного и романса бытового, которые на протяжении почти всего XIX века взаимно обогащали друг друга. Чайковский был последним крупным композитором, постоянно обращавшимся к интонациям, сложившимся в бытовом романсе и использовавшим их для создания поэтических и психологически углубленных музыкальных образов. С его смертью эта традиция, в сущности, обрывается.

Дать обобщенную характеристику романса данного периода нелегко. Десятилетие перед первой русской революцией — это время, когда новые черты, приметы нового столетия только еще складывались в искусстве; это еще не «настоящий XX век», хотя уже не XIX. Тем не менее общественная и художественная атмосфера этого времени не могла не сказаться и в камерной вокальной музыке.

В романсе, как и в других музыкальных жанрах, продолжают жить классические традиции, но развитие их протекает в гораздо более сложных условиях, чем в предшествующий период. Неразрывная связь поэтического слова и музыки в романсе делали этот жанр особенно чувствительным к новым течениям в литературе и поэзии. Именно через романс они впервые проникают и в музыку. Так, уже в 1895 году появляются первые произведения на слова Бальмонта (переводы из Шелли) — романсы Танеева «Мечты в одиночестве вянут» и «Пусть отзвучит гармоничное нежное пенье».

Пока это еще один из немногих прямых откликов на поэзию символизма, десятилетием позже такие отклики уже не будут единичными. Но и в 90-х годах можно говорить об опосредованном воздействии эстетики символизма на камерную вокальную лирику. Оно проявилось прежде всего в понимании жанра романса, как сферы подчеркнуто камерной, интимной лирики «для немногих», в ослаблении звучания граждански-значительных тем по сравнению с классическим романсом и, наконец, в некоторых стилистических признаках (прежде всего — в снижении интереса композиторов к мелодии). Это еще не было модернизмом в настоящем смысле

слова. Но это уже были немаловажные предпосылки для его возникновения.

Особого рассмотрения заслуживает отношение авторов романса к поэзии. Последние годы XIX и первые XX века отмечены интенсивным тяготением поэзии и музыки к сближению, синтезу. Все сильнее заявляет о себе музыкальное начало в поэтике символизма, развивавшей известный поэтический призыв Верлена: «*La musique avant toute chose*». Не случайно Андрей Белый поместил музыку на самой высокой ступени своей лестницы искусств. Однако музыка понималась теоретиком символизма как «чистое движение», и связь ее образов с явлениями действительности не только не замечалась, но даже вовсе отрицалась.

«Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, — писал А. Белый, — мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют очень важную роль. В музыке они отсутствуют»¹.

В ином, более высоком плане присутствует музыка в поэтике А. А. Блока. Для него музыка — это язык души поэта и народа (вспомним его слова о «мировом оркестре души народной!»²). Такое понимание музыкального начала он сохранил до послеоктябрьских лет, до пламенного своего призыва: «Слушайте Революцию!»

Музыка пронизывает собой и самое поэтическое творчество символистов. Поэтические образы подчас как бы приближаются к музыкальным, образ утрачивает предметность, становится многозначным. Ценность поэтического слова определяется не точным смыслом его, а цепью рождаемых им зыбких и неуловимых ассоциаций. «Магия звуков», звуковые повторы, аллитерации, ассонансы, изысканные ритмические узоры — все это приближает поэтическую речь символистов к речи музыкальной.

А в музыке все более заметным становится встречное движение — к поэзии. Движение это было весьма противоречивым. С одной стороны, культивируется вдумчивое, тонкое вслушивание в «музыку речи», композиторы относятся к поэтическому слову с огромным пиететом, впоследствии заменяя даже самый термин «романс» термином «стихотворение с музыкой». Но если ярким и сильным творческим индивидуальностям удавалось при этом создавать

¹ Андрей Белый. *Символизм*. М., 1910, стр. 165—166.

² А. Блок. *Душа писателя*. — *Собрание сочинений*, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 371.

произведения музыкально значительные, то в романсах композиторов меньшего масштаба утрачивалась непосредственность музыкальной интерпретации и музыка уже не обогащала поэтические образы, а только комментировала их.

Во всем этом уже таились опасности, ясно осознававшиеся музыкантами, воспитанными в реалистических традициях, например, Римским-Корсаковым, которого, как известно, весьма тревожили судьбы русского искусства. Главную опасность он видел в увлечении техницизмом в отрыве от содержания, в гармонической изощренности в ущерб мелодии, в утрате чувства музыкальной архитектоники. Он много размышляет о границах возможного в музыке, пишет статью «О слуховых заблуждениях»¹. Но и позиции Могучей кучки он подвергает пересмотру в свете новых условий.

В свое время и увлечение балакиревцев декламационностью (нередко за счет мелодической цельности), и нападки на некоторые исторически сложившиеся формы музыки были оправданы молодым задором передового направления, боровшегося с академической рутиной. Теперь же, в 90-х годах, в период появления первых симптомов кризиса мелодического мышления, Римский-Корсаков считал делом чести вести борьбу за мелодию, за ясную форму, вообще за классическую традицию в музыке. Критический пересмотр былых позиций был вызван отнюдь не «поправением» стареющего композитора, а тем, что он остался передовым художником и в конце своего творческого пути.

В «Летописи» Римского-Корсакова, в его переписке (особенно в письмах к С. Н. Кругликову) высказан ряд мыслей о современном состоянии вокальной музыки, сущность которых можно свести к двум положениям: 1) необходимость опоры на классическую традицию в противовес зарождающемуся «декадентству» и 2) утверждение мелодического стиля как необходимого условия доступности музыки. Художественным выражением этих взглядов и явились романсы, созданные Римским-Корсаковым в 1897—1898 годах и свидетельствующие о новом расцвете его вокального творчества.

Романсы эти были не только образцом нового для Римского-Корсакова вокального стиля (о чем он сам писал в «Летописи»), но и явились выражением его общеэстетических пози-

ций, сказавшихся в самой тематике сочинений. Так, например, в цикле «Поэту» Римский-Корсаков высказал свое эстетическое credo, плод долгих размышлений о судьбах искусства и значении художника. К этому циклу тематически примыкает ариозо «Пророк». Тема «человек и природа» — одна из самых близких для композитора — прозвучала в его цикле «У моря», в прекраснейшей элегии «Редеет облаков летучая гряда», одном из лучших вокальных произведений Римского-Корсакова.

Цикл «Поэту»² так же, как и хронологически близкая к нему опера «Моцарт и Сальери», рожден размышлениями о сущности и значении искусства, столь характерными в этот период для Римского-Корсакова. Стихотворения Пушкина и Майкова, выбранные им для этого цикла, посвящены искусству, творчеству, природе как источнику вдохновения. Знаменательны слова «Октавы» (на стихи А. Н. Майкова) — лучшего произведения в этом цикле:

Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говорю; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми...

Не только слова, но и весь музыкальный склад, манера музыкальной речи утверждают эстетический идеал композитора, который можно было бы определить словами Пушкина: «Прекрасное должно быть величаво». Возвышенно-спокойный тон высказывания, классическая уравновешенность композиции, выразительная мерность музыкально-поэтической декламации свойственны всем романсам этого цикла и, в особенности, «Октаве», великолепному примеру слияния музыкальной и поэтической формы. Цельность, внутренняя спаянность поэтической формы октавы, ее своеобразная «одночастность» очень убедительно переданы в музыке. В романсе есть ясно осязаемая симметрия, а вместе с тем — каждый раздел так крепко спаян и с предыдущим, и с последующим (благодаря несомнящемуся тональным и музыкально-тематическим гравей), что вся форма воспринимается как цельное, нерасторжимое единство.

Цикл «Поэту» выражает лишь одну сторону эстетических воззрений Римского-Корсакова — его верность классическим идеалам. На основании только этого цикла можно было

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 2, М., 1963.

² Цикл состоит из пяти произведений: «Эно» (слова Пушкина), «Искусство», «Октава», «Сомнение» (слова Майкова), «Поэт» (слова Пушкина).

бы представить композитора «жрецом чистого искусства» и певцом природы. Но поздние романсы раскрывают и другие грани его творчества, ярко свидетельствуя о том, что гражданский пафос не угас в Римском-Корсакове. Об этом говорят два его ариозо «Анчар» и «Пророк».

Пафос «Анчара», как и опер Римского-Корсакова «Золотой петушок» и «Кашей Бессмертной» в обличении самодержавной власти. Уже сам по себе выбор пушкинского стихотворения, ясно говорящего о том, что самовластье несет людям гибель,— знаменателен. Но Римский-Корсаков не только положил на музыку эти слова, но и усилил их обличительное звучание.

Мрачная и суровая тема, звучащая в начале ариозо, может быть названа темой «древа смерти». Этот образ найден необыкновенно удачно, он и превосходно передает конкретный поэтический образ анчара, и в то же время является достаточно обобщенным. Именно благодаря обобщенности оказывается возможным сблизить его с другим образом: самодержавной власти. В таком, двойном, значении тема «древа смерти» появляется на словах:

А царь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Это слияние поэтических образов смерти и самовластья в едином музыкальном образе еще более усиливает гражданскую направленность стихотворения.

Ариозо «Пророк», опубликованное вместе с «Анчаром», посвящено Стасову. Стасов особенно любил это стихотворение Пушкина, как о том вспоминает Б. В. Асафьев в книге о Римском-Корсакове: «Когда Стасов мерно и величаво читал пушкинского «Пророка», вокруг ничего не оставалось от нервной, экзальтированной атмосферы начала нового века. Слышался голос дорогого всем времени декабристов»¹.

В пушкинском «Пророке» в зашифрованной библейскими образами форме поставлена тема о назначении поэта. Сближение образов поэта и пророка было весьма характерно для русской поэзии того времени, в особенности для ее декабристской ветви². Музыка ариозо следует за

всеми этапами развития сюжета стихотворения и, в отличие от музыки «Анчара», несколько иллюстративна. Но кульминация ее выходит за пределы иллюстративности и, как и в «Анчаре», усиливает, а не только «комментирует» текст. Это торжественный и величавый гимн-марш, провозглашающий основную мысль стихотворения,— завет, обращенный к поэту:

Встань, пророк, и встань, и внемли,
Исполнишь волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Уже самый факт появления такого произведения, утверждающего высокий идеал поэта-пророка, глашатая правды, весьма знаменателен, особенно если принять во внимание, что в те годы, как и во все кризисные эпохи, все чаще и чаще звучала проповедь «искусства для искусства», и представители этой теории пытались представить ее жрецом и Пушкина. В этом отношении показательна, например, статья Н. Минского «Заветы Пушкина», появившаяся в связи с юбилейной датой (1899)³.

Цикл «Поэту» и два упомянутых выше ариозо Римского-Корсакова особенно важны в тематическом отношении. Но поздние романсы Римского-Корсакова являются выражением его эстетики и в отношении музыкально-стилистическом. Римский-Корсаков сознательно стремится в эти годы к широкому мелодическому стилю, отводит главное место партии голоса, подчиняя ей фортепианную партию. Этот новый для себя стиль он называет «истинной вокальной музыкой»⁴.

Очень характерно для позиций Римского-Корсакова отношение к требованиям слушателей, «публики» и связанное с этим решение некоторых стилистических проблем. Оно высказано композитором в одном из писем к С. Н. Кругликову, представляющем интерес

с судьбой декабристов и публиковавшееся, разумеется, в зашифрованном или неполном виде. Оно читается в настоящее время пушкинистами так:

Встань, встань, пророк России,
В позорны ризы облекись,
Иди и с веревцем вокруг евы
К убийце гнусному явись.

См. об этом в кн.: Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина. М.—Л., 1930, стр. 535—542.

³ «Мир искусства», 1899, т. II.

⁴ Н. Р и м с к и й - К о р с а к о в. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. I. М., 1955, стр. 206.

¹ Б. А с а ф ъ е в. Избранные труды, т. III. М., 1954, стр. 216.

² Со слов некоторых друзей Пушкина известно, что «Пророк» имел первоначально иное окончание, прямо связанное

еще и потому, что оно относится именно к романсам 1897—1898 годов.

«Мелкая мелодичность, — писал Римский-Корсаков — отрывочность, гармоническое сочинение музыки и требование диссонансов — вещи сами по себе нежелательные, и публика, требующая мелодии и более простой гармонии, права. Она не права там, где она требует *пошлости*, а кажется меня от оной бог избавил и в этом отношении я под ее вкус не подлаживался, а если старался быть ближе к Глинке, это потому, что Глинка всегда благороден и изящен, помимо всех прочих своих гениальных качеств. *Опроститься* — дурное и даже корителное слово, а сделаться проще, естественнее, шире — не мешает и даже необходимо не только мне, а и всем»¹.

Вряд ли можно найти более яркий пример «истинной вокальной музыки» (применяя эти слова не только как определение мелодического стиля позднего Римского-Корсакова, но и в более широком значении), чем романс «Редет облаков летучая гряда». Он синтезирует в себе лучшие традиции русской вокальной музыки: распевность народного мелоса, выразительную музыкально-поэтическую декламацию, присущую жанру музыкальной элегии, и, наконец, живописность, характерную для творчества Римского-Корсакова. Глубокая искренность чувства, естественность и, вместе с тем, благородная сдержанность его выражения ставят этот романс в один ряд с лучшими русскими элегиями, созданными М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, А. П. Бородиным.

Начало романса, исходный его мотив — сродни ауканью Снегурочки, зовам Волховы и Царевны Лебеди в операх Римского-Корсакова. Такие музыкальные темы Асафьев справедливо связывал с древнейшими народными звукообразами, но здесь нет и намек на стилизацию. Развитие мелодии этого романса может служить примером высокого мастерства, умения раскрывать в простом мелодическом зерне талящиеся в нем возможности, превращать его в мелодию широкого и вольного дыхания. И здесь, несомненно, претворено одно из ценнейших свойств русского народного мелоса, особенно ярко сказавшееся в жанре протяжной песни.

От русской протяжной песни идет и другой мелодический принцип: изменение места и функции отдельных звеньев мелодии, т. е. так на-

зываемая «вариантность». Эти перестановки, замена одних звеньев другими, отсутствие точных повторений в мелодии заставляют воспринимать ее как непрерывно льющийся звуковой поток. Части музыкальной композиции ясно различимы, но разделить их нельзя.

Эти народно-песенные черты тем важнее отметить, что романс вовсе не является подражанием народной песне, стилизацией ее. Это именно элегия, со всеми присущими ей чертами. Поэтическое слово произносится здесь ясно и выразительно, и в широкую, пластическую мелодию естественно вплетаются отдельные декламационные интонации.

Фортепианная партия, подчиненная вокальной, все же достаточно самостоятельна и образна. Она далеко выходит за рамки сопровождения, ее равномерные всплески следует отнести к серии многообразных корсаковских «ритмов моря», передающих слова поэта:

«И дремлющий залив, и темных скал вершины».

Произведение, подобное романсу «Редет облаков летучая гряда», мог создать только композитор, до такой степени проникнувшийся духом народной песни, что ее собственные ей художественные принципы стали собственными принципами, свободно развивающимися в самых различных по жанру произведениях.

Как видно по немногим, но показательным примерам, приведенным выше, тематика романсов не только не мельчает, но становится более значительной, а в иных случаях и гражданственной. Сознательное стремление к напевно-мелодическому стилю, понимание справедливости требований широкой аудитории и вместе с тем верность высокому художественному вкусу — все это противостоит эстетике модернизма с ее ориентацией на вкус немногих единомышленников. И, что особенно важно, позиция Римского-Корсакова была осознанной, его творчество и его эстетические высказывания находились в полной гармонии.

Такой четкости позиций (применительно к данному жанру) мы не встретим у других композиторов. Но в самом творчестве наиболее крупных авторов романсов, так же и у Римского-Корсакова, развиваются лучшие традиции русского классического романса. Конечно, не всегда и не во всех произведениях это ощущается в равной мере, и, конечно, сложная и кризисная эпоха накладывает отпечаток и на творчество композиторов, стоящих на реалистических позициях. Но в лучших произведениях, выдержавших испытание временем, живет и

¹ А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. М., 1937, стр. 113.

высокая гражданственность, и верность положительным идеалам, и строгая чистота стиля, и демократичность. Все это, разумеется, проявляется в своеобразной, обусловленной законами камерного жанра форме.

Ближе всего к вокальному творчеству Римского-Корсакова стоят романсы А. К. Глазунова. Талантливый симфонист и автор балетов написал всего лишь двадцать романсов. Но некоторые из них, особенно романсы на слова Пушкина, вошли в сокровищницу русской вокальной классики. Такие романсы, как «Нереида», «Близ мест, где царствует Венеция златая», отмечены благородной стройностью и ясностью. Обратившись к замечательному поэтическому выражению эстетики Пушкина — его «Вакхической песне», Глазунов создал едва ли не лучшее свое вокальное произведение, торжественно и величаво пропев ее вдохновенные, нестареющие слова:

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

К самым ярким явлениям в жанре романса рассматриваемого периода относится творчество С. В. Рахманинова. Его первые романсы появились в те же годы, что и поздние романсы П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, т. е. одновременно с величайшими достижениями русской вокальной музыки. Рахманинов проявляет себя в них как достойный преемник крупнейших мастеров этого жанра, уже обладающий собственной манерой письма. Напомним, что среди ранних романсов Рахманинова есть подлинный шедевр — романс «Не пой, красавица, при мне», не случайно ставший наиболее популярным среди всех музыкальных воплощений этого стихотворения Пушкина.

Яркий, самобытный талант Рахманинова раскрывается со всей полнотой в последующих циклах романсов: соч. 14 (1896), соч. 21 (1902) и соч. 26 (1906). В них проявилась открытость чувства, прямолинейность его выражения — качество, которое сразу привлекло симпатии широкой аудитории и вызвало раздражение эстетской критики.

Одним из самых ярких романсов Рахманинова, весьма характерных не только для его творчества, но и вообще для русского прогрессивного искусства того времени, является романс «Весенние воды» на слова Ф. И. Тютчева. В нем воплощен образ весеннего половодья, который сродни образам бушующих стихий, появившимся в очень разных по жанру произведениях русского искусства перед первой револю-

цией: от «Буревестника» Горького до образа Бури-богатыря, освобождающего Ивана-королевича и Царевну Непаглядную Красу в опере Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный».

У нас нет сведений, какое значение вкладывал сам Рахманинов в свое произведение, но — вольно или невольно — он отразил в нем ту жажду освобождения, которой в те годы жила Россия. Этот романс — не только звуковой пейзаж. Сб этом свидетельствует «емкость», многозначность его музыкальных образов. Образ вспыхивающей и рассыпающейся волны, появляющийся уже в первых тактах романса, превращается затем в образ ликующего, праздничного звона, в музыкальный символ радости освобождения. Вся музыка романса отмечена удивительно яркой, конкретной образностью. Это ощущается и в характере вокальной мелодии, пронизанной интонациями радостных кличей, и в принципах развития. Так, например, многократное повторение небольшого мотива перед появлением «темы звона» создает впечатление «расшатывания преграды», стремления к радостному освобождению. Образность мышления проявляет себя, наконец, в прямой звукописи, в очень ярком музыкальном воплощении весеннего шума. Это одно из самых оптимистических произведений Рахманинова. По общему радостному взволнованному характеру к нему примыкают и другие романсы из соч. 14: «Эти летние ночи» и «Не верь, мой друг».

Последующие две серии романсов (соч. 21 и 26) относятся к 900-м годам. Эти годы в жизни Рахманинова отмечены выходом из душевного кризиса и почти полного молчания. Возвращение к творчеству далось композитору нелегко, но зато он вышел из кризиса гораздо более зрелым художником. Ему стали доступны и трагедийные темы, о чем свидетельствуют романсы «Судьба», «Над свежей могилой», «Отрывок из Мюссе», «Как мне больно», «Я опять одинок», «Проходит все». В них по-разному, то более, то менее значительно и ярко выражены тема одиночества и, что особенно важно подчеркнуть, тема протеста человека против жестокой действительности. И если в превосходном психологически тонком романсе «Отрывок из Мюссе» можно говорить о выражении *личной* трагедии одиночества, то в некоторых романсах соч. 26 (1906) мы вправе видеть и отражение большой *народной* трагедии. Так, например, романс «Христос воскрес!» — это обличительный монолог, говорящий о мире, «залитом кровью и слезами», в котором «опозорен человек». Правда, в выбранных компози-

тором стихах Д. С. Мережковского эта тема трактуется с позиций религиозной морали. Но, видимо, его привлекла здесь не столько форма выражения, сколько сама тема, так как этот романс — звено в цепи других произведений обличительного характера. Назовем, например, романс на слова Я. П. Полонского «Вчера мы встретились». Рассказ о встрече с «падшей женщиной» трактован здесь с позиций высокой гуманности, и это сближает романс с традициями русского искусства критического реализма (вспомним некрасовское «Еду ли ночью по улице темной»).

Таким образом, в лирике Рахманинова живет образ человека, мнящегося, скорбного, протестующего против жестокой действительности. Этот протест не всегда был протестом отчаяния. В некоторых трагедийных произведениях ощущаются живые силы рвущейся на простор человеческой личности. Так, в романсе «Как мне больно» (на слова Г. Галиной), музыка, наперекор словам, говорящим о желанной старости, несущей успокоение, полна живого и неукротимого волнения. Песня человеческого сердца сначала робко, а затем все шире и свободнее рвется на волю, навстречу жизни и счастью.

Начиная от слов «хоть бы старость пришла поскорей» музыка романса представляет собой единую, непрерывно растущую мелодическую волну, устремленную к ликующему дуэту голоса и партии фортепиано, пронизанной мелодическими голосами. И последняя надломленная фраза голоса («мне чего-то мучительно жаль») как бы «зачеркивается» фортепианным заключением, полным энергии и устремленности.

Что же противопоставляет Рахманинов настроениям тоски и одиночества, безотчетным порывам? — Прежде всего вечную неуываемую красоту природы. Уже в ранних романсах композитор проявил себя как замечательный певец природы («Утро», «Островок»), в романсах же трех рассматриваемых циклов (соч. 14, 21 и 26) он создал целую серию прекраснейших звуковых пейзажей («Сирень», «Здесь хорошо», «У моего окна», «Ночь печальна»). И если в патетических романсах Рахманинова иногда ощутим, как это и отмечалось критикой, некий «жест в публику», то в пейзажной лирике ничто не противоречит самым строгим требованиям вкуса. Подчеркнем, что Рахманинов воспевает не «прекрасное далеко», а русскую природу, не яркую, не пышную, но поэтическую и бесконечно дорогую для каждого русского человека. Чувство природы у Рахманинова, как

и у многих русских художников — прежде всего чувство родины.

Это косвенно подтверждается и тем, что в таких романсах ярче, чем в каких-либо других, ощутимы русские черты мелодического мышления. Они — и в самих интонациях, они и в принципах развития, где, как и в романсе Римского-Корсакова «Редет облаков летучая гряда», можно отметить русскую «вариантность», переосмысливание одного и того же мотива, превращение его то в исходный импульс для развития мелодии, то в завершение мысли, то в итог длительного развития, в кульминацию мелодии.

Все это мы находим, например, в романсе «Здесь хорошо», а также «У моего окна» и «Сирень». Во всех этих романсах мелодия рождается из интонации, которая сама по себе неяркая, даже неприметна, но в дальнейшем оказывается внутренне богатой и наполненной скрытой мелодической энергией. С Рахманиновым — певцом родной природы могут сравниться лишь немногие не только из его современников, но и из композиторов классического периода. Тема природы жила в творчестве многих русских композиторов; она занимает немаловажное место в произведениях Танеева, Аренского и других. В лучших из произведений она тесно связана с темой родины.

В скромной, но привлекающей своей искренностью лирике А. С. Аренского лучшие страницы посвящены именно теме природы. Изобразительность, звукопись занимают здесь подчиненное место, главное внимание сосредоточено на выражении чувств, пробуждаемых природой в душе человека.

Некоторые «пейзажные» романсы Аренского очень близки к произведениям Чайковского. Так, лирический романс-ноктюрн «Не зажигай огня» и общим настроением, и отдельными стилистическими приемами напоминает такие образы ночи в лирике Чайковского, как романс «Нам звезды кроткие сияли» или «Уж гасли в комнатах огни».

А ликующий романс «Сад весь в цвету» — сродни некоторым патетическим страницам лирики Рахманинова. Но все же Аренскому никогда не удавалось подняться до этих прообразов. Его изящным, отмеченным тонким вкусом и мастерством романсам не хватало полноты эмоционального дыхания.

Большой интерес представляет камерное вокальное творчество С. И. Танеева. В нем гораздо прямолинейнее, чем у Римского-Корсакова, Глазунова и Рахманинова, выражены прогрес-

сивные идеи эпохи. Но ярче выявлены и противоречия, обусловленные всей атмосферой этого периода. Если Рахманинов в ранних романсах предстает как прямой наследник своих учителей, то Танеев в первом опубликованном сборнике (творческом итоге ряда лет: от 1877 до 1905) проявляет себя как художник весьма отзывчивый к самым разным течениям. Он отдал здесь дань и классическим традициям (романсы «В дымке-невидимке» и «Люди спят») и первым, еще очень умеренным проявлениям символизма в русском искусстве (романсы на стихи К. Д. Бальмонта и Эллиса — переводы из П.-Б. Шелли и Л. Стекетти). В самой музыке, правда, новые веяния сказываются, пожалуй, лишь в преобладании рационалистического и тонкого мастерства над непосредственно эмоциональным высказыванием (что вообще было свойственно Танееву как художнику).

Революция 1905 года провела, как известно, резкую грань в жизни и творчестве Танеева. В связи с волнениями учащая и реакционная позиция дирекции Московской консерватории он был вынужден выйти из состава профессоров. Покинув консерваторию, Танеев не оставляет, однако, ее и поддерживает ее самые демократические формы. Так, он был одним из инициаторов создания Народной консерватории (созданной в 1906 году при Московском обществе народных университетов). Это и многое другое характеризует Танеева как одного из самых прогрессивных музыкально-общественных деятелей того времени.

Творческие отклики Танеева на происшедшие события немногочисленны, но очень значительны. Особого внимания заслуживает его романс «Менуэт», в котором Б. В. Асафьев находит «столько содержания, сколько не дадут несколько томов психологических описаний и воспоминаний о французской революции¹. При этом образы далекого прошлого, воссозданные в стихотворении Эллиса (перевод из Ш. д'Ориас) в музыке Танеева наполнены живыми воспоминаниями о революционной буре, пронесшейся над его родиной, и предчувствием новой очищающей бури. Без этого музыкальная картина прошлого никогда не смогла бы звучать так живо, сильно и современно.

Два музыкальных образа, предельно лаконичных и конкретных, положены в основу «Менуэта»: тема старинного аристократического

танца-менуэта «с его умильным замираем», как говорят слова стихотворения. Эта тема вызывает у слушателя представление о пышных залах Версаля, наполненных нарядной и беспечной толпой. Ей противопоставлена тема революционной песни «Ça ira» — музыкальный символ революции.

Темы эти не просто контрастны, они конфликтны ибо эпоха французской революции была для музыки эпохой резкого «кризиса интонации» (пользуясь термином Б. В. Асафьева). Изысканные мелодические украшения, томные «интонации вздохов», грациозные ритмы «менялись интонациями ораторских возгласов, призывов, четкими ритмами воинских маршей, народных шествий. С улиц и предместий революционного Парижа новая музыкальная стихия ворвалась в творчество композиторов, четко отграничив его от предшествующего периода.

И задолго до того, как этот процесс был отмечен и проанализирован в музыкальной науке, его отразил Танеев в музыке своего «Менуэта», создав две конфликтных музыкально-образных сферы. В музыку Менуэта — повествования о былых «веселых веках» когда:

...Труднее не было науки,
Чем ножки взмах, стук каблучка
В лад под размеренные звуки!

постепенно «прокрадываются» интонации революционной песни.

В средней части произведения тема песни звучит вполне ясно и отчетливо в партии фортепиано. Ее как будто поют проходящие одна за другой толпы народа — отдельные мотивы «догоняют» и «перебивают» друг друга в контрапунктическом изложении. Тема народного гнева дана в музыке гораздо ярче, чем в словах стихотворения, где говорится только о глухих и неопределенных предчувствиях:

И часто в шумном вихре бала
Мне отзвук слышался иной,
Как будто проносилось эхо
Зловещих, беспокойных слов,
И холодело вдруг среди смеха
Чело в венке живых цветов!

И после картины шествия революционных масс — размеренное движение менуэта уже не может восстановиться. «Умильно замирающая» мелодия прерывается тревожными возгласами, и особенно сурово и мрачно звучит заключение романса — предсказание гадалки царице придворного бала: «Синьора, ваш конец — на плахе!»

¹ Б. Асафьев. Русская музыка XIX и начала XX века, стр. 84, 85.

К теме справедливого отмщения Танеев возвращается еще раз, в сонете «И дрогнули враги» (из Х.-М. Эредиа), вошедшем в тот же цикл «Десяти стихотворений» (из сборника переводов Эллиса «Иммортиели»). И, наконец, сильно, ярко и целеустремленно звучит гражданская тема в монологе «Среди врагов» (из того же цикла).

Сюжет монолога — казнь героя, бесстрашно смотрящего в лицо смерти, звучал многозначительно в условиях царской России, в годы многочисленных гласных и негласных казней революционеров. Тема эта (встречавшаяся, кстати, во многих произведениях искусства того времени) Танеевым решается в духе оптимистической трагедии. Тревожный, содрогающийся ритм фортепианного вступления великолепно передает образы страшной картины лобного места и толпы врагов, окружающей осужденного. А в конце монолога та же тема преображается в ликующий гимн человеческому духу, силе человеческой мысли, торжествующей победу над злобой врагов и над самой смертью:

Вновь я жизнь, и дух, и свет,
И дыханье новой силы!

И здесь (как и в «Менуэте») музыка бесконечно выше текста, проникнутого символистской фразеологией, именно музыка и делает произведение значительным, ярким и современным.

Романсы Танеева, о которых говорилось выше, — явление весьма характерное для этого периода. Мы видим в них и интерес к новой поэзии, и связанный с этим процесс превращения романса в «стихотворение с музыкой». На этом основании иногда высказывалась мысль о противоречиях цикла и даже об элементах модернизма в нем¹. Но в сущности имена поэтов и переводчика Эллиса (псевдоним Л. Л. Кобылинского), одного из ранних русских символистов, не являются еще аргументом в пользу такой точки зрения. Мы видим, как переосмысливаются музыкой поэтические образы в таких, например, романсах, как «Менуэт» и «Среди врагов».

Было бы ошибкой, конечно, вовсе отрицать противоречия вокального творчества Танеева. Они сказались в подчеркнутом интеллектуализме, иной раз в ущерб эмоциональности, что в вокальной музыке особенно чувствительно и

что делает некоторые романсы Танеева доступными лишь для немногих исполнителей и для ограниченного круга слушателей. А это расхотелось, прежде всего, с общественной позицией композитора.

По поводу романсов Танеева, как и вообще романсов этого периода, можно с большими основаниями говорить о некотором сужении диапазона реалистического искусства, чем о модернизме в настоящем смысле этого слова.

Модернизм в вокальной музыке заявит о себе позже, в 1910-х годах, да и тогда вокальное творчество композиторов трудно четко разделить на реалистическое и модернистское, поскольку очень часто мы встретим сложное переплетение противоположных тенденций в творчестве одного композитора.

Примеры такого рода можно найти и в 900-х годах, в частности в вокальном творчестве Н. Я. Мясковского — начинавшего тогда свой путь композитора. Трудно найти более противоположные по эстетической направленности, по форме выражения произведения, чем вокальный цикл «Размышления» на слова Е. А. Баратынского и романсы на слова Э. Н. Гиппиус, вошедшие в цикл «На грани», хотя эти произведения принадлежат к одному периоду.

Цикл «Размышления» в известной мере аналогичен рассмотренному выше циклу Римского-Корсакова «Поэту». В нем так же, как и в этом последнем, поставлен вопрос о назначении искусства и художника. Десятилетием позже, чем Римский-Корсаков (цикл «Размышления» написан в 1907 году), Мясковский отвечает на этот вопрос с тем же сознанием высокого этического значения искусства, какое мы отмечали в произведениях его учителя.

Почти все выбранные композитором стихотворения Баратынского прямо или косвенно говорят о творчестве, об идеале прекрасного, а первое, открывающее собой цикл, имеет особо важное, программное значение. Приводим его полностью:

Мой дар убог и голос мой негромок;
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие!
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? Душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколении,—
Чтателя найду в потомстве я...

Взгляд на искусство как на голос друга, обращенный не только к современному, но и к

¹ В известной мере отдав дань этому и автор настоящей статьи в книге «Русский классический романс XIX века» (М., 1956, стр. 310).

тремя поколениями, не только отражает существенные особенности творчества самого Мясковского, но и противостоит эстетическим позициям модернизма, провозглашавшего принцип «искусства для искусства».

В музыкально-стилистическом отношении цикл «Размышления» близок поздним романсам Римского-Корсакова, в частности романсам элегического типа («О чем в тиши ночей», «Октава»), с их напевной декламационностью, выразительным интонированием поэтического слова, явным перевесом вокальной партии над инструментальной. Но в большом внимании к деталям, в свободе музыкального развития (в пределах всегда ясной композиционной схемы) уже ощутимы тенденции, присущие музыке XX столетия.

Лучшим на наш взгляд романсом цикла является романс «Очарование красоты в тебе», выразительнейшим образом передающий настроение покоя, безмятежности, той «священной тишины», о которой говорят слова стихотворения Баратынского. Это достигнуто и выравниванием ритма, придающей (в условиях довольно медленного движения) особую значительность, весомость каждому звуку вокальной кантилены, и мягкостью перехода от конца предыдущей фразы к последующей. Лишь повторение начальной мелодии в конце (реприза) отделено от предыдущего изложения остановкой движения и особенно легким, воздушным началом фразы на высоком звуке.

Во всем этом цикле, благородно-сдержанном и полном глубокого чувства, Мясковский предстает перед нами как певец прекрасного, и именно в этом, более чем в каких-либо отдельных чертах стилистической преемственности, и проявляется его связь с классикой русского романса.

Но в те же годы развивалась и другая линия творчества Мясковского, в какой-то мере связанная с модернизмом. Ярче всего она представлена романсами композитора на слова З. Гиппиус. И самое количество (27 романсов), а, кроме того, последующие возвращения Мясковского к этим произведениям, — новые редакции, переиздания — и, наконец, ряд упоминаний в переписке композитора — все это свидетельствует о том, что романсы эти далеко не случайное явление в его творчестве.

Самым ярким в творчестве Гиппиус была не личная лирика, в которой она не сказала ничего своего, а те стихи, в которых остро и четко выражено ощущение безвременья, присущее в то время значительной части русской

интеллигенции. Мимо таких настроений не прошел и Мясковский, лишь очень медленно и с трудом их преодолевший уже в советский период творчества. О пессимистических тенденциях своего творчества Мясковский говорит в своих «Автобиографических заметках», объясняя их и обстоятельствами личными, и «некоторым знакомством... с кругами символистов, «соборных индивидуалистов» и т. п.»¹

В ряде романсов из цикла «На грани» ощутимы черты, сближающие Мясковского с художественным течением, сложившимся в более поздние годы: экспрессионизмом, своего рода «предвестником экспрессионизма». Об этом говорит уже выбор стихотворений: очень мрачных, проникнутых отвращением к действительности и страхом перед ней. Показательны даже сами названия: «Пьявки», «Ничего», «Страны уныния», «Цветы ночи» и особенно «Пауки», где гиперболизирован образ-символ (знакомый еще по Достоевскому) «деревенской бани... а по всем углам пауки»². Образ паутины и пауков, пожирающих людей, повторяется как лейтмотив в статье А. А. Блока «Безвременье»³.

Стихотворение Гиппиус изобилует натуралистическими деталями, вроде следующих:

Они четыре паутины
В одну огромную сплели.
Гляжу — шевелятся их спины
В зловонно-сумрачной пыли...

Конечно, такие образы вряд ли могут быть источником вдохновения для музыканта. Мясковский здесь, как и в других произведениях того же цикла, передает в музыке не эти детали, а общее настроение страха и тревоги, выбирая для конкретизации в музыке один, наиболее обобщенный и наиболее музыкальный образ — неясные смутные шелесты и шорохи. И те же, в сущности, зловещие шорохи слышатся в романсе «Цветы ночи», где речь идет уже не об отвратительных существах, а о красивых, но злых и опасных цветах. Здесь источником музыкального образа являются слова:

Шелестят, шевелятся, дышат,
Как враги за мною следят.
Все, что думаю, знаю, слышат
И меня отравить хотят.

¹ Н. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. М., 1960, стр. 13.

² Ф. Достоевский. Собрание сочинений, т. 5. М., 1957, стр. 299, 360.

³ А. Блок. Собрание сочинений, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 67.

Таким образом, в стихотворении о цветах, как и в стихотворении о пауках, Мясковский услышал и отразил в музыке одно: чувство страха, тревоги, темных и неясных предчувствий.

Сравнивая романсы на слова Гиппиус с рассмотренным выше циклом «Размышления», нельзя не удивиться тому, что композитор почти одновременно мог создавать музыку на прекрасные, благородные и возвышенные слова Баратынского и на стихи Гиппиус, демонстрирующие уродливое искривление эстетического чувства.

Как уже говорилось, конкретные образы и сам поэтический строй стихотворений декадентской поэтессы не могли не отразиться и на музыкальном строе — так возникла, например, нервная и прерывистая музыкальная декламация, переходящая от взволнованных возгласов к таинственному полупшепоту.

Соседство столь различных произведений кажется загадкой, тем более, что и в том и в другом случае музыка полна искреннего чувства.

Думается, что разгадку может дать одно произведение Мясковского, написанное в 1909 году: «Сонет Микеланджело» на слова Ф. И. Тютчева:

Молчи, прошу, не смей меня будить!
О, в этот век преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный,
Отрадной — спать, отрадной камнем быть!

И здесь, как в романсах на стихи Гиппиус, композитора привлекла тема безвременья, острое ощущение темных и страшных сторон действительности.

Но когда Мясковский в поисках выражения той же темы обратился к стихам Тютчева, где

за внешней формой неприятия жизни скрыто обличение «преступного и постыдного» века, то и в музыке эта тема прозвучала страстно, протестующе, с редкой открытостью чувства, чего совсем не было в романсах на стихи декадентской поэтессы. Мелодической яркостью, патетикой музыка «Сонета» даже напоминает Рахманинова, такие, например, его произведения, как «Отрывок из Мюссе», «Проходит все», «Я не пророк». Очень выразительно завершение романса: в последний аккорд вторгается «чуждый» неаккордовый звук; это рождает чувство щемящей боли, вызывая в памяти скульптурный прообраз «Сонета» — статую Микеланджело «Ночь»: бессильно никнущее тело прекрасной и цветущей женщины.

* * *

На немногих, наиболее убедительных примерах мы пытались показать, каким сложным путем шло в рассматриваемый период развитие жанра романса. Если в творчестве Римского-Корсакова, композитора уже вполне сложившегося и прошедшего большой путь, эти противоречия наименее ощутимы, то в творчестве представителей более молодого поколения (например, Мясковского) гораздо острее чувствуется расхождение между реалистической основой их творчества и данью новым упадочным течениям.

И все же эти годы только завязка конфликта. Наибольшей остроты достигает он в десятилетие перед Великой Октябрьской революцией, когда многие жанры музыкального искусства, в частности и жанр камерно-вокальный, оказываются на грани кризиса. Преодоление же этого кризиса выпало на долю уже советских композиторов, в том числе и тех, кто начинал свой путь в первые годы нового века.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ

А. Д. АЛЕКСЕЕВ



Изучение концертной жизни — одна из настоящих задач исторического музыковедения. По сравнению с богатейшей литературой о творчестве композиторов и многочисленными книгами о выдающихся музыкантах-исполнителях специальных работ, посвященных концертной жизни, крайне мало. Не говоря уже об отсутствии в этой области капитальных обобщающих трудов, нет исследований даже о многих крупных концертных организациях. Громадный, поистине необозримый материал, разлитый по страницам печати и мемуарной литературы, еще далеко не обобщен, не прослежены и некоторые важные исторические процессы.

Нетерпимость такого положения дела начинает все больше осознаваться советскими и зарубежными учеными. Все явственнее обозначается тенденция к изучению не только самой музыки, но и ее бытования. Это необходимо для выяснения многих проблем, связанных с социальной ролью искусства и понимания той роли, какую играла музыка в общественной жизни своей эпохи.

Известно, что широкое признание музыкального произведения обычно начинается не сразу после его создания, иногда спустя годы, а то и десятилетия. До той поры его общественная ценность остается нереализованной — частично или полностью. Повторяю — это факт общеизвестный. Тем не менее в наших представлениях о музыкальной культуре того или иного исторического периода нередко проявляется своего рода временная aberrация. Мы склонны, например, считать бетховенской эпо-

хой годы, в какие творил гениальный мастер. Но это верно лишь до известной степени. Бетховенская эра в искусстве, время сильного воздействия художественных идей композитора и широкого их распространения начинается вовсе не с появления первых печатныхopusов автора Девятой симфонии. То же самое можно было бы сказать в отношении творчества Шуберта, Шумана, Чайковского и многих других музыкантов. Однако уверенно ответить на вопрос, когда возникает период интенсивной общественной жизни сочинений того или иного композитора, когда влияние его музыки становится наибольшим и когда оно начинает ослабевать, — нелегко. В большинстве случаев эти проблемы оказываются еще далеко не изученными. Для того чтобы их решить, надо создать исследование нового типа — историю *реального звучания* музыки в те или иные исторические периоды, выяснить, *что и как* в те годы исполнялось и *какое воздействие* это оказывало на слушателей. В таком исследовании, особенно в отношении времен, давно минувших, многие явления, естественно, уже не могут быть описаны достаточно конкретно. Но выявить общие закономерности важнейших процессов развития концертной жизни оно, несомненно, могло бы. Попытка частичного решения этой задачи применительно к одному из периодов музыкальной истории России сделана в нижеследующем очерке.

Фиксация и первичная систематизация фактов русской концертной жизни на рубеже двух веков началась еще в дореволюционное время. Ведущие концертные организации

публиковали отчеты о своей деятельности — иногда, как Русское музыкальное общество, ежегодные, иногда сводные за несколько лет. В связи с юбилеями появлялись издания с обзором проделанной за определенный период работы¹. Сведения о деятельности концертных организаций приводились и в прессе.

Более углубленное изучение концертной жизни тех лет началось лишь в советскую эпоху. Среди наиболее значительных исследований в этой области можно назвать очерк Л. Н. Раабена об А. И. Зилоти и его концертной организации, главы о камерно-ансамблевом исполнительстве в труде того же автора «Инструментальный ансамбль в русской музыке», книги: Д. Л. Локшина о русских хорах, Ф. В. Соколова о В. В. Андрееве и некоторые другие². Ценные наблюдения и обобщения имеются также в «Истории русской музыки» Ю. В. Келдыша, «Истории русской музыки» под редакцией Н. В. Туманиной и многих работах, посвященных различным музыкантам той эпохи.

* * *

В конце XIX — начале XX века наиболее крупной концертной организацией продолжало оставаться Русское музыкальное общество. Внешне его деятельность протекала успешно. В концертах исполнялось много хорошей музыки, наряду с произведениями классиков программы содержали и новинки, выступали опытные, а нередко и выдающиеся артисты — русские и иностранные. Общество продолжало расширяться и охватывать все большую сеть провинциальных городов.

В действительности в жизни этой организации было немало теневых сторон. Передовые идеи демократического просветительства, положенные в основу РМО первыми его руководителями, приходили все в большее противо-

речие с практикой концертной деятельности. В Петербурге, в Главной дирекции отрицательно сказывалось воздействие «высочайших покровителей» и атмосферы казенщины, бюрократизма. Во многих отделениях РМО работа страдала от вмешательства местных коммерческих тузов, состоявших членами дирекций и оказывавших обществу материальную поддержку, но в вопросах искусства зачастую совсем не разбиравшихся. Зависимость от вкусов этих меценатов, без которых деятельность общества была невозможной, крайне сковывала инициативу музыкантов, стремившихся к осуществлению передовых просветительских целей. Постепенно в учреждениях РМО — в учебных заведениях и концертных организациях — все сильнее проступали черты академического консерватизма. Это приводило к заметному сужению репертуара. Вне поля зрения исполнителей оставалось многое из классического наследия, из сочинений русских авторов. Среди новинок современной музыки нередко оказывались произведения второстепенных и третьюстепенных композиторов, в то время как музыка подлинно новая и талантливая на концертную эстраду не проникала. Косность и рутинность Главной и Петербургской дирекций красноречиво сказались в упорном игнорировании творчества крупнейших представителей композиторской молодежи Москвы и новаторских течений Запада. Так, до 1909 года Петербургское РМО исполнило в симфонических собраниях всего лишь одно сочинение А. Н. Скрябина — фортепианный концерт — и три сочинения С. В. Рахманинова — Второй концерт, «Весенние воды» и романс Молодого цыгана из «Алеко», в камерных концертах — одну прелюдию Скрябина и один романс Рахманинова — те же «Весенние воды». За это время в симфонических собраниях прозвучало лишь одно сочинение Дебюсси — прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» — и то в исполнении приезжего французского дирижера К. Шевильера. В камерных концертах произведения Дебюсси не появлялись вовсе. Ни в одной программе симфонических и камерных концертов не встречается имя Равеля³. Такое упорное игнорирование крупнейших композиторов своего времени является фактом поистине вопиющим.

¹ См.: Н. Финдейзен. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения императорского Русского музыкального общества (1859—1909). СПб., 1909; Н. Кашкин. Московское отделение императорского Русского музыкального общества. Очерк деятельности за пятидесятилетие. 1860—1910. М., 1910; Русское хорное общество в Москве, XXV. М., 1905 и др.

² Л. Раабен. А. И. Зилоти — пианист, дирижер, музыкальный деятель. — В сб.: «Александр Ильич Зилоти. 1863—1945. Воспоминания и письма». Составитель, автор предисловия и примечаний Л. М. Кутателадзе. Под ред. Л. Н. Раабена. Л., 1963; Л. Раабен. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961; Д. Локшин. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры. М., 1953; Ф. Соколов. В. В. Андреев и его оркестр. Л., 1962.

³ Цифры приведены по указателю, имеющемуся в кн.: Н. Финдейзен. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения императорского Русского музыкального общества (1859—1909).

Лучше обстояло дело в Московском отделении РМО, в котором влияние сановного Петербурга сказывалось в меньшей степени. Все же и здесь репертуар не всегда отвечал требованиям времени. Явно недостаточное внимание проявлялось к творчеству не только современных композиторов, но и некоторых русских классиков, особенно кучкистов, а также западноевропейских мастеров XVIII столетия. Статистика, проведенная в связи с пятисотым концертом Московского отделения РМО (30 января 1899 года), показала, что сочинения М. П. Мусоргского исполнились всего три раза, А. П. Бородина — семь раз, М. А. Балакирева — восемь, в то время как Ф. Мендельсона — восемьдесят восемь. Даже П. И. Чайковский — глава московской композиторской школы и любимец москвичей — по количеству исполнений оказался на четвертом месте — позади Бетховена, Вагнера и... Мендельсона. Крайне незначительным было количество исполнений И.-С. Баха — восемнадцать¹.

Деятельность РМО в провинциальных городах представляла собой чрезвычайно пеструю картину. В некоторых из них, где во главе дела находились крупные, пользовавшиеся авторитетом музыканты — в Киеве, Харькове, — концертная жизнь протекала интересно. Случалось, однако, что отделения открывались там, где для этого не было достаточной профессиональной базы, и они, по выражению одного рецензента, оказывались брошенными на «сведение меценатствующих дилетантов»².

Деятельность РМО систематически подвергалась критике на страницах печати. Еще в 1895 году, упрекая организаторов концертов в недостаточном внимании к творчеству отечественных композиторов, Н. Ф. Финдейзен писал: «Русская музыка» это уже всем известная старая болячка «русского» музык. общества!»³ Все более остро ставился вопрос о консерватизме и бюрократизме, подтачивавших организмы РМО. В одной из своих статей Финдейзен остроумно сравнил музыкальный мир Петербурга с чиновником в вицмундире, охарактеризовав последнего следующим образом: «бри-

тый или с солидными бакенами, корректно одетый, с портфелем под мышкой (на оном надпись «ИРМО» или «скука»)»⁴.

Борьба передовых музыкантов с тормозами отечественного искусства достигает кульминации в период русской революции. Приобретение необходимой свободы творческой деятельности связывалось с завоеванием политических свобод. Об этом открыто пишет группа московских музыкантов в газете «Наши дни» (№ 37 за 1905 г.): «„Жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество“. К этим прекрасным словам товарищей-художников мы, музыканты, всецело присоединяемся... Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды — чахнет и художественное творчество»⁵. В годы революции передовая печать требует коренной реформы деятельности РМО. «...музыка, — говорится в одной из статей, — служит не для наслаждения бар, не для развлечения и удовольствия их, а для развития разума и подъема энергии народных масс. Она должна быть достоянием демократии, а не аристократии»⁶ (курсив мой. — А. А.) В качестве первоочередных задач выдвигается освобождение РМО от зависимости сановных чиновников и меценатствующих дилетантов, финансирование его государством и предоставление возможности решать судьбы музыки самим музыкантам. В ответ на репрессии Петербургской дирекции общества против передовых деятелей искусства, в первую очередь на увольнение из консерватории Римского-Корсакова, многие музыканты столицы начинают бойкотировать РМО — перестают участвовать в его концертах, выходят из состава преподавателей консерватории⁷. РМО переживает период глубокого кризиса, его жизнь на время почти замирает.

Вяло протекала деятельность петербургского Филармонического общества, старейшей концертной организации России. Биение жиз-

⁴ Ник. Ф. [Н. Финдейзен]. 10-летие «Исторических камерных утр» (Московское трио Шоп — Крейн — Эрлик). — «Русская музыкальная газета», 1902, № 42, стлб. 995.

⁵ Статья подписана А. Гречаниновым, С. Танеским, Ю. Энгелем, С. Рахманиновым, А. Гольденвейзером, Ф. Шалляным, Р. Глазром, А. Гедике, К. Изумновым и др.

⁶ Н. Компанейский. Взгляд дилетанта на музыкальное образование в России. — «Русская музыкальная газета», 1907, № 14, стлб. 399—400.

⁷ Подробнее об этом см.: М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 года. М.—Л., 1950.

¹ Эти данные приведены в № 6 «Русской музыкальной газеты» за 1899 год. В период руководства концертами Московского отделения В. И. Сафоновым в программах появляются больше сочинений русских композиторов, в том числе молодых москвичей.

² Музыка в провинции. — «Русская музыкальная газета», 1906, № 46, стлб. 1077.

³ Н. Ф. [Н. Финдейзен]. Хроника. — «Русская музыкальная газета», 1895, № 12, стлб. 814.

ненно пульса сильнее ощущалось в Филармонии Москвы. Во второй половине 90-х годов в программах общества можно было встретить немало интересных новинок: в сезоне 1895/96 года — «Смерть и просветление», «Тиль Элен-пигель» Р. Штрауса (дирижер — автор), в 1897/98 — «Тамару» М. А. Балакирева и Первую симфонию В. С. Калинникова, в 1898/99 — «Дон Жуан» Р. Штрауса и Вторую симфонию Калинникова, в 1899/1900 — Симфонию до мажор Балакирева (упоминаю только некоторые произведения). Филармонии, как и Русскому музыкальному обществу, делались, однако, заслуженные упреки в недостаточном внимании к русской музыке. Положение дела изменилось к лучшему лишь с начала 900-х годов, когда к руководству симфоническими собраниями пришел А. И. Зилоти (до него концертами дирижировали преимущественно иностранцы). Примечательно, что в первом же из двух проведенных дирижером сезонах был два раза исполнен Второй концерт Рахманинова — первый раз солистом выступил автор, дирижировал Зилоти, второй раз автор дирижировал, а Зилоти солировал. Помимо этого, под управлением Зилоти впервые в Москве исполнялись: Симфония до минор С. И. Танеева (9 февраля 1902), Фантазия на темы Рябинина А. С. Аренского (в том же сезоне, солист — автор), Седьмая симфония А. К. Глазунова (в следующем сезоне) и другие произведения.

В Петербурге наряду с концертами РМО и Филармонии проводились «Русские симфонические концерты» и «Русские камерные вечера», учрежденные М. П. Беляевым¹. Художественное руководство концертами осуществлял Н. А. Римский-Корсаков, его помощниками впоследствии стали Лядов и Глазунов. Эти же композиторы продолжали направлять деятельность концертов и после кончины их основателя в 1904 году.

Беляевские концерты сыграли большую роль в развитии отечественного искусства. Представляя собой своего рода музыкальные выставки, они давали возможность систематически слышать произведения русских композиторов, притом много новинок. В этих симфонических и камерных собраниях впервые в России (или в Петербурге) прозвучало немало лучших сочинений русской музыки, в том числе Глазунова, Лядова, Скрябина. В программы

включались симфонии, концерты, камерные ансамбли, романсы, отрывки из опер и балетов. Концерты проходили преимущественно под управлением Римского-Корсакова, а также Глазунова, Лядова, Чайковского, Ф. М. Blumenфельда и других композиторов. Нередко интерпретаторами сочинений были сами авторы.

При всех привлекательных чертах концертной организации Беляева в ее деятельности были и существенные недостатки. Концерты плохо посещались, исполнение программ при полупустом зале стало для них обычным явлением. Тем самым основная — пропагандистская задача, ставившаяся организаторами, оказывалась реализованной далеко не в полной мере.

Чем объясняется относительно малая популярность беляевских концертов, даже падение к ним интереса в период подъема в стране национального самосознания? Эта проблема неоднократно возникала на страницах печати. Одной из причин называли недостаточную яркость интерпретации симфонических произведений композиторами, дирижированными в концертах. Писали о том, что исполнение Римского-Корсакова не отличается особой тонкостью, хотя в нем «немало прелести, всегда видна твердая рука, чего незаметно в других дирижерах русской школы — Аренском, Лядове, Танееве или Blumenфельде»². Другую причину усматривали в недостаточно интересных программах.

В полемике с М. Беляевым, выступившим в «Новом времени» в защиту «Русских симфонических концертов» от нападков критики, Н. Финдейзен писал о сужении круга исполняющихся композиторов — все более эпизодически стали появляться сочинения Балакирева, Бородина, особенно Мусоргского, встречается мало произведений современных московских композиторов, не исполняется вовсе Калинников³. Неоднократно различными критиками отмечалось засорение программ бесцветными эпигонскими сочинениями композиторов, группировавшихся вокруг Беляева.

Эти суждения надо признать в основном справедливыми. Главным просчетом руководства концертной организации было неумение сконцентрировать в фокусе своей деятельности пропаганду наиболее жизнеспособных произве-

² Хроника. Опера и концерты. — «Русская музыкальная газета», 1899, № 2, стлб. 54.

³ Ник. Ф. [Н. Финдейзен]. Заметки. По поводу письма г. М. П. Беляева. — «Русская музыкальная газета», 1902, № 43.

¹ Начало им положила «Репетиция сочинений А. К. Глазунова» 27 марта 1884 г.; систематические симфонические концерты проводились с сезона 1886/87 г.



А. И. Зилоти. 1900-е годы.

дений русской музыки настоящего и прошлого. Естественно, конечно, стремление старших членов Беляевского кружка поддерживать своих младших коллег и учеников. Но именно это и приводило к наполнению программ сочинениями малоценными в художественном отношении, написанными в духе подражания искусству корифеев русской музыки, в том числе и крупнейших представителей Беляевского кружка, а не творческого развития их традиций. Иными словами, и здесь, и в деятельности РМО проявились черты академической консервативности.

На смену старевшим концертным учреждениям приходили новые организации, руководители которых сумели лучше ощутить веяния времени и запросы эпохи общественного пробуждения. В Петербурге в 900-е годы выдвинулись «Концерты А. Зилоти», постепенно занявшие в музыкальной жизни столицы то место, какое в XIX веке принадлежало концертам РМО.

Александр Ильич Зилоти (1863—1945), ученик Н. Г. Рубинштейна и Ф. Листа, был выдающимся пианистом, артистом с мировым именем. В 80-х и 90-х годах он много, с большим успехом выступал в России, Западной Европе

и Америке. От своих великих учителей он унаследовал не только замечательное пианистическое мастерство — виртуозный размах, блеск техники, красивый насыщенный звук, но и беззаветное служение в искусстве высоким просветительским целям. Стремясь к распространению сочинений и творческих идей великого венгерского музыканта, Зилоти в возрасте всего лишь двадцати с небольшим лет становится инициатором и одним из организаторов в Лейпциге «Общества Листа». Живя долгие годы за границей, он увлеченно пропагандирует в своих концертах сочинения русских композиторов, испытывая большую творческую радость от взятой на себя миссии «агента русской музыки» (прозвище, данное молодому пианисту П. И. Чайковским)¹. Периодически Зилоти выступал и в качестве дирижера.

¹ См. об этом письмо А. И. Зилоти В. Н. Третьяковой от 17 (29) ноября 1893 г., письмо В. П. Зилоти тому же адресату от 7 (19) марта 1898 г. и другие материалы о деятельности А. И. Зилоти в упоминавшейся книге, изданной к столетию его рождения. Знакомство с перепиской Зилоти и близких ему лиц позволяет сделать вывод о том, что его национально-просветительские стремления поддерживались и находили питательную почву для развития в семье Третьяковых (Зилоти был женат на дочери основателя Третьяковской

Свою собственную концертную организацию он основывает в 1903 году. Громадный артистический опыт и знание запросов слушателей, творческие связи со многими крупнейшими музыкантами всего мира, широкие и передовые взгляды на искусство, наконец, обаяние большого таланта и исключительная энергия Зилоти — все это способствовало успеху дела. Правда, новая концертная организация завоевала широкое признание не сразу. Первые сезоны приносили настолько значительные убытки, что финансировавшие ее меценаты-капиталисты отказались покрывать дефицит. Лишь ценой больших усилий и материальных затрат Зилоти удалось спасти любимое детище.

Программы «Концертов А. Зилоти» обращали на себя внимание заметным расширением привычного репертуара. Показательно, что в них встречалось очень много новинок. За интересующий нас период времени больше половины исполняемых сочинений прозвучали в Петербурге, а иногда и в России впервые. Обновление концертного репертуара шло в основном за счет произведений современных композиторов и мастеров XVIII века.

Зилоти первый начал широко знакомить петербуржцев с Рахманиновым. Уже 15 ноября 1903 года состоялось исполнение (автором) Второго концерта и трех прелюдий ор. 23. В дальнейшем последовали: кантата «Весна», романсы и отрывки из опер (все эти сочинения исполнялись с участием Шаляпина), соната для фортепиано и виолончели (Зилоти — Казальс), фортепианные пьесы. Из современных московских музыкантов в программах был представлен также С. Танеев. Его симфония, прозвучавшая в Петербурге впервые под управлением Глазунова (1898), не оставила большого впечатления, и лишь Зилоти в 1905 году удалось привлечь внимание к этому замечательному сочинению. В «Концертах А. Зилоти» впервые по рукописи исполнил свою Первую симфонию молодой москвич А. Ф. Гедике. Систематически в программы включались сочинения Глазунова. С 1903 по 1907 год были исполнены многие симфонии и другие сочинения композитора. Один из концертов был специально посвящен двадцатипятилетию творческой деятельности Глазунова.

галереи — Вере Павловне). Этот факт — небезынтересное свидетельство разветвленных творческих связей между передовыми деятелями русской художественной культуры конца XIX — начала XX столетия.

Новейшая зарубежная музыка была представлена композиторами различных стран. Исполнялись сочинения Р. Штрауса, М. Рegera, М. Шиллингса — немецких авторов, вызывавших тогда в России большой интерес и еще мало известных, англичанина Э.-У. Элгара, финна Я. Сибелиуса. Уже в программах первых сезонов встречается много французской музыки — наряду с произведениями хорошо известного К. Сен-Санса и иногда исполнявшимися в Петербурге сочинениями С. Франка и В. д'Энди было немало новинок, среди них: два симфонических ноктюрна К. Дебюсси, «Ученик чародея» П. Дюка, симфония А. Маньяра, симфония и концерт Э. Шоссона для фортепиано, скрипки и струнного квартета. В программах последующих сезонов видное место занимают сочинения К. Дебюсси и М. Равеля.

Большим пробелом репертуара РМО, в значительной мере восполнявшимся Зилоти, наряду с новейшей музыкой, были сочинения И.-С. Баха. Зилоти, по выражению одного из рецензентов, «...открыл талантливого композитора, почти совершенно неизвестного нашему главному поставщику иностранной музыки Имп. Р. Муз. Обществу. Разумею И. Себастьяна Баха»¹. «Талантливый устроитель концертов — читаем в другой рецензии — успешно и настойчиво продолжает пропаганду баховского искусства, и мало-помалу гениальный мастер перестанет быть тем великим незнакомцем, которым он оставался в Петербурге до сих пор»². Действительно, Зилоти систематически, одно за другим включал в программы еще неисполнявшиеся в столице произведения Баха: Бранденбургские концерты, оркестровые сюиты и другие.

Если многие в настоящее время репертуарные сочинения Баха и Генделя являлись для посетителей концертов начала 900-х годов еще новинками, то произведения других композиторов XVII — первой половины XVIII столетия, особенно инструментальные, за редкими исключениями оставались слушателям вовсе неизвестными. Специальные концерты старинной музыки устраивались крайне редко. Тем больший интерес вызвало появление в программах «Концертов А. Зилоти» французского ансамбля «Общество концертов старинных инструментов»³.

¹ Хроника. — «Русская музыкальная газета», 1906, № 42, стлб. 949.

² Хроника. — «Русская музыкальная газета», 1907, № 47, стлб. 1085.

³ Основан в 1901 г. Анри Казадевюсом. С большим успехом концертничала во многих странах мира, в том числе неоднократно начиная с осени 1906 г. и в России.

Выступления ансамбля не только открыли для многих новый пласт музыкальной литературы, не утратившей своего художественного обаяния, но и познакомили с богатыми выразительными возможностями старинных инструментов¹.

В своих концертах Зилоти сумел интересно представить и музыку XIX века. Иногда это были сочинения «незаигранные», а нередко и хорошо известные, но исполнявшиеся выдающимися артистами, способными освежить традиционную трактовку. Программы включали немало произведений русских композиторов различных творческих направлений. Верность идеям программного симфонизма своего учителя Зилоти доказывал систематической пропагандой музыки Листа и Вагнера. Исполнялись также сочинения других западноевропейских романтиков и венских классиков.

Концерты Зилоти привлекали к себе не только новизной программ, но и первоклассными исполнительскими силами. Приглашавшиеся вокалисты и инструменталисты — Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, Н. И. Забела, М. А. Оленина д'Альгейм, С. В. Рахманинов, Р. Пюньо, П. Казальс, Э. Изаи, Ж. Тибо и другие были поистине цветом тогдашнего артистического мира. С мелодекламацией выступала В. Ф. Комиссаржевская. Нередко свои сочинения исполняли авторы, в том числе такие крупные иностранные композиторы, как Регер и Сибелиус.

Передовая направленность «Концертов А. Зилоти» отчетливо выявилась в годы первой русской революции. Если РМО переживало в это время острый кризис и бойкотировалось прогрессивно настроенной интеллигенцией, то деятельность новой художественной организации попала в самую точку общественных интересов и принималась горячо. Захваченный волной освободительного движения, Зилоти стремился ответить своими концертами свободолобивым настроениям слушателей. Он выбирал для исполнения соответствующие произведения и даже предпринимал шаги для создания нового концертного репертуара на основе популярных революционных песен: напомним о его просьбе

¹ О том, в какой мере даже клавиши в те времена были мало известны, свидетельствует следующее высказывание рецензента основного специально музыкального органа русской печати: «Наибольшее впечатление на публику произвел клавесинист, который исполнил свои пьесы, вероятно, прекрасно. Говорим вероятно, ибо ни одного из (тем более знаменитых) клавесинистов нам слышать не пришлось, и мерка для сравнения отсутствует» (Хроника. — «Русская музыкальная газета», 1906, № 46, стлб. 1073). Упомянутый в рецензии клавесинист — тогда еще молодой, впоследствии известный итальянский композитор Альфредо Казелла.

к Глазунову создать оркестровую обработку бурлацкой «Эй, ухнем!». Как уже говорилось в одном из предшествующих очерков, обработка Глазунова и «Дубинушка» Римского-Корсакова были с громадным успехом исполнены Зилоти 5 ноября 1905 года. Интересна вся программа этого концерта. Он начинался симфонией Танеева, далее следовали романсы Бородина: «Спящая княжна» и «Для берегов отчизны дальней», русские песни для оркестра Лядова, «Дубинушка» Римского-Корсакова и «Эй, ухнем!» Глазунова. Так, от философски-обобщенных образов «торжества света и разума» и аллегории спящей, околдованной темными силами Руси программа подводила слушателей к сочно выписанным картинам могучего народного подъема².

Среди передовых концертных организаций столицы следует назвать также «С.-Петербургское общество музыкальных собраний». Его деятельность, начавшая разворачиваться с 1894 года, однако никогда не достигала значительного размаха. Общество ставило своей задачей в основном пропаганду творчества кучкистов и их последователей, а также западноевропейских романтиков. Наряду с камерными сочинениями исполнялись целиком и частично оперы, мессы, кантаты («Псковитянка» и новые оперы Римского-Корсакова, оперы Мусоргского, «Геновева» Шумана, «Троянцы» Берлиоза и т. д.). Кроме концертов Общество организовывало чтения по вопросам истории и теории музыки, музыкальной этнографии и педагогики³.

Широкий общественный резонанс приобрел московский «Кружок любителей русской музыки». Его деятельность — пример самоотверженного и бескорыстного служения родному искусству группы музыкантов. Организаторами и душой этого дела были супруги Керзины — Аркадий Михайлович (1855 или 1857—1914) и Мария Семеновна (1865—1926).

Рассказывая в своих «Воспоминаниях» о возникновении «Кружка», М. С. Керзина колоритно воссоздает атмосферу художественной жизни России 90-х годов. Читая эту интересную рукопись, начинаешь яснее понимать, какой насущной потребностью становилась задача пропаганды творческих достиже-

² Исполнение сочинения Танеева имело еще особый смысл — это была моральная поддержка художника, незадолго перед тем вынужденного уйти из состава профессоров Московской консерватории в знак протеста против самовластия директора Сафонова.

³ Подробнее о работе Общества см.: А. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. М., 1937; Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний.

ний национальной композиторской школы. «В 1888 году, — сообщает автор, — я познакомилась впервые с русской музыкой благодаря Керзину, который очень интересовался ею¹. Воспитанная на Бахе, Бетховене, Шуберте, Шопене, Шумане, я с трудом усваивала себе русских композиторов и особенно Мусоргского. В 1892 году мне пришлось много музицировать с С. Н. Кругликовым, знакомясь под его руководством все больше и больше с произведениями русских композиторов... Так, изучали мы в течение пяти лет музыку Балакирева, Бородина, Мусоргского, Кюи, Римского-Корсакова и др. В Москве в то время о русской музыке не имели никакого представления: никто, за очень немногими исключениями, ее не знал, не исполнял и не признавал»². Последние суждения автора цитаты высказаны, конечно, в чрезмерно категоричной форме. Все же значительная доля истины в них была.

Придя к мысли об организации художественного объединения для пропаганды русской музыки, Керзины заинтересовали своей идеей некоторых исполнителей и начали систематически проводить собрания «Кружка». Первый вечер состоялся 4 мая 1896 года. На нем присутствовали лишь знакомые — всего 23 человека. Успех этого и последующих вечеров вызвал потребность перенести собрания из частных квартир в концертные залы. С 1902 года они начали организовываться в Большом зале Благородного собрания (ныне — Колонный зал Дома Союзов).

До 1905 года в концертах исполнялась преимущественно камерная музыка — особенно часто романсы. В программы включались также арии и другие оперные отрывки, сольные фортепианные пьесы, иногда инструментальные ансамбли. Просматривая отчет «Кружка» за первые десять лет его существования³, можно обнаружить две тенденции, лежащие в основе выбора авторов для исполнения. Одна из них — стремление познакомить слушателей с возможно более широким кругом русских композиторов, особенно современных. Всего в 64 концертах, состоявшихся с 1896 по 1906 год, прозвучали сочинения 54-х русских авторов.

¹ По профессии адвокат, А. М. Керзин был страстным любителем музыки. — А. А.

² М. С. Керзина. Мои воспоминания о «Керзинском кружке» любителей русской музыки (рукопись). Центр. музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 286, № 153, стр. 2.

³ Кружок любителей русской музыки, X (1896—1906). М., 1906.



Программа музыкального вечера Керзинского кружка любителей русской музыки. 1897 год

Вторая тенденция — желание наиболее полно представить творчество крупнейших композиторов. К чести Керзиных, они не проявляли односторонности в пропаганде какого-либо одного направления русской музыки. С самого начала своей деятельности организаторы концертов постарались завязать связи с различными крупными музыкантами не только Москвы, но и Петербурга. За первое десятилетие своей деятельности «Кружок» исполнил почти все песни и романсы Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева, Чайковского и написанные к тому времени оперы 4, 8, 14, 21 Рах-

манинова, т. е. по существу всю основную камерно-вокальную русскую классику. В летописях концертной жизни это было явление небывалое.

Среди сочинений других композиторов, меньшего масштаба, особенно широко представлены романсы Ц. А. Кюи и А. С. Аренского. По количеству исполненных произведений оба названных автора соперничают с крупнейшими мастерами русской камерно-вокальной музыки. Этот факт небезынтересно отметить как свидетельство господствовавших в те времена художественных вкусов. И Кюи, и Аренский находились в зените славы. Их романсы, кажущиеся сейчас малоригиональными, обладали все же достаточной свежестью, особенно же приятной мелодичностью и элегантностью стили, чтобы привлечь к себе исполнителей и слушателей. В сфере вокального искусства эти сочинения явились той хорошей салонной музыкой, на которую в те времена был большой спрос.

Разнообразно оказалось представленным в собраниях «Кружка» фортепианное творчество русских композиторов. Исполнялись пьесы М. И. Глинки, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, кучкистов — в том числе «Картинки с выставки» Мусоргского, «Исламей» Балакирева, «Маленькая сюита» Бородина — Лядова, Глазунова, Аренского, Рахманинова, Скрябина, Метнера и других авторов. Некоторые из давно написанных фортепианных сочинений явились новинками концертного репертуара. Особенно ценным было включение в программу вечеров такого шедевра русской музыки, в те времена еще почти незнакомого публике, как «Картинки с выставки»¹. Из произведений молодых композиторов наибольшими симпатиями организаторов концертов и исполнителей пользовались сочинения Рахманинова и Скрябина. Исполнялись преимущественно их пьесы малой формы (из крупных сочинений в программах значатся лишь Второй концерт Рахманинова и Соната-фантазия Скрябина). В целом «антология» русской фортепианной музыки, представленная в собраниях «Круж-

ка», хотя и уступала в количественном отношении «панораме» вокального искусства, все же по широте охвата творчества композиторов различных направлений была событием беспрецедентным в концертной жизни страны. Отметим его важно как одно из проявлений растущего значения фортепианной музыки в русской художественной культуре.

Период расцвета деятельности Керзиных, относящийся к середине 900-х годов, ознаменовался включением в программы «Кружка» симфонических собраний. Они пропли под управлением Рахманинова и были оценены как выдающиеся события сезона. Не ставя перед собой задачи проведения цикла «исторических концертов», организаторы «Кружка» и дирижер сумели показать симфоническое творчество русских композиторов в его различных и ярких проявлениях. Это были «Камаринская» и «Ночь в Мадриде» Глинки, «Увертюра на темы русских песен» и «Тамара» Балакирева, Вторая симфония Бородина, «Антар», «Садко» Римского-Корсакова, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «Баба-Яга» Лядова, Пятая симфония Чайковского и другие сочинения.

Керзины сумели привлечь к участию в концертах превосходные артистические силы. Из певцов особенно часто выступал Л. В. Собинов. В концертах принимали участие Н. И. Забела, М. А. Дейша-Сионцкая, Е. И. Збруева, М. А. Оленина-д'Альгейм, П. С. Оленин, В. И. Лосев, И. В. Грызунов, Н. Г. Райский и другие артисты. Фортепианную музыку — иногда свои сочинения — исполняли С. И. Танеев, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, Г. Н. Беклемишев, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Э. К. Розенов, Е. В. Богословский, М. Н. Курбатов.

Плодотворные итоги деятельности «Кружка» заключались не только в проведенных концертах, но и в обогащении репертуара исполнителей, особенно певцов, многими новыми произведениями. Эти сочинения впоследствии повторялись в других концертах, иногда далеко за пределами Москвы, что способствовало большему распространению русской музыки. «Артисты — участники наших концертов, — писала М. С. Керзина, — отправляясь по России в концертные турне, исполняли везде романсы, полученные и выученные у нас и по нашему выбору»².

Пропаганда нового музыкального искусства крупнейшими организациями, при всей

¹ По поводу исполнения этого сочинения в записной книжке М. С. Керзиной за 1901—1903 годы имеется следующая запись: «16 февраля 1903. Прошел благополучно наш февральский концерт (14-го). «Картинки с выставки» Мусоргского имели несомненно успех у публики и исполнены были Беклемишевым очень хорошо; его вызывали четыре раза, что для пианиста с наших концертов большая редкость» (Архив Центр. музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 266, № 267, ед. хр. 2325).

² Там же.

значительности общего итога их деятельности в этом направлении, все же оказывалась недостаточной. Тяга музыкантов и любителей музыки к творчеству современников, заметно усилившаяся в начале 900-х годов, находила выход в устройстве отдельными артистами и группами артистов концертов, посвященных новой музыке. С 1901 года в Петербурге началась деятельность камерных «Вечеров современной музыки», организаторами и активными участниками которых были критики В. Г. Каратыгин, В. Ф. Нувель, А. П. Нурок, композитор И. И. Крыжановский, пианист А. Д. Медем. С новыми симфоническими произведениями петербургских слушателей знакомили собрания «Музыкальных новостей» Придворного оркестра. В Москве камерные вечера, посвященные современной музыке, организовывали виолончелист А. фон Глен, певица Е. В. Копосова и М. А. Дейша-Сионицкая (последняя с 1907 года начала систематически проводить «Музыкальные выставки», в которых было исполнено много произведений современных русских композиторов). В прессе 900-х годов встречаются указания на концерты новой музыки и в провинциальных городах. Так, в Саратове в 1904 году был организован «Вечер нового искусства», в котором приняли участие московские музыканты, художники и поэт К. Д. Бальмонт.

Из всех этих концертов в рассматриваемый нами исторический период особенно значительное внимание привлекли к себе петербургские «Вечера современной музыки». За первые шесть сезонов в их концертах прозвучало много сочинений различных авторов. Среди них были известные русские композиторы — Рахманинов, Скрябин, Метнер, Глазунов и иностранные — Дебюсси, Равель, Сен-Санс, д'Энди, Дюка, Регер, Р. Штраус, Г. Вольф, Я. Сибелиус, И. Альбенис. Наряду с произведениями крупных мастеров исполнялись и сочинения второстепенных, а также совсем незначительных композиторов вроде итальянского органиста Босси или самих устроителей «Вечеров» Медема и Нувеля. Как правило, в программы включалась лишь музыка живших тогда композиторов и лишь в виде исключения — уже умерших (Брамса, Франка).

В советском музыковедении деятельность «Вечеров современной музыки» многие годы оценивалась преимущественно в негативном плане, обычно резко критически. Эта точка зрения представляется односторонней. Даже приведенный перечень композиторов, сочине-

ния которых исполнялись на «Вечерах» первого периода их существования, свидетельствует о том, что они внесли в концертную жизнь Петербурга немало свежего. Программы, правда, порой грешили эклектизмом. Стремление к новизне во имя новизны приводило к недостаточной разборчивости в выборе произведений. В результате наряду с сочинениями талантливыми исполнялось и немало всевозможных пустоцветов модернизма¹.

Помимо концертных организаций, в которых исполнялись произведения самых различных жанров, возникали художественные объединения, ограничившие свою деятельность определенными жанрами или областями музыкальной литературы. Очень интенсивно развивалось камерно-ансамблевое исполнительство. Это объяснялось расцветом камерно-инструментального искусства в целом, созданием русскими композиторами превосходных квинтетов, трио и других ансамблей, растущим интересом к ним со стороны исполнителей и слушателей. Благоприятно влияло и распространение ансамблевого музицирования на различных инструментах в любительской среде.

В 900-е годы камерно-инструментальная музыка исполнялась в России многими ансамблями. Среди них надо в первую очередь отметить несколько постоянных квинтетов и Московского трио. Эпизодически, а иногда и на протяжении длительного времени, в ансамблях выступали видные пианисты, скрипачи, виолончелисты — А. Н. Есипова, А. И. Зилоти, С. И. Танеев, С. В. Рахманинов, Л. С. Ауэр, А. В. Вержбилович, А. А. Брандуков и другие. Большим успехом пользовался дуэт Есиповой — Ауэра, просуществовавший около двадцати лет. За это время артисты с редким художественным совершенством исполнили множество произведений камерной литературы. Организовывались ансамбли духовых инструментов. Наряду с профессиональными коллективами существовали любительские ансамбли. Некоторые любители не один десяток лет собирались в определенные дни и часы для совместного музицирования².

Черты демократического просветительства с особой ясностью обнаруживаются в деятель-

¹ Во втором томе «Русской художественной культуры начала XX века» предполагается дать специальный очерк, посвященный «Вечерам современной музыки», где будет более полно рассмотрена их деятельность на всем ее протяжении.

² Об этом см., например: Хроника московской музыкальной жизни. — «Русская музыкальная газета». 1904. № 44, столб. 190.



Московское трио в составе:
(слева направо) Д. С. Крейн —
скрипка, Р. И. Эрлих — виолон-
чель, Д. С. Шор — фортепиано.
1900-е годы

ности Московского трио, начавшего выступать с 1892 года в составе: Д. С. Шор¹ (фортепиано), Д. С. Крейн (скрипка) и М. И. Альтшуллер (виолончель)². В течение многих лет артисты с энтузиазмом проводили циклы «Исторических камерных утр», в которых исполняли выдающиеся произведения камерно-инструментальной литературы. За многие годы совместной работы участники трио добились высокого мастерства ансамблевой игры. Московское трио вскоре приобрело большую популярность у жителей города, завоевало симпатии демократических кругов слушателей, учащейся молодежи.

В передовой прессе Московское трио неоднократно противопоставлялось московскому квартету РМО примерно в таком же плане, как «Концерты А. Зилоти» — симфоническим собраниям Петербургского отделения общества. Подчеркивалось совсем иное — горячее, глубокое заинтересованное отношение к делу, благотворно влиявшее на художественные результаты работы трио. «Бывать на их сеансах, — писал о Шоре, Крейне и Эрлихе обозреватель московских концертов, — редкое удовольствие... Их утра приобретают с каждым годом все большее и большее значение в местной художественной

жизни. Их начинает любить публика, любить чистой любовью и почти беззаветно»³. В другой статье деятельность ансамбля связывается с передовыми веяниями художественной атмосферы Москвы, способствовавшей успешному развитию искусства⁴.

Просветительские тенденции ощутимы и в деятельности Петербургского квартета, находившегося на службе у герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого и носившего его имя (основной состав: Б. С. Каменский, Н. И. Кранц, А. А. Борнеман, С. Э. Буткевич). Квартет был организован в 1896 году. Его выступления протекали не только в столице. По данным печати, отметившей двадцатилетие работы художественного коллектива, он дал за это время 800 концертов в 150 городах. Ансамбль систематически пропагандировал русскую музыку и исполнял многие сочинения зарубежных композиторов, в том числе все квартеты Бетховена⁵.

Новые явления в хоровой культуре, оживившие период демократического движения, связаны в основном с развитием в ней светского искусства, усилением связей с народной музыкой. Эти тенденции ощутимы в деятельности даже культовых учреждений — в петербургской

¹ Просветительская деятельность Д. С. Шора выражалась также в проведении им лекций-концертов в Москве и провинциальных городах. Он принимал, кроме того, участие в организации народных концертов.

² В дальнейшем в этом ансамбле партию виолончели долгое время исполнял Р. И. Эрлих.

³ И. Липавя. Из Москвы. — «Русская музыкальная газета», 1900, № 6, столб. 183.

⁴ См. «Русская музыкальная газета», 1902, № 42.

⁵ Подробнее об этом и некоторых других камерных ансамблях см. в кн.: Л. Рабен. Инструментальный ансамбль в русской музыке.

Придворной певческой капелле, особенно когда ею руководили Балакирев и Римский-Корсаков, еще сильнее в московском Синодальном хоре и организованном при нем училище. В конце прошлого века, когда во главе Синодального училища находился С. В. Смоленский, дирижером хора был В. М. Орлов и его помощником А. Д. Кастальский, Синодальный хор стал первоклассным художественным коллективом, одним из лучших, если не лучшим из церковных хоров страны. Об этом свидетельствует необычайный успех его в России и за границей¹. Расцвету деятельности хора благоприятствовало то обстоятельство, что в обучении певчих значительную роль сыграло использование традиций народного искусства (кстати сказать, Синодальное училище первое в России ввело изучение народной музыки). Процесс обмирщения духовного пения, способствовавший освобождению его от традиционных схоластических канонов, вызвал неудовольствие церковных властей: оценивая работу училища, обер-прокурор Синода в числе недостатков указал на то, что оно «не чуждо начал светского музыкального образования»².

Интенсивное развитие светского хорового искусства концертного стиля, начавшееся в последних десятилетиях прошлого века, достигает на рубеже столетий высокого подъема. Большую роль в этом сыграло «Русское хоровое общество», деятельность которого особенно плодотворно протекала в Москве. В его работе принимали участие крупнейшие музыканты — П. Чайковский, Н. Рубинштейн, С. Танеев, В. Сафонов и другие. Для концертов общества композиторы создали немало произведений, пополнив ими еще небогатый русский репертуар концертной светской музыки для хора без сопровождения (первым откликнулся на нужды новой концертной организации С. Танеев пьесой «Ноктюрн»). Впоследствии для общества стали писать многие композиторы, среди них Н. А. Римский-Корсаков, А. С. Аренский, Ц. А. Кюи, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Т. Гре-

¹ Вот что писала, например, одна из венских музыкальных газет о выступлении хора в Австрии: «То, что нам дал московский Синодальный хор, было событием и относится к числу таких явлений, которые не забываются, не стираются в памяти. У нас нет ничего равного этому Синодальному хору, или чего-либо на него похожего, и полезно было бы задуматься о том, отчего же у нас этого нет и как бы создать нечто такое же» (*Русская музыка за границей. Концерт московского Синодального хора в Вене.* — «Русская музыкальная газета», 1899, № 18, столб. 549).

² Цит. по кн.: Д. Локшич. *Выдающиеся русские хоры и их дирижеры*, стр. 29.

чанинов, С. Н. Василенко, что способствовало быстрому развитию в России светской хоровой литературы.

В своей деятельности руководители общества стремились основываться на традициях отечественной народно-песенной культуры. «Общество, — указывалось в докладе, прочитанном на двадцатипятилетнем юбилее концертной организации, — сквозь долгие годы испытания бережно несло свой идеал, ничем не поступаясь существенным, и оставалось верным своему призванию умножать и хранить поэтическое наследие русского народа — его музыкальность — и способствовать воплощению «песни» в новых хоровых творениях отечественных авторов, пополняя ими программы концертов общества, откуда эти творения делались общим достоянием»³. Светское хоровое творчество русских и иностранных композиторов стало основой репертуара Общества. Характерно, что из 106 собственных концертов и выступлений в концертах других обществ, состоявшихся с 1878 по 1903 год, 86 было посвящено светской музыке и лишь 21 духовной.

Пропаганду хоровой классики и народной песни вели также лучшие частные хоровые коллективы страны. Среди них в 90-е и 900-е годы особенно выделялся смешанный хор дирижера и композитора Александра Андреевича Архангельского (1846—1924). Этот художественный коллектив с большим успехом выступал во многих городах России и за границей. В громадном репертуаре хора очень значительное место занимали славянские, прежде всего русские, песни в превосходной обработке самого Архангельского.

Высокой культурой, особенно мастерством исполнения полифонии, отличалась также «Симфоническая капелла» В. А. Булычева, организованная им в 1902 году. Ее руководитель, страстный поборник развития хорового дела, выказал себя энергичным музыкальным деятелем-просветителем. Помимо выступлений в качестве дирижера, он писал о хоровом искусстве и пропагандировал его публичными лекциями.

Подъем русской хоровой культуры и ее последовательная демократизация сказались в возникновении на рубеже столетий по всей стране многих новых народных, в том числе рабочих хоров. Некоторые из них достигли профессионального уровня. Так, в 1900 году

³ *Русское хоровое общество в Москве, XXV, стр. 24.*

И. И. Юхов организовал хор из членов своей семьи и рабочих Подмосквья. Хор просуществовал сорок с лишним лет и послужил основой Республиканской русской хоровой капеллы, созданной в годы Великой Отечественной войны. Значительными художественными достоинствами отличалось исполнение хора Пречистенских рабочих курсов, руководимого В. А. Булычевым. Этому коллективу С. И. Танеев посвятил некоторые свои хоровые произведения.

Повышение интереса к народному искусству способствовало развитию с конца XIX столетия новой отрасли концертного исполнительства — ансамблевой игры на русских народных инструментах. Это интересное явление было в известной мере связано с общеевропейским движением возрождения старинных инструментов. Но в данном случае дело заключалось в продолжении и обогащении традиций специфически национального и именно народного исполнительского искусства, выведением его на широкую концертную эстраду.

Инициатором и крупнейшим пропагандистом ансамблевой игры на русских народных инструментах был Василий Васильевич Андреев (1861—1918). Страстный любитель народной музыки, он с детства проявил большой интерес к русским народным инструментам, особенно к балалайке, научился виртуозно владеть ею и стал ее пропагандировать, вначале в провинции, затем в Петербурге. Молодому музыканту было нелегко сломить лед предубеждения против «мужицкого» инструмента. Когда в салонах, а затем и в концертах столицы появился состоятельный помещик с безукоризненными светскими манерами, играющий на балалайке, многие деятели искусства, не говоря уже о тогдашнем «бомонде», отнеслись к его выступлениям как к причуде, чудачеству. Вместе с тем превосходная игра виртуоза-балалаечника, сопровождавшаяся значительным успехом у слушателей, привлекала к себе все больше и больше внимания.

Во второй половине 80-х годов Андреев создает балалаечный ансамбль — «Кружок любителей игры на балалайках», по примеру которого начали возникать и другие художественные коллективы подобного рода. Стремление к обогащению звучности ансамбля новыми красками приводит Андреева к мысли создания великорусского оркестра. С помощью близких к нему музыкантов, энтузиастов пропаганды народного искусства — Н. П. Фомина, Ф. А. Нимана, В. Т. Насонова, Н. И. Привалова,

П. П. Каркина, С. И. Налимова — он осуществляет этот замысел. Ансамбль балалаек был пополнен сперва домрами и гуслями, а затем духовыми — свирелями, жалейкой — и ударными — бубном, тарелками, накрами, или литаврами, ложками. Некоторые из инструментов, как, например, домра, оказались к тому времени почти исчезнувшими из практики народного музицирования. Пришлось затратить немалый труд, чтобы разыскать их образцы. Кроме того, была проведена большая работа по совершенствованию качества звучания инструментов, с тем чтобы сделать их более пригодными для концертного исполнения. Для нового оркестра приходилось создавать специальный репертуар. В основу его были положены обработки русских народных песен. Лучшие из них, сделанные Фоминым, написаны в традициях Балакирева и Римского-Корсакова. Было создано немало аранжировок сочинений русских и западноевропейских классиков.

Первый концерт оркестра состоялся 11 января 1897 года. Выступления нового художественного коллектива вызвали значительный интерес в России и за границей. Большой успех сопровождал концерты оркестра на Всемирной Парижской выставке 1900 года (с искусством русских балалаечников французы имели возможность познакомиться еще во время зарубежных поездок «Кружка», протекавших также очень успешно).

По мере развертывания концертной деятельности оркестра у Андреева возникали все более смелые и широкие музыкально-просветительские замыслы. В распространении игры на народных инструментах он видел средство художественного воспитания рабочих и крестьян, заполнения народного досуга одним из благороднейших видов человеческой деятельности — искусством. Интересно, что в музыкально-воспитательной работе Андреев подчеркивал значение коллективных форм исполнения. Именно поэтому он отдавал предпочтение балалайке и домре перед гармоникой, гитарой и мандолиной — инструментами, по его мнению, менее пригодными для ансамблевой игры¹.

Андреев проявил себя деятелем не только необычайно энергичным, но и гибким, умевшим приспособляться к обстоятельствам. Для достижения успеха у широких кругов слу-

¹ Эти взгляды Андреев высказывал печатно. См., например: *Великорусский оркестр и его значение. Очерк В. Андреева. Петроград, январь 1917 г.*



Оркестр народных инструментов под управлением В. В. Андреева. 1910 год

шателей он искусно вставлял в программы концертов наряду с обработками народных песен и произведениями классиков эффектные салонные пустячки, нередко собственного сочинения. Он не пренебрегал связями с сильными мира сего, сумел завоевать расположение царского дома, в результате чего великорусский оркестр был принят под «высочайшее покровительство».

Деятельность Андреева привлекла к себе внимание многих видных деятелей искусства. Заинтересовавшись выразительными возможностями домр и балалаек, Римский-Корсаков ввел «хор» этих инструментов в одну из сцен «Китежа». Глазунов написал для оркестра Андреева «Русскую фантазию» (1905). С великорусским оркестром неоднократно выступал Шаляпин. Своеобразной формой пропаганды народных инструментов было изготовление в талашкинских мастерских художественных образцов балалаек с росписями М. А. Врубеля, А. Я. Головина, В. С. Малютина. М. К. Тенишева экспонировала эти инструменты на Всемирной Парижской выставке 1900 года в том же павильоне, где давал свои концерты великорусский оркестр.

Деятельность Андреева получила поддержку и передовой критики. Так, А. В. Оссовский писал: «Великорусский оркестр, несомненно, живое народное дело и таит в себе способность дальнейшего развития»¹. В то же время представители реакционной печати — именно в виду демократического характера движения, возглавляемого Андреевым, отнеслись к идее возрождения народных инструментов с нескрываемой враждебностью. Примечательно, что как раз в связи с появлением одной из статей создателя великорусского оркестра М. М. Иванов с особой откровенностью, можно даже сказать с цинизмом, высказал полное пренебрежение к народу — его запросам и творческим возможностям. «Искусство, — пишет Иванов, — никогда не слагалось в самом народе. Там может только рождаться кое-какой материал для него пригодный, могут встречаться более или менее подходящие элементы, но не больше. Что будет дальше — неизвестно, но пока даже особенно благоприятной атмосферы искусство не находило себе в народе, потому что толпа вовсе не

¹ А. Оссовский. Великорусский оркестр. — «Слово», 30 ноября (13 декабря) 1906 г.

место ни для него, ни для проявления вообще мысли в ее чистом виде... Всегда и везде искусство аристократично, всегда оно результат чувства, ума и вкуса отдельных лиц и затем влияло на толпу, на массу, рождало в ней известные потребности и привычки, создавало ей — а вместе и для себя — известную культурную атмосферу»¹.

В период нараставшего демократического движения все более остро ощущалась потребность в развертывании концертной деятельности среди широких кругов населения. Это вызвало появление большого количества так называемых общедоступных концертов. Их давали различные общества и отдельные артисты. В 1898 году в Петербурге возникла специальная концертная организация, поставившая себе цель проведения систематических симфонических собраний такого рода. Она существовала на средства графа А. Д. Шереметева — большого любителя музыки, увлекавшегося дирижированием.

Общедоступные концерты Шереметева не блистали выдающимся исполнением. Они проходили под управлением квалифицированного, но не отличавшегося большим талантом дирижера М. В. Владимирова. Нередко во главе оркестра становился сам граф. Зато программы представляли несомненный интерес. Они включали много первоклассных сочинений, в том числе таких капитальных, как Высокая месса Баха, оратории Генделя, Гайдна, Мендельсона, Листа, Франка, симфонические произведения многих русских и западных классиков. Особенно часто исполнялись произведения Чайковского².

Билеты на концерты, именовавшиеся общедоступными, в том числе и шереметевские, стоили дешевле, чем на обычные симфонические и камерные собрания, но все же не настолько, чтобы быть доступными беднейшему населению. Эти концерты посещались в основном разночинной интеллигенцией. Принципиально новым явлением в русской музыкальной культуре того

времени было возникновение подлинно народных концертов, рассчитанных преимущественно на рабочую аудиторию. Распространение их в основном совпадает с началом нового, пролетарского периода русского освободительного движения.

Исполнение музыкальных произведений было неотъемлемой частью различных мероприятий, проводившихся обществами трезвости и народных развлечений, народными домами, клубами железнодорожников и иных служащих. Уже в отчете «Невского общества устройства народных развлечений» за первое его десятилетие (1885—1894) находим упоминания о проводившихся им концертах.

Наряду с профессионалами в народных концертах принимало участие большое количество любителей — солисты, хоры и даже оркестры. В прессе конца 90-х — начала 900-х годов то и дело попадаются заметки об организации и выступлениях оркестров заводских рабочих, пожарных, приказчиков, железнодорожников. Фабриканты нередко поощряли организации таких самодеятельных коллективов и даже предоставляли льготы их участникам³.

Народные концерты, подобно спектаклям народного театра, имели различную направленность в зависимости от того, какими идейными побуждениями руководствовались их организаторы. Программы некоторых концертов свидетельствуют о стремлении использовать музыкально-исполнительское искусство для пропаганды официальной идеологии. Организацией концертов занимался небезызвестный провокатор Гапон для привлечения большого количества членов в созданное им «Собрание русских фабрично-заводских рабочих Петербурга». Немало было, однако, и концертов, преследовавших передовые, просветительские цели. Некоторые из культурно-массовых организаций находились в сфере влияния большевиков. К числу их, например, относились Пречистенские рабочие курсы.

Деятельность передовых музыкантов — организаторов народных концертов была сопряжена с большими трудностями. На каждом шагу приходилось сталкиваться с отсутствием необходимых средств и бюрократизмом городских

¹ М. Иванов. О судьбах русской народной музыки в старое время. — «Новое время», 10/23 июня 1902 г.

² См.: «Итоги музыкально-художественной деятельности графа А. Д. Шереметева. 11 января 1898. 7 февраля 1910». Составил Я. К.-н. — В этой брошюре оценка исполнительской деятельности самого Шереметева выдержана в «юбилейных тонах». Неправоммерно обходится роль М. В. Владимирова, основного дирижера оркестра, которому коллектив преимущественно и был обязан своими художественными достижениями.

³ Это делалось, конечно, не из чисто филантропических побуждений. Если некоторые владельцы предприятий и стремились искренне к развитию искусства, но при этом они не упустили из вида и своих интересов. Наиболее умные и дальновидные из них использовали различные формы художественной самодеятельности для распространения на рабочих своего влияния.

властей, относившихся к таким мероприятиям нередко с полным равнодушием, а иногда и противодействовавшим им. Поэтому многие из просветительских организаций вынуждены были прекращать свою работу. Одним из характерных примеров может служить деятельность «Московского Общества содействия к устройству общеобразовательных народных развлечений».

Мысль об организации общества возникла на Втором съезде русских деятелей по техническому и профессиональному образованию, собравшемуся в самом конце 1895 года. Одно из заседаний, проведенное под председательством В. С. Серовой, было целиком посвящено вопросу о народных развлечениях. В числе учредителей общества находились К. С. Станиславский и В. И. Сафонов. Среди его нескольких сот членов были Вл. И. Немирович-Данченко, В. А. Серов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Т. Гречанинов, Е. Э. Линева, Д. С. Шор и многие другие деятели искусства. Почетным членом состоял Лев Толстой.

Общество проводило литературно-музыкальные утра и ставило спектакли. В первых отделениях утра читались доклады на различные темы науки и искусства, во вторых отделениях исполнялись произведения поэтов и композиторов, преимущественно русских.

С начала 900-х годов общество приступило к организации летних концертов. Чисто развлекательному, нередко пошлому «искусству», царившему в садах и парках, было противопоставлено искусство подлинное. На специально огороженной территории в Сокольниках соорудили открытую театральную сцену, раковину для концертов и эстраду для духового оркестра, установили бюсты писателей и композиторов. Народные гулянья пользовались громадным успехом — за 14 праздничных дней первого летнего сезона их посетило свыше 88 000 человек. Касаясь концертных программ, включавших сложные для неподготовленного слуха симфонические произведения Бетховена, Глинки и других классиков, организаторы гуляний писали: «Комитет затрудняется пока сказать, в какой мере музыка эта была действительно понята народной публикой гуляний, но что было неожиданно даже для самого комитета, рискнувшего дать такую музыкальную программу, так это то поразительное внимание, с которым народ слушал очевидно чуждые ему звуки: огромная толпа, собравшаяся перед раковиной, терпеливо стояла от начала до конца музыкального отделения, соблюдая полнейшую тишину и устремив все свое внимание на небольшой оркестр, состояв-

ший всего лишь из 26—30 музыкантов... Последнее августовское гулянье сопровождалось оживленными и прямо трогательными по своей простоте и искренности овациями по адресу оркестра и его дирижера Е. Л. Гуревича. «Спасибо Гуревичу!», «Спасибо ученым [!] господам»¹.

Уже в первом летнем сезоне обществу пришлось столкнуться с серьезными трудностями. Сборы от концертов вследствие очень низких цен на билеты не могли покрыть расходов. В ненастные дни отсутствие закрытого помещения ставило гулянья под угрозу срыва.

В печати неоднократно раздавались голоса, призывавшие оказать обществу помощь. В одной из статей в «Русской музыкальной газете» И. Липаев возмущенно писал: «... летние концерты зависят только от счастливой случайности. И это в городе, столице с полуторамиллионным населением, городе богачей, капиталов, городе драгоценностей!.. Дума до того хладнокровно относится к музыкальным делам, что, сдавая сокольнический павильон, отняла у дирижеров даже двухтысячную субсидию... Я уверен, нигде, кроме торгашеской Москвы, ничего не произошло бы подобного»².

Второй летний сезон из-за дождливой погоды прошел менее успешно. Материальная необеспеченность и растущий дефицит привели общество к необходимости свертывать и зимнюю работу.

Несмотря на все трудности, передовое массово-просветительское движение разрасталось. Попытки властей затормозить его развитие и направить в русло пропаганды официальной идеологии не могли подавить страстную тягу народа к светочам демократической культуры. И если неблагоприятное воздействие враждебных социальных сил не давало возможности некоторым просветительским обществам расцвести, то на смену им возникали новые, продолжавшие общее дело просвещения и эстетического воспитания народных масс.

* * *

В концертной жизни России предреволюционного десятилетия принимала участие плеяда замечательных артистов — дирижеров, певцов, пианистов, скрипачей, виолончелистов, предста-

¹ Отчет Московского Общества содействия устройству общеобразовательных народных развлечений за 1901 год. М., 1903, стр. 18, 19.

² И. Липаев. Московские письма. — «Русская музыкальная газета», 1902, № 37, табл. 855.

вителей русской исполнительской школы. Они были большей частью воспитанниками Петербургской и Московской консерваторий, превратившихся к тому времени в крупнейшие очаги музыкально-профессионального образования.

Среди дирижеров Петербурга, Москвы и русских провинциальных городов в первую очередь надо назвать В. И. Сафонова, А. Н. Виноградского, поселившихся в России чехов В. И. Сука, В. И. Главача и венгра Л. С. Ауэра, А. И. Зилоти, И. И. Слатина, Н. С. Кленовского, А. Б. Хессина. Дирижерской деятельностью занимались также крупные композиторы, среди них — Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, А. Глазунов. На этом поприще ярко раскрылось и гениальное исполнительское дарование С. Рахманинова.

В деятельности многих дирижеров явно сказались черты просветительства. Александр Николаевич Виноградский, возглавляющий РМО в Киеве, отдал много сил поднятию музыкальной культуры города. Развитие концертной жизни Харькова тесно связано с многолетней работой в нем Ильи Ильича Слатина, руководившего местным отделением РМО и дирижировавшим его симфоническими собраниями. Виноградский успешно концерттировал не только в России, но и за границей. Он был первым исполнителем и неутомимым пропагандистом симфоний Калинникова¹. «Можно сказать, — отмечалось в одной из рецензий, — под вдохновенным дирижерством г. Виноградского [Первая] симфония Калинникова победоносно прошла всю Европу... Г. Виноградский является в ней точно вторым творцом...»²

Более подробно хочется остановиться на деятельности двух крупнейших дирижеров — Сафонова и Рахманинова. Их искусство вызывает большой интерес как выражение в области музыкального исполнительства характерных стремлений эпохи, как параллель некоторым ведущим тенденциям в творчестве композиторов периода демократического подъема. Представители двух различных поколений русской художественной интеллигенции, Сафонов и Рахманинов отразили в своем искусстве и различные фазы в развитии русской музыкальной культуры. Первый — более раннюю пору демократического просветительства. Вто-

рой — время величайшей активности народных масс, годы самой революции.

Василий Ильич Сафонов (1852—1918) овладел дирижерским мастерством, руководя оркестром учащихся Московской консерватории, а затем, с 1890 года, и симфоническими собраниями Московского отделения РМО. В начале 900-х годов его исполнительское искусство приобрело мировое признание. Этому способствовали весьма успешные выступления Сафонова в Западной Европе и США.

Еще в ранний период своей исполнительской деятельности Сафонов со свойственной ему энергией стремился поднять уровень музыкальной жизни Москвы. Обращает на себя внимание его серьезное отношение к концертным программам, в которые он включал шедевры мировой симфонической литературы и большое количество сочинений отечественных композиторов. Стремясь приобщить к музыкальному искусству широкие круги слушателей, Сафонов с энтузиазмом отдался делу организации общедоступных концертов. Он проводил их в цирке на Воздвиженке с 1890 по 1892 год (пожар, уничтоживший это помещение, надолго прервал концерты; их удалось возобновить лишь в 1901 году, когда была закончена постройка Большого зала нового консерваторского здания).

В начале 900-х годов Сафонов объездил с ученическим оркестром консерватории среднерусские провинциальные города, в которых симфонических концертов до того времени не было. Эта поездка преследовала не только просветительские, но и благотворительные цели: собранные деньги были пожертвованы в фонд памятника Глинки в Петербурге.

Впоследствии, во время трехлетнего руководства Нью-Йоркской филармонией (с 1906 года) и гастрольных поездок по Западной Европе Сафонов систематически занимался пропагандой русской музыки. Некоторые его программы состояли сплошь из русских сочинений, нередко впервые исполнявшихся в данном городе.

Особенно близким Сафонову было творчество Чайковского, образы которого он воплощал эмоционально ярко, с глубоким проникновением в духовный мир композитора. Темпераментно и красочно звучали в интерпретации дирижера произведения Глинки, Бородина и Римского-Корсакова. С большой любовью он отнесся к симфоническому творчеству Скрябина (под управлением Сафонова были впервые в Москве исполнены Первая и Вторая симфонии композитора).

¹ Первая была впервые исполнена 8 февраля 1897 г. в Киеве, вторая — там же 28 февраля 1898 г.

² И. Липаев. Из Москвы. — «Русская музыкальная газета», 1901, № 4, стлб. 122.

Сафонов великолепно чувствовал многие стили музыкальной литературы. Наибольшее впечатление в его передаче оставляли сочинения, требовавшие от дирижера силы, эмоциональности, широты дыхания. Вот почему ему так удавались многие монументальные произведения русской классики¹.

В первом десятилетии XX века внимание русских слушателей все сильнее начинает привлекать быстро расцветающее дарование Рахманинова-дирижера. Приобретя значительный опыт работы с оркестром театра, молодой музыкант уже в своих ранних выступлениях в качестве симфонического дирижера обнаруживает себя зрелым мастером. Благодаря своей могучей художественной индивидуальности и способности сплачивать весь коллектив оркестровых музыкантов в монолитное целое, одушевленное единым творческим стремлением, Рахманинов вскоре выдвигается в ряды величайших мировых дирижеров. В рецензиях на его выступления начинает встречаться эпитет «гениальный».

В концертном репертуаре, как и в оперном, Рахманинов выявил себя дирижером с большой творческой инициативой, сумевшим по-новому и нередко более глубоко, чем его предшественники, воплотить содержание исполняемых произведений. Так, критика отмечала, что финал Пятой симфонии Чайковского у Рахманинова прозвучал как «нечто совершенно целое», тогда как даже у А. Никиша он казался «каким-то склеенным из кусочков»². Говоря об исполнении «Пер Гюнта» Грига («В чертогах горного короля»), один из критиков отметил поразительное, еще не слышанное им в этом сочинении нарастание темпа и силы звука³. По поводу трактовки дирижером «Тамары» писали, что он «впервые раскрыл перед публикой дивную тонкость балакиревского сочинения»⁴.

Обаятельный лиризм и глубочайшее постижение мелодической природы музыки сочеталось у Рахманинова-дирижера с необычайной энергией и властным ритмом, гипнотически действовавшим на слушателей. Проследившая рецензии на концертные выступления Рахма-

нинова, нетрудно подметить, как крепло ритмо-организующее начало его исполнения. Пройдя стадию лирико-поэтического обновления русской музыки предреволюционной поры и вобрав в себя ее лучшие черты, исполнительское искусство Рахманинова, подобно его композиторскому творчеству, насыщалось драматическим пафосом и героикой борьбы, тем самым все больше отвечая потребностям эпохи.

Первые выдающиеся успехи Рахманинова — симфонического дирижера относятся непосредственно к годам первой русской революции. Это — «Керзинские концерты». Своим вдохновенным исполнением он утверждал величие русской классики, красноречиво опровергая несостоятельность реакционной критики о ее якобы «устарелости». В годы грозных общественных потрясений в ней многое прозвучало по-новому. Этому способствовал дар Рахманинова «приближать» сочинения к современности, насыщать их пульсом бурной жизни своей эпохи.

Обращает на себя внимание, что, судя по материалам прессы, особенно сильное впечатление оставляли необыкновенная динамичность народных сцен и утверждение волевого, героического начала. Именно этим качествам несомненно следует приписать ту новизну в исполнении финала Пятой симфонии Чайковского, о которой много говорили современники: впечатления цельности дирижер, конечно, достиг тем, что смог впервые представить таким могучим центральным образом — маршеобразный эпизод коды — и подчинить этой главной кульминации развитие других тем.

Характерная направленность искусства Рахманинова-дирижера отчетливо проявилась в «Богатырской симфонии» Бородина. Сохранилось интересное описание этого исполнения в одной из рецензий Ю. С. Сахновского (оно относится, правда, к более позднему времени, но сущность трактовки, несомненно, осталась той же). В высказываниях критика ощущаешь, с какой глубиной Рахманинов выявил народность и патристическое содержание музыки Бородина, как мощно воплотил образы человеческих масс — и «тучи черные» половецких насильников, и могучий пир русских богатырей, с каким убеждением в конечное торжество светлых сил раскрыл оптимистическую концепцию драматургии симфонии.

«„Дела давно минувших дней...“

Пересказ их длился только полчаса! — восклицает критик. — Но какие незабвенные яркие

¹ Подробнее о Сафонове-дирижере см.: Я. Равичер. Василий Ильич Сафонов. М., 1959.

² А. [А. Гольденвейзер]. Музыка в Москве. — «Музыкальный мир», 1905, № 8, стр. 110.

³ А. [А. Гольденвейзер]. Музыка в Москве. — «Музыкальный мир», 1905, № 17, стр. 237.

⁴ И. Липаев. Московские письма. — «Русская музыкальная газета», 1905, № 45, столб. 1102.

картины рисовались в душе слушателя, ярче красок звучали под вдохновенными, властными взмахами лучшего русского дирижера»¹.

Поразительная жизненность рахманиновского исполнения позволяла аудитории воспринимать симфонию как произведение подлинно современное.

Выдающимся событием концертного сезона 1907/08 года было первое исполнение Рахманиновым своей Второй симфонии. О нем писали как о празднике для всех, кто любит русскую музыку. Н. Кашкин тонко вывел слияние стиля сочинения и авторской интерпретации, отметив в качестве характерной черты музыки и ее исполнения «бесконечный мелос», непрерывную мелодическую нить, пронизавшую всю симфонию. В статье «Рахманинов-дирижер» В. В. Яковлев вспоминает, как захватывало исполнение Рахманиновым Второй симфонии «своей несокрушимой энергией, чарующей звучностью, стальным ритмом и выделением всех существенных моментов, запомнившихся, казалось, навсегда»². Интересно, что наибольшее впечатление на автора статьи произвела «жизненность» передачи второй части». Под этим словом, подчеркнутым нами, по-видимому, следует понимать, что Рахманинову удалось с большой образной силой воплотить динамику массовой сцены марша-скерцо.

В развитии концертной жизни значительную роль сыграли русские певцы. Имена многих из этих артистов уже приводились при характеристике деятельности «Кружка» Керзиных и «Концертов А. Зилоти».

Особым успехом пользовались выступления Шаляпина и Собинова. В историю концертного исполнительства эти замечательные певцы внесли большой вклад — прежде всего как гениальные истолкователи многих шедевров русской и мировой романсной литературы.

Среди высказываний о Шаляпине — концертном певце едва ли не наиболее глубокие принадлежат Б. В. Асафьеву. Асафьев различал в камерном искусстве артиста две основные линии — одну, «где он камерный стиль «протискивал» театральностью, в той или иной мере», и другую, «где он всецело от нее отказывался в пользу строгого интеллектуализма и образности только музыкальной, без признаков ха-

рактерности, быта и вообще всего, что «извне»³. Первая из этих линий была представлена романсами «Воротился ночью мельник», «Старый капрал», «Титулярный советник» Даргомыжского, «Блоха», «Семинарист», «Трепак» Мусоргского и другими. В них проявлялась способность Шаляпина создавать ярчайшие, глубоко реалистические портретные характеристики. Высоко оценивая исполнение этих романсов, Асафьев писал: «Но еще глубже и выше было камерно-симфоническое искусство Шаляпина, там, где поэтический образ, взятый вне характеристик звукозаписи, становился обобщеннее и эмоционально-сконцентрированнее»⁴. Ко второй линии камерного искусства Шаляпина Асафьев относил исполнение «Двойника» Шуберта; «Я не сержусь» и «Вы злые, злые песни» Шумана, из русских сочинений — романса Глинки «Сомнение»; «Пророка» Римского-Корсакова; «Соловей, мой соловейко» Чайковского. В этих произведениях артист достигал потрясающей правды и глубины выражения человеческих чувств, необычайной экспрессивности воздействия, особенно в музыке драматического и трагедийного характера, исключительного разнообразия интонационного произнесения текста.

Можно было бы назвать и третью линию концертного стиля Шаляпина. Она проявилась при исполнении им русских народных песен. В этом репертуаре, по свидетельству Асафьева, особенно в «Дубинушке», артист совершенно перерождался. В нем не чувствовалось ничего от его манеры оперного и камерного пения. «Ощущалось иное: где-то давящая большая жизнь, страдная жизнь множества людей, соединенных трудом, и вновь — русская природа и русская вековая дорога, по которой искони идут и движутся поколения. Широкое, могучее, неизбывное дыхание великого певца насыщало напев, и, слышалось, нет предела этой дпящейся песне, как нет предела полям и степям нашей родины»⁵.

Благодаря многогранности своего таланта Шаляпину удалось раздвинуть привычные границы камерного пения. Он способствовал обогащению его элементами оперной выразительности и народного искусства, а вместе с тем и углублению приемов собственно камерного исполнительства.

¹ Ю. Сахновский. 5-й концерт Филармонии. — «Русское слово», 2 декабря 1912 г.

² В. Яковлев. Рахманинов-дирижер. — В кн.: «С. В. Рахманинов». Сборник статей и материалов под ред. Т. Э. Цытовича. М. — Л., 1947, стр. 191.

³ Б. Асафьев. Шаляпин. Из книги «Мысли и думы». — Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 185.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 189.

Л. В. Собинов — один из величайших пропагандистов русской камерно-вокальной музыки. Основой его концертного репертуара были романсы Чайковского, Римского-Корсакова, Глинки и многих других отечественных композиторов. Немало из этих сочинений он исполнил впервые.

В одном из своих интервью, опубликованном в 1901 году, Собинов говорил: «Должен вам сказать, что я очень высокого мнения о русской романсовой литературе и, признаюсь, исключительно ей я обязан своим музыкальным развитием»¹. Это высказывание характерно. В нем ощущаешь стремление подчеркнуть художественные богатства русского романсного творчества, в те времена еще многими недооценивавшегося. Интересно и признание, что именно на нем великий певец воспитывался как музыкант-художник.

Мало кто мог соперничать с Собиновым по глубине раскрытия высоких поэтических достоинств русской камерно-вокальной музыки. Его пение оставляло неизгладимый след в душе слушателей. Как о сильнейших впечатлениях вспоминали потом об исполнении им «Средь шумного бала» Чайковского, «Ночь печальна» Рахманинова и других романсов.

Успех Собинова объяснялся не только его удивительным голосом и художественностью исполнения, но и тем, что его искусство оказалось созвучным передовым веяниям времени. Подобно искусству Рахманинова, Чехова, Левитана, оно ярко воплотило эпоху расцвета русской лирики. Певец молодости, создатель непревзойденного образа Ленского, Собинов в своем камерном исполнительстве вдохновенно утверждал тему стремления человека к счастью, жизненному обновлению².

В связи с развитием камерного искусства все чаще начинают появляться певцы, избирающие эту область основным видом своей артистической деятельности. Наибольшую известность из них приобрела в те времена Мария Алексеевна Оленина д'Альгейм (родилась в 1869 году). Обладая очень большим репертуаром, она исполняла сочинения многих русских и западноевро-

пейских композиторов. Особенно велико ее значение как пропагандистки творчества Мусоргского. Применительно к стилю этого автора во многом сформировалось и своеобразное мастерство артистки, гибкая и тонкая декламационная манера пения.

При появлении Олениной в Петербурге в ее адрес было высказано немало критических замечаний (в Москве она имела сразу же громадный успех). Нашлись рецензенты, писавшие, что у нее нет ни голоса, ни школы, и что она «во многом талантливая декламаторша-любительница, но отнюдь не певица»³. Настоящее, а иногда и отрицательное отношение к певице объяснялось новизной ее искусства и смелым выбором репертуара. О том, насколько непонятым оставалось еще творчество Мусоргского, могут свидетельствовать следующие строки одной из рецензий: «В исполнении «Детских песен» [«Детской» Мусоргского] — у нее [Олениной д'Альгейм] налицо та наивность, сердечность, ласковость в голосе, которые здесь так уместны и даже необходимы, чтобы скрасить всю нехудожественность и грубость большинства страниц Мусоргского. Трудно представить себе, как могли друзья и поклонники этого загубленного невежеством и отсутствием технического образования крупного русского таланта восхищаться его «колыбельными», его часто резкой неестественной декламацией, его грубой, неестественной гармонией, вернее отрицанием всего художественного?»⁴ Растущий успех певицы у слушателей и поддержка многих влиятельных критиков постепенно приглушили эти враждебные голоса.

Важную роль в концертной жизни предреволюционного времени сыграли русские пианисты. Наряду с артистами, получившими уже широкую известность, — А. Н. Есиповой, В. В. Тимановой, А. И. Зилоти, С. И. Танеевым, В. Л. Сапельниковым, привлекала к себе внимание большая группа молодых исполнителей. В ней выделяются три композитора — Рахманинов, Скрябин и Метнер. Уже в юности они выявили исключительное артистическое дарование, а впоследствии стали одними из самых выдающихся пианистов своего времени. Особый интерес, естественно, вызывало их исполнение собственных произведений.

Известно, что современники не всегда могли вполне оценить творчество Рахманинова, Скря-

¹ Цит. по кн.: М. Львов. Л. В. Собинов. М.—Л., 1951, стр. 73.

² Именно этими чувствами было проникнуто исполнение романса «Средь шумного бала». «Последняя фраза, — вспоминает М. Львов, — „Люблю ли тебя, я не знаю, но, кажется мне, что люблю!“ — звучала утверждением, скрытой радостью, отчего конец романса приобретал светлый оттенок, гармонизировавшийся с едва уловимой чарующей улыбкой чудесных собиновских глаз» (М. Львов. Указ. соч., стр. 75).

³ Хроника. — «Русская музыкальная газета», 1902, № 4, стлб. 112.

⁴ Там же, стлб. 113.

бина и Метнера, пока не слышали их сочинения в авторской передаче. Вспомним слова Б. В. Асафьева, что воздействие рахманиновской музыки иногда приписывали лишь магии исполнения чародея-пианиста¹. Про Скрябина писали, что «он, в буквальном смысле, единственный исполнитель своих тонких вдохновений»...² «Когда проглядываешь композиции Скрябина, — замечает другой критик, — всегда получишь не то впечатление, что дает авторская интерпретация. Поэтому скрябинского исполнения новых произведений жду я всегда с нетерпением и до него не решаюсь поставить даже приблизительно окончательный диагноз»³.

Своего расцвета пианистическое искусство Рахманинова, Скрябина и Метнера достигло после первой русской революции, поэтому его основную характеристику целесообразно дать во втором томе нашего труда. Здесь же мы кратко остановимся лишь на первых этапах их артистического пути.

Первый самостоятельный концерт Рахманинова состоялся 30 января 1892 года (окончив к тому времени консерваторию как пианист, Рахманинов еще продолжал в ней учиться по композиции). В том же году под управлением Сафонова автор исполнил первую часть концерта фа-диез минор.

На протяжении 90-х годов Рахманинов выступал публично в Москве и других городах, исполняя свои новые сочинения, а иногда и произведения других авторов. В 1899 году он совершил гастрольную поездку в Англию, где дирижировал «Фантазией» («Утес») и играл свои фортепианные пьесы.

Эти выступления протекали успешно, постепенно создавая молодому композитору-пианисту известность. Особенно горячо был принят Второй концерт, исполнение которого явилось настоящим событием в музыкальной жизни России (2 декабря 1900 года автор сыграл II и III части, 27 октября 1901 года — все сочинение; дирижировал оба раза Зилоти). Со времени своего первого исполнения Второй концерт стал одним из «коронных» номеров программ Рахманинова. В 900-е годы автор многократно играл его в России, в Западной Европе и Америке (в частности, он был исполнен на Исторических концертах русской музыки в Париже под управлением Никиша).

¹ Б. Асафьев. *Избранные труды*, т. II. М., 1954, стр. 297.

² «Музыка», 1912, № 65, стр. 222.

³ Гр. Прокофьев. *Концерты в Москве*. — «Русская музыкальная газета», 1914, № 1, табл. 27.

В течение этого периода Рахманинов-пианист еще не завоевал того широкого признания русских и зарубежных слушателей, как в последующие годы своей артистической деятельности. Однако и тогда его игра уже выделялась образностью, сочным «поющим» звуком и властным, захватывающим аудиторию ритмом. Еще во время обучения в консерватории он поражал и своими феноменальными виртуозными данными.

На протяжении 90-х годов постепенно развивается и исполнительская деятельность Скрябина. Молодой пианист выступает лишь как интерпретатор собственных сочинений.

С большим успехом прошла заграничная концертная поездка Скрябина в 1895—1896 годах (Париж, Берлин, Брюссель и другие города). В отзывах прессы выявляется облик высокоодаренного музыканта, сочетающего глубину интеллекта с поэтичностью и эмоциональной яркостью. «Натура избранная, — писал один из французских критиков, — композитор столь же превосходный, как и пианист; умственно высок, как философ; весь нерв и святое пламя... Все его произведения указывают на бесспорную индивидуальность, и он раскрывает в своей игре неуловимое и своеобразное славянское очарование — первых пианистов в мире. Скрябин — запомните лучше это имя»⁴.

В 1897 году молодой композитор впервые исполняет свой фортепианный концерт (в Одессе, дирижер В. Сафонов). В конце 90-х и первой половине 900-х годов во время пребывания Скрябина профессором фортепианного класса в Московской консерватории и в последующие годы жизни в Швейцарии в его концертной деятельности наступает затишье. Ее оживление начинается гастрольной поездкой в США (1906—1907), после которой он концертирует в России и за границей.

Подобно Рахманинову и Скрябину, Метнер уже в консерваторские годы проявил выдающееся пианистическое дарование. Его учитель Сафонов предсказывал ему блестящую артистическую будущность. В год завершения своего музыкального образования (1900) молодой музыкант успешно выступил на Международном конкурсе им. А. Г. Рубинштейна и получил почетный диплом. В прессе этого времени о нем говорили как о пианисте «с громадными задатками», в его игре отмечали

⁴ Цит. по статье: Ю. Энгельс. А. Н. Скрябин. — «Музыкальный современник», 1916, № 4—5, стр. 37.

разнообразие артистических средств: силу, блеск, мягкость, порывистость, выносливость, музыкальность, цельность стремлений»¹.

В последующие годы Метнер уделял главное внимание сочинению музыки и поэтому выступал не часто. Он играл произведения Бетховена, Брамса, Чайковского и других авторов, а также свои собственные.

В 90-е и 900-е годы успешно протекает исполнительская деятельность Е. Г. Голлидея, А. А. Друккер, И. А. Левина, Л. А. Максимова, О. С. Габриловича, В. И. Буюкли, Е. А. Бекман-Щербины, Г. Н. Беклемишева, Ю. Д. Исерлиса и других русских пианистов среднего и молодого поколений. Среди этой группы исполнителей следует выделить двух музыкантов, сыгравших впоследствии крупнейшую роль в создании советской пианистической школы, — К. Н. Игумнова и А. Б. Гольденвейзера. Воспитывавшиеся еще при жизни Чайковского и А. Рубинштейна, прошедшие значительную часть своего жизненного пути в общении с Танеевым, Рахманиновым, Скрябиным, Метнером, они были живыми носителями классических традиций русского пианистического искусства, продолжавшими и развивавшими их в новых общественных условиях.

Константин Николаевич Игумнов (1873—1948) вскоре же по окончании Московской консерватории с успехом выступил на Международном конкурсе им. А. Г. Рубинштейна в Берлине и получил почетный диплом. С этого времени началось его многолетнее пианистическая деятельность исполнителя и педагога. В репертуар Игумнова, помимо сочинений Бетховена, Шумана, Листа и других западноевропейских композиторов, входило много пьес русских авторов. Еще на выпускном экзамене в консерватории он сыграл Большую сонату Чайковского; впоследствии пианиста справедливо называли одним из лучших интерпретаторов творчества великого русского классика. Игумнов постоянно играл произведения Скрябина и Рахманинова. Он был первым исполнителем Вариаций Лядова на тему Глинки. Первого концерта Глазунова, Второй сонаты Скрябина и Первой сонаты Рахманинова.

Александр Борисович Гольденвейзер (1875—1961) уже в первое десятилетие своей деятельности выделился как талантливый,

разносторонний и необычайно энергичный представитель молодого поколения русских музыкантов. Он выступал в концертах, занимался педагогической работой и композицией, писал критические статьи и рецензии. В его репертуаре были сочинения Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, Аренинского, Рахманинова, Скрябина, Метнера. Великолепный чтец нот и ансамблист, он выступал с Рахманиновым, Танеевым и многими исполнителями на струнных инструментах.

Наряду с пианистами в конце 90-х и 900-х годов систематически концертировали скрипачи и виолончелисты. Продолжалась деятельность Л. С. Ауэра и И. В. Гржимали, А. В. Вержбиловича и А. А. Брандукова. Выдающиеся исполнители, они с большим успехом выступали в России и за границей.

Их крупной заслугой было поднятие в нашей стране уровня не только сольной, но и камерно-ансамблевой игры на смычковых инструментах. Ауэр и Гржимали в течение длительного времени возглавляли квартеты. Первоклассными мастерами-ансамблистами были также Вержбилович и Брандуков.

Все эти скрипачи и виолончелисты сыграли важную роль в пропаганде русского камерно-ансамблевого творчества — квартетов Чайковского, Танеева, Глазунова. Брандуков неоднократно выступал с Рахманиновым и был вдохновенным интерпретатором его виолончельной сонаты (это сочинение посвящено Брандукову).

Расцвету русской концертной жизни способствовало участие в ней многих артистов других национальных школ. В России гастролировали крупнейшие дирижеры: А. Никиш, Ф. Вейнгартнер, Г. [Я.] Рихтер, Г. Малер, Р. Штраус, К. Мук, Э. Колонн; пианисты: И. Гофман, Ф. Бузони, Р. Пюньо, И. Падеревский, Э. д'Альбер, Э. Зауэр, Т. Карренио; скрипачи: Э. Изаи, П. Сарасате, Я. Кубелик, Б. Губерман, виолончелист П. Казальс и другие инструменталисты. Некоторые из них прочно связали себя с русской музыкальной культурой. К этим артистам надо в первую очередь отнести гениального венгерского дирижера Артура Никиша, замечательного истолкователя творчества Чайковского, в течение многих лет с исключительным успехом гастролировавшего в России, и польского пианиста Иосифа Гофмана.

¹ И. Липаев. Из Москвы. — «Русская музыкальная газета», 1909, № 44, стлб. 1955

* * *

Когда окидываешь мысленным взором русскую концертную жизнь конца XIX — начала XX века, обращаешь внимание прежде всего на ее необычайную интенсивность, яркость и разнообразие. Какое ослепительное созвездие талантливых артистов — русских и зарубежных — блистало в те годы на концертных эстрадах столиц и многих провинциальных городов! Как много новых, интереснейших творческих явлений возникло в ней на протяжении всего каких-нибудь десяти — пятнадцати лет!

По сравнению с 80-ми годами заметно увеличивается количество концертных организаций — не говоря уже об открытии новых отделений РМО, возникли «Концерты А. Зилоти», «Кружок любителей русской музыки», «С.-Петербургское общество музыкальных собраний», общедоступные концерты А. Д. Шереметева, великорусский оркестр В. В. Андреева, «Симфоническая капелла» В. Булычева, общества, устраивавшие концерты для рабочих, наконец, многие самодеятельные коллективы. Добавим к этому различные ансамбли, появившиеся в те годы, — квартеты, трио, дуэты.

Как мы видим, деятельность концертных организаций и художественных коллективов протекала в сложных условиях преодоления многих трудностей социального порядка, борьбы с рутинной, консервативными взглядами на искусство. Несмотря на эти тормозы, на противоречия между отдельными организациями и в их собственной деятельности общий итог работы был весьма значительным. Перед русскими слушателями раскрылись широкие горизонты в области концертной литературы, начало звучать множество первоклассных сочинений современных композиторов, стало интенсивно развиваться камерное исполнительство — вокальное и инструментально-ансамблевое, светское концертно-хоровое пение, искусство оркестровой игры на русских народных инструментах.

Суммируем сделанные ранее наблюдения над тем, что реально звучало в русских симфонических и камерных концертах в канун первой русской революции.

Начало XX века — время небывало широкого обращения русских исполнителей к отечественной классике. На эти годы приходится кульминация общественного интереса дореволюционной России к творчеству Чайковского. Его музыка заполняет концертные эстрады.

Благодаря новому «прочтению» некоторых крупных произведений композитора они только теперь были по-настоящему поняты и оценены. Так обстояло дело с Пятой симфонией, художественные достоинства которой раскрыл Никиш, а затем в еще большей мере Рахманинов.

Усиливается интерес к творчеству кучкистов, особенно Мусоргского. Энергичная пропаганда вокального наследия композитора Олениной д'Альгейм и некоторыми другими певцами делает многие его песни и романсы достоянием широкого слушателя. С успехом исполняются забытые «Картинки с выставки». Новую жизнь обретают под управлением Рахманинова Вторая симфония Бородина и «Тамара» Балакирева. Во многих концертных программах присутствуют сочинения Римского-Корсакова — признанного главы русской национальной школы тех лет.

Растет известность творчества следующего поколения композиторов. Глазунов приобретает славу крупнейшего после Чайковского русского симфониста. Медленно, но верно завоевывает признание музыка Танеева, особенно следует отметить успех его симфонии под управлением Зилоти в 1905 году. Более чем когда-либо становится популярным Аренский.

Именно в предреволюционные годы начинается сильнейшее и повсеместное увлечение в России музыкой Рахманинова и Скрябина — двух крупнейших выразителей общественных стремлений периода подъема демократического движения. Особенно часто и притом в исполнении крупнейших артистов — самого автора, Шаляпина, Собинова, Зилоти, выдающихся иностранных артистов, звучат в те годы сочинения Рахманинова.

Еще никогда в России не была так широко представлена богатейшая музыкальная литература Запада. Бетховен, Вагнер, Лист, Шопен, Шуман, Берлиоз, классики XVIII века, композиторы новых художественных направлений и национальных школ, множество шедевров мировой литературы, значительнейшие симфонии, концерты, оратории, ансамблевые и сольные камерные сочинения — все это нашло место в программах тех или иных концертных организаций.

Конечно, исполнялось и много музыки легковесной; всякого рода салонные пустячки занимали довольно значительное место в репертуаре даже крупнейших артистов, таких, как И. Гофман. Нередко можно было услышать и сочинения эклектичные, академически-бесцвет-

ные. В программах концертов начали появляться и некоторые опусы, отмеченные печатью декаданса. Но все это отнесяло на второй план бурно развивавшееся направление подлинно художественного, передового музыкального творчества.

Итак, именно к середине 90-х годов, к периоду революции в концертной жизни страны заметно возрастает роль творчества крупнейших композиторов прошлого и современности. Процесс последовательного обогащения духовного мира русских людей все большим количеством ценностей, созданных демократической музыкальной культурой, нельзя, естественно, рассматривать в плане чисто эстетическом. Передовое искусство, отразившее прогрессивнейшие идеи человечества в его борьбе за светлые жизненные идеалы, продолжало, как и в предшествующие эпохи, верно служить этой высокой цели.

Общественное воздействие звучавшей в те годы музыки неизмеримо возросло по сравнению с XIX веком благодаря тому, что она стала достоянием более широких кругов слушателей. Особенно важно, что к ней начали прибегать не только новые, менее обеспеченные слои разночинной интеллигенции, но и рабочие — наиболее революционно настроенный класс, главный участник освободительной борьбы. Конечно, распространение большой музыкальной литературы среди рабочих было в те времена еще незначительным, все же недооценивать это явление не следует.

Было еще одно обстоятельство, и очень существенное, повышавшее влияние на русских слушателей передового музыкального искусства. Это — высокое качество исполнения. Оно объяснялось, естественно, в значительной мере обилием необычайно одаренных певцов, пианистов, скрипачей, виолончелистов. Но не только этим. Существенна и общая художественная

направленность основных стилевых исканий русских музыкантов-исполнителей, проявлявшаяся не только у корифеев, но и у рядовых артистов.

В те годы в русской музыкально-исполнительской школе, так же как и в среде передовых драматических актеров — прежде всего Художественного театра, наблюдалось отчетливо выраженное стремление к преодолению консервативно-академических догм и возможно более жизненному воссозданию образов произведения. Горячо обсуждалась проблема творчества исполнителя. В правильном ее решении видели ключ к достижению подлинно художественной интерпретации.

Интересно, что некоторые высказывания о творческой природе музыкально-исполнительского искусства весьма близки взглядам Станиславского на задачи актерской игры. Так, пианист-педагог М. Н. Курбатов, один из участников «Керзинского кружка», пишет о том, что исполнитель должен на основе тщательного изучения произведения и прочувствования музыки автора сделать ее как бы своим личным достоянием и воспроизвести так, как она звучит в его представлении в момент исполнения¹. Иными словами, Курбатов в сущности говорил о слиянии интерпретатора с образом, умении жить в образе, что рождает подлинную правду исполнения.

Стремление музыкантов-исполнителей к глубокому и вместе с тем творческому раскрытию авторского замысла, способствовавшее большей жизненности и яркости их искусства, позволяет видеть в этом последнем проявление тех реалистических тенденций, какие наблюдались и во многих других областях русской художественной культуры начала века.

¹ См.: М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Абрамович 252
 Аверкиев Д. В. 163, 235
 Аврапек У. И. 352
 Агапов Б. Н. 265
 Агреев-Славянский Д. А. 309
 Адельгейм Раф. Л. 160
 Адельгейм Роб. Л. 160
 Акимов-Махновец В. П. 295
 Александр III 140, 220, 228, 249, 335
 Александрова Е. И. 233
 Алексеев; см. Станиславский К. С.
 Алексеев-Яковлев А. Я. 250, 252—254, 258, 260
 Альберис Исаак 405
 д'Альбер Эжен 417
 Альперов Д. С. 246, 250, 252
 Альперов С. С. 243, 246
 Альтани И. К. 350, 351
 Альтшуллер М. И. 406
 Алябьев А. А. 385
 Амашукели В. Я. 267
 Аммосов А. Н. 307
 Амфитеатров А. В. 108
 Андреев В. В., музыкант 291, 397, 408, 409, 418
 Андреев В. В. 245
 Андреев Л. Н. 31, 83, 87, 91, 145, 164, 178, 184, 189, 192—194, 214—217
 Андреева М. Ф. 63, 78, 79, 98, 106, 161, 172, 173
 Анисимов 289
 д'Аннуцио Габриеле 131, 132
 Антонова В. П. 340
 Антропов Л. Н. 235
 Антуан Андре 179
 Анчаров-Эльстон (Дубровский) А. В. 161, 165
 Аполлонский Р. В. 136, 145, 146
 Арабаджи К. И. 94
 Аракишвили Д. И. 292
 Арбатов Н. Н. 109, 110
 Арбенин Н. Ф. 160
 Арди-Светлова О. В. 161
 Аренский А. С. 126, 276, 279, 280, 312, 331, 349, 362—364, 391, 399, 404, 407, 417, 418
 Архангельский А. А. 407
 Архангельский В. Г. 301
 Асафьев Б. В. 287, 291, 305, 348, 374, 383, 389, 392, 414, 416
 Аспазия (Эльза Плиекшан) 235
 Астафьев А. 224, 225
 Ауслендер С. А. 210
 Ауэр Л. С. 405, 412, 417
 Афанасьев А. Ф. 31
 Аш Шолом 110
 Ашукин Н. С. 307
 Бавицкая А. А. 261
 Багров М. Ф. 167, 169
 Байрон Джордж Ноэл Гордон 103
 Бакланов Г. А. 329, 330, 353
 Бакунин М. А. 15
 Балакирев М. А. 272, 275, 279, 362, 367, 390, 398, 399, 403, 404, 407, 408, 418
 Бальмонт К. Д. 386, 392, 405
 Бар Герман 110, 119
 Барановская В. В. 194
 Баратынский Е. А. 393—395
 Барре М. 226
 Барцал А. И. 340
 Басманов Д. И. 158, 169—173, 175
 Бастунов Э. Д. 161
 Батистини Маттиа 336
 Бауман Н. Э. 265
 Бах Иоганн Себастьян 283, 398, 401, 403, 410
 Бедина Н. 247
 Бедный Демьян (Придворов Е. А.) 21, 305
 Безобразов А. М. 13
 Безсонов П. А. 324
 Безымецкий А. И. 297
 Бейерлейн Франц Адам 119
 Беклемишев Г. Н. 404, 417
 Бекман-Щербина Е. А. 417
 Белашов 306
 Белинский В. Г. 138, 218
 Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 94, 186, 210, 212, 215, 285, 286, 386
 Белый В. А. 296
 Бельский В. И. 315, 318, 321, 322, 324, 326, 327
 Беляев М. П. 275, 399
 Беляев Ю. Д. 53
 Бенуа А. Н. 30, 196, 284
 Беранже Пьер Жан 302
 Берлиоз Гектор 283, 349, 352, 402, 418
 Бернардо (Мухницкий Б. С.) 243
 Бернштейн Эдуард 16
 Берсеев И. Н. 161
 Бессель В. В. 305
 Бетховен Людвиг ван 284, 349, 350, 360, 368, 376, 396, 398, 403, 406, 411, 417, 418
 Бизе Жорж 339, 349
 Библин И. Я. 323
 Бим-Бом, см. Радунский И. С. и Станевский М. А.
 Бителев 252
 Бихтер М. А. 301
 Благоев Димитр 16
 Блантер М. И. 311
 Блауман Р. М. 235
 Блейхман Ю. И. 385
 Блок А. А. 24, 27, 31, 109, 178, 179, 181, 185, 186, 197—199, 206, 208—217, 277, 363, 386, 394
 Блумфельд Ф. М. 349, 350, 399
 Блюменталь-Тамарин А. Э. 106
 Блюменталь-Тамарина М. И. 165
 Боборыкин П. Д. 120, 142
 Богатырев П. 309

* Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

- Богданов В. И. 295, 303
 Богданович А. И. 87
 Богодаров П. 268
 Богословский Е. В. 404
 Бодлер Шарль 185
 Бойто Арриго 349, 354
 Больсна А. Ю. 352
 Бомарше Пьер Огюстен 128, 135, 229
 Боммер, братья 267
 Боначчя А. П. 330, 353
 Бонч-Бруевич В. Д. 268
 Бооль Н. К. фон 122, 131
 Борнеман А. А. 406
 Бородай М. М. 158, 161, 170
 Бородин А. П. 272, 285, 333, 356, 367, 370, 383, 389, 398, 399, 402—404, 412, 413, 418
 Бороздин В. А. 170
 Босси Энрико Марко 405
 Боттичелли Сандро 204
 Бочаров М. В. 345
 Бравич К. В. 106—108, 133
 Брагин С. В. 153
 Бракко Роберто 141
 Брамс Иоганнес 281, 405, 417
 Брандуков А. А. 405, 417
 Бренко А. А. 226
 Брие Эжен 119
 Бруснев М. И. 16
 Бруштейн А. Я. 82, 140
 Брюно Альфред 383
 Брюсов В. Я. 24, 27, 30, 55, 57, 131, 132, 177—179, 181, 184, 186, 191, 197, 198, 201
 Бугославский С. А. 302
 Бузони Ферруччо 417
 Буклинг М. Е. 382
 Булахов П. П. 308
 Булла В. 267
 Булыгин А. Г. 18
 Булычев В. А. 407, 408, 418
 Бунаков Н. Ф. 220
 Бунакова Л. 231—233
 Бунин И. А. 21
 Бурд-Восходов А. П. 167
 Буренин В. П. 54
 Буткевич С. Э. 406
 Буюкли В. И. 417
 Быховец-Самарин Я. В. 161
 Булов Ганс фон 375
 Бялик Б. А. 63
 Вагнер Рихард 280—284, 317, 333, 335, 349, 350, 378, 381, 398, 402, 418
 Варламов А. Е. 290, 305, 308, 385
 Варламов К. А. 136, 137, 139, 140, 149, 151—153
 Варьинский Людвик 16
 Васенин А. В. 266
 Василевский 252
 Василенко С. Н. 274, 339, 407
 Васильев С. (Флеров С. В.) 52, 72, 111, 112, 225
 Васильева С. Н. 137
 Васильева Ю. 234
 Васнецов А. М. 336, 340
 Васнецов В. М. 30, 80, 336—338, 340, 367
 Ватто Антуан 284
 Вахнянин А. К. 302, 303
 Вахангов Е. Б. 161
 Ведрицкая М. А. 135, 156
 Вейнгартнер Феликс 417
 Велизарий М. И. 161
 Великанистов 252
 Венециано Доменико 204
 Верди Джузеппе 339, 349
 Вересаев В. В. 21
 Верещагин 229
 Верижбилович А. В. 405, 417
 Веригина В. П. 105, 196, 204, 206, 210
 Верлен Поль 201, 386
 Верн Жюль 253
 Верстовский А. Н. 290, 308, 339
 Веселовский Ал-др Н. 32
 Веселовский Ал-й Н. 32
 Веселый 261
 Викторов 261
 Вильбоа К. П. 290, 308
 Виноградский А. Н. 412
 Висковатов С. И. 254
 Витарский К. К. 169
 Виттол Язеп 292
 Витроцци Джованни 265
 Витте С. Ю. 12, 13, 18, 19, 226, 227, 229, 250
 Вишневский А. Л. 78
 Владимиров М. В. 410
 Владимирова Е. П. 130
 Волгина С. П. 161
 Волков Н. Д. 182, 185
 Волков Ф. Г. 158, 218, 252
 Волконский С. М. 134, 348
 Волохова Н. Н. 201
 Вольф Гуго 405
 Вольнский А. Л. 109
 Воровский В. В. 21, 28, 277
 Воронов В. 231
 Воронцов В. П. 16
 Вронченко-Левицкий Ф. Ф. 168
 Врубель М. А. 23, 26, 30, 64, 336, 340, 345, 346, 409
 Всеволожский И. А. 134, 348
 Вуд Генри 382, 383
 Вьяльшин 241
 Габрилович О. С. 417
 Гайдебуров П. П. 133, 146, 223, 224
 Гайди Иозеф 410
 Галина Г. (Эйперлинг Г. А.) 391
 Галицкий Г. С. 170
 Гальба Макс 119, 142
 Гамсун Кнут 189
 Ган К. фон 267
 Ганзен 265
 Гапон Г. А. 18, 410
 Гардин В. Р. 107
 Гарин-Михайловский Н. Г. 21
 Гартевельд В. Н. 288, 308
 Гаршин В. М. 108
 Гауптман Генрих 40, 52, 57, 64, 72, 73, 78, 79, 89, 98, 109, 110, 112, 118, 119, 131, 171, 172, 182, 189, 190, 195, 196, 214, 223
 Ге Г. Г. 136, 166, 236
 Гебгардт-Рост С. 250
 Гедике А. Ф. 398, 401
 Гейне Генрих 376
 Гейнц Г. 295
 Гельцер А. Ф. 42
 Гендель Георг Фридрих 401, 410
 Геннерт И. И. 42
 Герцен А. И. 15, 24
 Гершензон М. О. 377
 Гершунн Г. А. 16
 Гете Иоганн Вольфганг 144, 229
 Гиллиус Е. В. 287, 299, 303, 306, 307
 Гиллиус Э. Н. 106, 378, 393—395
 Главач В. И. 412
 Глаголь С. (Голоушев С. С.) 70
 Глазунов А. К. 31, 273—281, 286, 362, 363, 365—368, 373, 382—384, 386, 390, 391, 399, 401, 402, 404, 405, 409, 412, 417
 Глама-Мещерская А. Я. 161
 Глебова М. М. 161
 Глен Альфред фон 405
 Глинка М. И. 51, 64, 271, 276, 280, 284, 333, 336, 344, 349—352, 383, 389, 403, 404, 411, 412, 414, 415
 Глинка Ф. Н. 311
 Глэр Р. М. 398
 Глюк Кристоф Виллибальд 284
 Глюксен-Добровольский Д. А. 161, 165, 170
 Гнедич П. П. 135, 136, 146, 148—152
 Гоголь Н. В. 37, 43, 69, 121, 122, 128, 138, 144, 150, 219, 221, 235, 244, 252, 314, 321
 Годфруа 238
 Гойя Франсиско Хозе де 209
 Голер Георг 382
 Голлидей Е. Г. 417
 Головин А. Я. 30, 64, 135, 340, 409
 Голубева О. А. 161
 Голубкина А. С. 23, 26
 Гольбейн Ганс 354
 Гольдешвейзер А. Б. 398, 404, 417
 Гольдонн Карло 73, 128, 129
 Гомберг-Вердигинская Э. П. 29
 Гомон Леон 263—265
 Горев Ф. П. 114—116, 170
 Горелова Е. И. 154
 Горький А. М. 21, 23, 24, 28, 30, 31, 51, 52, 54, 61, 63, 64, 66, 69, 73, 75, 78, 79, 82, 87, 89—94, 96—99, 104, 106, 107, 112, 117, 133, 134, 144, 152, 153, 155, 157, 159, 164, 166—176, 180, 182—184, 193, 197, 223, 234, 236, 240, 244, 257, 259, 263, 277, 290, 293, 295, 301, 305, 306, 309, 334, 372, 390
 Готовцев В. В. 233
 Гофер Андреас 295
 Гофман Иосиф 417, 418
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 209
 Гофмансталь Гуго фон 131, 132
 Грабарь И. Э. 283
 Гречанинов А. Т. 80, 291, 312, 331, 349, 398, 407, 411

- Гржимали И. В. 417
Грибоедов А. С. 37, 121, 138, 144, 145, 150, 229, 243, 252
Григ Эдвард 413
Григорович Д. В. 40
Григорьев П. И. 219, 259
Гришина А. А. 233
Громов 248
Громов А. И. 172
Гроссман М. 267
Грызунов И. В. 330, 404
Губанов 289
Губерман Бронислав 417
Гудсон 265
Гукова М. Г. 353
Гумпердинг Энгельберт 349
Гуно Шарль 339, 340, 349, 354, 355, 357, 358, 360
Гуревич Е. Л. 411
Гуревич Л. Я. 53
Гурилев А. Л. 290, 305, 308
Гутхейль А. Б. 305
Гуцков Карл Фердинанд 105, 228
Гуцман И. 267
Гучков А. И. 14
Гюго Виктор 121, 144, 229
- Давиденко А. А. 296
Давингоф Н. Х. 305
Давыдов А. И. 154
Давыдов А. М. 352
Давыдов В. Н. 136—140, 144, 147, 151—157, 161
Давыдов Д. П. 295, 307
Давыдова Э. 165
Далматов В. П. 133, 136, 145, 146, 152—154
Дальский М. В. 103, 136, 145, 153, 154, 160, 164
Даниельсон Н. Ф. 16
Данилевич Л. В. 324
Данте Алигьери 132, 328
Дар-Владимиров Д. П. 170
Даргомыжский А. С. 272, 315, 316, 330, 333, 336, 349, 351, 357, 366, 383, 385, 389, 403, 414
Дарский М. Е. 135, 149
Дарьял А. В. 169
Дебюсси Клод 383, 397, 401, 405
Дейша-Сионицкая М. А. 352, 404, 405
Делиб Лео 284, 339, 349
Демюр Г. Ф. 170
Денисенко 222
Денисов В. И. 195, 201, 207
Державин К. Н. 137
Джотто 204
Дигмелов А. Д. 267
Днепров М. И. 309
Днепров Э. Ф. 161
Добужинский М. В. 30
Долгоруков П. Д. 13
Долина М. И. 352
Долинов А. И. 135
Домашева М. П. 137
Доницетти Гаэтано 349
Донской Л. Д. 353
Достоевский Ф. М. 40, 41, 64, 68, 143, 145, 161—163, 324, 325, 359, 394
- Доуэн 264
Дранков А. О. 265, 267
Дрейден С. Д. 224, 299
Дрейер Макс 119
Дрейфус Альфред 180
Друккер А. А. 417
Друскин М. С. 297—299
Дуван-Торцов И. Э. 163, 167
Дузе Элеонора 119
Дулова М. А. 347
Думбадзе И. А. 241
Дунаевский И. О. 311
Дуров А. Л. 240—242, 253, 257
Дуров В. Л. 240—242, 253, 258
Дурылин С. Н. 345
Дьяченко В. А. 235
Дымов О. И. 89
Дымшиц А. Л. 296, 299
Дюка Поль 401, 405
Дюма Александр — отец 145, 332
Дюма Александр — сын 236
Дюрер Альбрехт 354
- Евгеньев М. Е. 150
Евдокимов В. 167
Еврейнов Н. Н. 55
Еврипид 157
Егерев В. Н. 252
Егоров В. Е. 30, 192, 194
Екатерина II 255, 335
Ермолова М. Н. 42, 113—118, 123, 129—132, 144, 167, 340, 361, 376
Ершов И. В. 333, 352, 358—360
Ершов П. П. 254
Есипова А. Н. 405, 415
- Жирмунский В. М. 32
Житомирский Д. В. 279
Жолтовский И. В. 23
Жуков П. Ф. 256, 257
Жуковский В. А. 331
Жулавский Ю. (Ежи) 131
Жулева Е. Н. 136, 137
- Забела-Врубель Н. И. 333, 336, 339, 341, 342, 344—348, 402
Зазулин И. П. 235
Зайкин И. М. 246
Зайцев И. А. 259
Засулич В. И. 104
Зауэр Эдуард 417
Збруева Е. И. 352, 404
Звягина Л. Г. 353
Зилоти А. И. 368, 397, 399—402, 405, 412, 415, 416, 418
Зилоти В. П. 400, 401
Зимин С. И. 336, 342, 344, 348
Зограф Н. Г. 111, 377
Золя Эмиль 179
Зубатов С. В. 18, 250
Зудерман Герман 103, 110, 119, 135, 141, 144, 236
- Ибсен Генрих 52, 55, 57, 64, 73, 82—85, 89, 98, 103—106, 108—110, 112, 117—119, 126, 130, 131, 135, 142, 144, 149, 162, 165, 186, 197—199, 285
- Иван III Васильевич 230
Иван IV (Грозный) 76, 224, 316
Иванов Вяч. И. 197, 201, 285, 286
Иванов Г. О. 245
Иванов Гордей 252
Иванов М. М. 349, 409
Иванов С. И. 21
Иванова Е. 309
Ивашкевич Ярослав 206
Игумнов К. Н. 378, 398, 404, 417
Изан Эжен 402, 417
Ильнарская В. Н. 161
Иоффе И. И. 29
Ипполитов-Иванов М. М. 276, 291, 312, 331, 336, 339, 340, 342, 344, 347, 407, 411
Исерлис Ю. Д. 417
Ито Хиробуми 267
- Кавалерович Ежи 206
Казадезюс Анри 401
Казальс Пабло 401, 402, 417
Казанцев П. 234, 236
Казаченко Г. А. 350
Казелла Альфредо 402
Казимиров А. А. 237
Калинников Вас. С. 276, 278, 331, 339, 362—365, 399, 412
Камакич 238
Каменская М. Д. 352
Каменский Б. С. 406
Кандинский А. И. 322
Карамзев Д. М. 160, 161, 163, 166, 169
Каратыгин В. Г. 405
Каратыгин П. А. 138
Каренина 174
Каркин П. П. 408
Карпенко-Карый (Тобилевич) И. К. 235
Карпов Е. П. 134, 146, 148, 150, 222
Карренко Тереза 417
Карякин М. М. 352
Касаткин Н. А. 21, 28
Кастальский А. Д. 291, 293, 407
Касторский В. И. 352
Кауфман Л. С. 299
Качалов В. И. 63, 79, 94, 97, 153, 161, 162
Каширин А. И. 135, 154, 160, 165
Кашкин Н. Д. 271, 279, 280, 375, 414
Келдыш Ю. В. 358, 397
Керзин А. М. 356, 402—404, 414
Керзина М. С. 402—404, 414
Киевский Н. И. 170
Киселевский И. П. 165
Клейгельс Н. В. 248, 249
Клементьев Л. М. 353
Кленовский Н. С. 412
Клиндворт Карл 280
Книппер-Чехова О. Л. 71, 90, 129, 153, 185, 342
Кобцев П. 267
Козловский Н. Ф. 267

- Козюков Б. Д. (Боб) 257
 Коко 245
 Коленда В. К. 215, 216
 Колесса Александр 298
 Коллотай А. М. 104
 Колобаева И. В. (Аринушка) 293
 Колонн Эдуард 417
 Колосов 252
 Кольшко И. И. 131
 Кольцов А. В. 289
 Комиссаржевская В. Ф. 23, 24, 68, 69, 80, 102—110, 125, 133, 137, 141—143, 146—149, 161, 162, 165, 173, 192, 197, 200, 201, 205, 206, 208, 402
 Комиссаржевский Ф. Ф. 55, 83, 103, 109, 209
 Кондратов В. Н. 253
 Кондратьев 293
 Кондратьев А. М. 113, 122, 128, 129
 Кондратьев Г. П. 340
 Конев Ф. С. 251
 Коненков С. Т. 23
 Кони А. Ф. 146
 Кооль Н. 311
 Копалин И. П. 265
 Копосова Е. В. 405
 Коптяев А. П. 284, 285, 380
 Корещенко А. Н. 332
 Корнев Н. А. 150, 154
 Коровин К. А. 30, 64, 336, 340
 Коровин С. А. 336
 Короленко В. Г. 21, 104
 Корсов Б. Б. 350
 Кортези Феликс 242
 Корчагина-Александровская Е. П. 107, 133, 161
 Корш Ф. А. 266, 337
 Косоротов А. И. 131
 Костанди В. 245
 Костанди Ю. 245
 Котляревский И. П. 236
 Котоньи Антонио 338
 Кох З. Б. 243
 Коц А. Я. 295, 298, 300
 Кочетов Н. Р. 339
 Кошеверов А. С. 166, 168
 Кошиц П. А. 353
 Кранц Н. И. 406
 Красин Л. В. 103, 104
 Красов Н. Д. 106, 133
 Крейн Д. С. 406
 Кремлев А. Н. 227, 233
 Кржижановский Г. М. 104, 295—300, 302
 Кропивницкий М. Л. 235, 236
 Кропоткин П. А. 15
 Кротков Н. С. 339, 344
 Кругликов С. Н. 274, 339, 387, 388, 403
 Круглова А. И. 104
 Крутиков П. С. 244
 Крутикова А. П. 353
 Кручинин А. Н. 168
 Крушевский Э. А. 350
 Крыжановский И. И. 405
 Крылов В. А. 135, 140, 144, 146, 162, 236
 Крылов И. А. 252
 Крылов П. Ф. 246
 Крылов С. И. 168
 Крэг Эдвард Гордон 189
 Кубелик Ян 417
 Кугель А. Р. 53—55, 88, 89, 141, 143, 150, 162
 Куза В. И. 352
 Кузнецов С. Л. 161
 Куликов Н. И. 219, 235, 254
 Куприн А. И. 21, 130, 159, 309
 Курбатов М. Н. 404, 419
 Курт Эрнст 282
 Кустодиев Б. М. 30
 Кутателадзе Л. М. 397
 Кутлер Н. И. 13
 Кшесинская М. Ф. 134
 Кюи П. А. 271, 274, 275, 312, 332, 339, 344, 403, 404, 407
 Лавров Е. В. 220
 Лавров П. Л. 15, 295, 300
 Лазуркина Д. А. 104
 Ламбин П. Б. 155
 Ламперт О. 224
 Ларош Г. А. 274, 281, 283, 284
 Лебедев Г. Л. 256
 Лебедев И. В. 246
 Лебединский Л. Н. 299
 Левин И. А. 417
 Левитан И. И. 23, 27, 64, 101, 374, 415
 Левицкий А. А. 265
 Левкоева Е. И. 146
 Легат, братья 248
 Лейкин Н. А. 146
 Лейферт А. А. 255
 Лейферт А. П. 248, 252, 255
 Ленин В. И. 7—9, 16—18, 20, 21, 23—25, 27, 28, 59, 87, 104, 173, 175, 177, 180, 221, 250, 253, 268, 295—297, 299, 300, 302, 362, 383
 Ленин М. Ф. 126, 128, 161
 Ленский А. П. 38, 40, 43, 68, 69, 80, 81, 113—115, 118, 122, 124—132, 160, 161, 219
 Ленский Д. Т. 139, 230, 235
 Лентовский М. В. 222, 255, 262
 Леонардо да Винчи 32
 Леонидов Л. М. 161, 165, 194
 Леонкавалло Руджеро 349
 Леонов Л. М. 301
 Леонов М. Л. 301
 Леонтьев (Щеглов) И. Л. 60
 Леопас К. М. 305
 Лепешинский П. Н. 295, 296, 300
 Лепковский Е. А. 161, 164—166
 Лепом 245
 Лермонтов М. Ю. 245, 252
 Лерский И. В. 135
 Лешковская Е. К. 114—117, 130
 Лилина 174
 Лилина Е. Н. 173
 Лилина М. П. 40, 76, 89, 223
 Линева Е. Э. 288, 289, 291—293, 303, 308, 411
 Линская-Неметти В. А. 133
 Липаев И. В. 375, 411
 Липковская Л. Я. 352
 Лист Ференц 279, 283, 375, 376, 378, 400, 402, 410, 417, 418
 Листопадов А. М. 288, 291—293
 Литвин Ф. В. 352
 Литвинов И. 230
 Лифшиц М. А. 24
 Лихачев 248
 Лихачев В. С. 144, 145
 Локшин Д. Л. 397
 Ломаковский Н. Н. 173
 Лондон Джек 22
 Лопатин Н. М. 303
 Лопе де Вега 131, 144, 229
 Лосев В. И. 404
 Лосский В. А. 339
 Луначарский А. В. 21, 28, 114, 129, 137, 186—188, 199, 202, 205, 206, 370
 Лысенко Н. В. 292
 Львов М. Л. 356, 415
 Любатович Т. С. 336, 342, 345
 Люмьер Луи Жан 262—266
 Люмьер Огюст 262—266
 Лядов А. К. 273, 275—277, 279, 291, 293, 308, 358, 362, 363, 365, 366, 399, 402, 404, 412, 417
 Ляпунов С. М. 280
 Магид С. Д. 297
 Мазетти Умберто Август 361
 Мазини Анджело 338
 Майков А. Н. 387
 Макаров С. О. 267
 Маклаков В. А. 13
 Маковский К. Е. 249
 Максимов 306
 Максимов Л. А. 417
 Малафеев В. М. 248, 252
 Малер Густав 417
 Малерб Анри 383
 Малларме Стефан 179
 Малютин С. В. 336, 409
 Мамонтов С. И. 30, 64, 142, 148, 272, 285, 331, 334, 336—345, 347, 348
 Мамонтов С. С. 130
 Мамонтов Я. И. 257
 Маньяр Альберик 401
 Марджанов (Марджанишвили) К. А. 55, 164, 169, 172
 Мариотт Эдм 72
 Марков А. В. 292
 Марковы, графы 219
 Маркс Карл 17, 20, 32, 297
 Мартов Ю. О. 17
 Мартынов А. Е. 102, 137, 139, 154
 Марциновский Е. И. 264
 Масканы Пьетро 349
 Маслов А. Л. 292
 Массне Жюль 349, 357, 358
 Матак Е. С. 246
 Матвеев А. М. 352
 Матушевский Б. 267
 Мачет Г. А. 295
 Маяковский В. В. 306
 Медведев П. М. 136, 159, 170, 219
 Медведева Н. М. 40, 42, 113
 Медем А. Д. 405

- Мей Л. А. 235, 316
 Мейер Ж. 265
 Мейербер Джакомо 349
 Мейерхольд Вс. Э. 26, 27, 30, 55—57, 74, 78, 98, 105, 110, 126, 135, 150, 166, 168, 169, 179, 181—192, 195—198, 200—204, 206, 208—215, 217
 Мейлах Б. С. 24
 Мекленбург-Стрелицкий Г. Г. 406
 Меледин 324
 Мельес Жорж 263, 264
 Мельников П. И. 339, 348
 Мельников-Печерский П. И. (Печерский А.) 324
 Мемлинг Ганс 204
 Мендельсон-Бартольди Феликс 125, 398, 410
 Мережковский Д. С. 106, 284, 378, 391
 Месгис Феликс 265
 Метерлинк Морис 30, 56, 57, 63, 92, 97, 98, 131, 132, 179, 180, 183—185, 187, 189—191, 193, 194, 196, 198, 203—207, 209, 214, 216, 253
 Метнер Н. К. 24, 277, 279, 362, 381, 382, 404, 405, 415—417
 Микеланджело Буонарроти 395
 Миллоти В. Д. 198
 Миллер Ф. Б. 308, 310
 Милюков П. Н. 13
 Минский Н. 179, 388
 Мирбо Октав 109
 Мирный Панас 235
 Михайлова М. А. 347
 Михайловский Н. К. 16
 Михалевич 267
 Михаленко Н. В. 170
 Михневич А. П. 254
 Мичурин-Самойлова В. А. 136, 145, 146
 Мишин 242
 Мокроусов Б. А. 311
 Молгачева Е. В. 159
 Молодцов Ф. Ф. 260
 Мольер Жан Батист 69, 128, 138, 221, 229, 235
 Монахов Н. Ф. 250, 256, 309
 Монахов Ф. К. 256
 Монюшко Станислав 349
 Моор Д. С. 31
 Мопассан Ги де 332
 Морозов 289
 Морозов С. Т. 223
 Морская М. И. 165
 Морской Г. А. 352
 Москвин И. М. 68, 71, 72, 89, 92, 153, 170
 Моцарт Вольфганг Амадей 276, 283, 314, 349
 Мочалов П. С. 42, 102, 138, 158
 Мравина Е. К. 347, 348, 352
 Музиль Н. И. 114, 115, 122
 Мук Карл 280, 417
 Муне-Сюлли (Муне Жан Сюлли) 144
 Мунт О. М. 183, 201
 Муромцов П. А. 167
 Мусоргский М. П. 51, 64, 272, 274, 279, 285, 297, 316, 333, 335, 338, 339, 342, 344, 349, 366, 383, 398, 399; 402—404, 414, 415, 418
 Мясковский Н. Я. 278, 384, 393—395
 Навзоров Ф. Н. 42
 Навроцкий А. А. 172, 230
 Найденев С. А. 63, 107, 108, 152, 155, 168
 Налымов С. И. 408
 Направник Э. Ф. 349, 350
 Насонов В. Т. 408
 Неволлин Б. 167, 169
 Невский П. 256
 Негрин-Шмит Е. А. 345
 Неделли Е. Я. 161, 170
 Нежданова А. В. 333, 334, 351, 352, 360, 361
 Незлобин К. Н. 158, 159, 172, 173
 Некрасов А. И. 31
 Некрасов Н. А. 252, 289, 374
 Нелидов В. А. 122, 131, 132
 Немирович В. И. 165
 Немирович-Данченко Вас. И. 163
 Немирович-Данченко Вл. И. 30, 31, 38, 49, 61, 63, 68—70, 72—74, 76, 77, 85, 86, 89, 90, 92, 94—98, 100, 108, 111, 113, 114, 116, 118—120, 122, 123, 128, 135, 144, 153, 160, 163, 165, 181, 185, 189, 190, 223, 225, 227, 334, 355, 361, 411
 Нерадовский С. Н. 170
 Нерон 264
 Нестеров М. В. 23
 Нечаева С. М. 116
 Никитин А. А. 238, 239
 Никитин Д. А. 238, 239
 Никитин И. С. 289
 Никитин П. А. 238, 239
 Никитин Артур 413, 416—418
 Николай II 12, 134, 227, 230, 250, 253, 264, 265, 321
 Никулин Л. В. 353
 Никулина Н. А. 114, 115, 118
 Ниман Ф. А. 408
 Ницше Фридрих 185, 285, 376
 Новинский А. Ф. 154
 Нувель В. Ф. 405
 Нурок А. П. 405
 Огарев Н. П. 289
 Озаровский Ю. Э. 135, 149
 Оленин П. С. 339, 404
 Оленина д'Альгейм М. А. 402, 404, 415, 418
 Ольденбургский А. П. 250, 251, 254
 Ольминский М. С. 21, 28
 Омон Шарль 262
 Оникс Н. (Ольховский Н. И.) 139
 д'Орнас Ш. 392
 Орленев П. Н. 45, 68, 69, 102, 133, 160—163, 165, 167, 170, 223
 Орлов В. Н. 210
 Орлов В. С. 407
 Орлов Д. Д. 257
 Орлов-Чужбинин Я. В. 161
 Осетров Э. Б. 229, 230
 Оссовский А. В. 409
 Острецов В. 230
 Островский А. И. 311
 Островский А. Н. 37, 38, 40, 44, 51, 66, 69, 80—82, 91, 108, 110, 115, 117, 120—123, 125, 126, 128, 129, 135, 137—141, 144, 145, 150, 163, 164, 168, 169, 220—225, 227, 229, 234—236, 252, 253, 314, 337
 Остужев А. А. 116
 Ошустович Ф. А. 316
 Падарин Н. М. 116, 132
 Падеревский Игнацы 417
 Папина В. В. 309
 Пастухов В. Н. 240
 Пастухов Н. И. 240
 Пасхалов В. В. 291
 Пасхалова А. А. 161, 166, 169
 Пате Шарль 263—265, 267
 Пашенная В. Н. 116
 Певцов И. Н. 159, 161
 Персияннова Н. Л. 144
 Петипа М. М. 161, 170
 Петренко Е. Ф. 352
 Петров В. Р. 351
 Петрова-Званцева В. Н. 319, 336, 345
 Петровский А. П. 105, 109, 135, 154, 165
 Петровский Е. М. 282, 283
 Пешкова Е. П. 106
 Пинеро Артур Уинг 131
 Писарев М. И. 219
 Писемский А. Ф. 40, 41, 72, 91, 220, 229, 234, 235
 Плева В. К. 13
 Плевацкая Н. В. 307—309
 Плескачевский Н. В. 173
 Плеханов Г. В. 16, 21, 28
 Плеханова Р. М. 286
 Плещеев А. Н. 289
 По Июнье 179
 По Эдгар 185, 209
 Победоносцев К. П. 220, 222, 230, 319
 Поддубный И. М. 246
 Полевой Н. А. 235
 Поленов В. Д. 30, 64, 336, 365
 Полонский Я. П. 391
 Помазанский И. А. 350
 Попов А. А. 251
 Попов Н. А. 40, 103, 105, 108, 109, 113, 125, 130, 133
 Попова Т. В. 309
 Поссе В. А. 87
 Потапенко И. Н. 142, 146, 164, 174
 Потехин А. А. 163, 235
 Потоцкий М. А. 137
 Потшер Морис 220, 221
 Потье Эжен 297, 298, 302
 Похитонов Д. И. 349, 350, 358, 360
 Правдин О. А. 114, 117, 122
 Прага Марко 144
 Привалов Н. И. 408
 Приожий Я. 308

- Прокофьев А. 259
 Прокофьев В. Н. 146
 Прокофьев С. С. 332, 366, 384
 Прокуни В. П. 303
 Промо М. 267
 Пронаций 256
 Протазанов Я. А. 264, 265
 Протопопов В. В. 370
 Протопопов И. 232
 Прянишников Н. П. 271
 Пучнин Джакомо 280, 339, 349
 Пушкин А. С. 37, 51, 121, 156, 229, 233, 252, 271, 314, 315, 318, 330, 332, 387, 388, 390
 Пчельников П. М. 114, 224
 Пшибышевская Дагна 183
 Пшибышевский Станислав 130, 132, 183, 185, 186, 198, 201, 202, 285
 Пюньо Стефан Рауль 402, 417
 Пятницкий М. Е. 288, 291, 293, 294

 Раабен Л. Н. 397
 Равель Морис 383, 397, 401, 405
 Радзивиллович И. 140
 Радян Л. П. 295, 300, 302
 Радищев А. Н. 25
 Радунский И. С. 240, 242, 243, 253
 Разин С. Т. 253, 306, 307, 321
 Райнис Янис 235
 Райский Н. Г. 404
 Ракшанн Н. О. 75, 80
 Рампа 174
 Рафаэль Сантс 32
 Рахманинов С. В. 23, 24, 26, 27, 31, 108, 275—280, 286, 293, 312, 324, 327—334, 336, 342, 349, 351—353, 357, 361, 362, 364, 367, 371—375, 381, 382, 384, 386, 390—392, 395, 397—399, 401—405, 412—418
 Ребиков В. И. 285, 286, 313, 370, 371
 Регер Макс 401, 402, 405
 Рейнгадт Макс 126
 Рейно Эмиль 263
 Ремпзов А. М. 185, 186
 Репин И. Е. 21, 51, 64, 137, 162, 366, 374
 Рерих Н. К. 30
 Реш Фридрих 282
 Рибера Хозе де 354
 Римская-Корсакова Н. Н. 274, 275, 342
 Римский-Корсаков Н. А. 30, 64, 80, 104, 107, 271—276, 278, 280—283, 285, 286, 291, 293, 312—328, 332, 333, 335—342, 344—350, 352, 354, 358—360, 367, 368, 383, 386—391, 394, 395, 398, 399, 402—404, 407—409, 412, 414, 415, 418
 Рихтер Ганс (Янош) 417
 Родзянко М. В. 14
 Розанов И. Н. 307, 309
 Розенов Э. К. 404
 Роллан Ромен 220
 Рославлев Б. 236
 Россини Джоаккино 355
 Россов Н. П. (Россовский Н.) 154, 160
 Ростовцев М. А. 252
 Ростовцева А. Е. 345
 Рошин-Инсаров Н. П. 160, 165
 Рубинштейн А. Г. 279, 328, 339, 344, 349, 358, 375, 404, 417
 Рубинштейн Н. Г. 400, 407
 Руже де Лилль Клод Жозеф 302
 Рукавпшников И. В. 220
 Румор К. 32
 Руше Жак 195
 Рыбаков К. Н. 113—116, 122, 130
 Рыбаков Н. Х. 219
 Рыжова В. Н. 116
 Рылеев К. Ф. 310
 Рышков В. А. 144, 146
 Рюриков Б. С. 24
 Рябов И. А. 258

 Савина М. Г. 136, 137, 140, 141, 144, 147, 149, 154, 156, 161
 Саврасов А. К. 365
 Садовников Д. Н. 307
 Садовская Е. М. 82, 116
 Садовская О. О. 113—115, 123
 Садовские, семья 42
 Садовский М. П. 114, 115, 122, 123, 129
 Садовский П. М. 115, 116
 Сакулин П. Н. 32
 Саламонский А. 238, 239, 243, 244
 Салина Н. В. 329, 336, 341, 351, 353
 Салтыков-Щедрин М. Е. 66, 131, 139
 Сальвини Томазо 42, 144
 Сальери Антонио 314
 Самарин И. В. 37
 Самойлов П. В. 105, 108, 145, 160, 165
 Сандерсон Сибил 336
 Сания А. А. 113, 135, 148—150, 152, 153, 155, 253
 Сапельников В. Л. 415
 Сапунов Н. Н. 57, 98, 195—198, 209, 213
 Сарасате Пабло 417
 Сарду Викторьен 121, 332
 Сафонов В. И. 398, 402, 407, 411—413, 416
 Сахненко Д. 267
 Сахновский В. Г. 55
 Сахновский Ю. С. 413
 Сац И. А. 30, 57, 98
 Сапун В. А. (Федоров) 266
 Свендицкий В. 297
 Сverdлов Я. М. 172
 Свирский А. И. 130
 Секар-Рожанский А. В. 336, 345, 347
 Сегерина Н. В. 376
 Селванова Л. В. 149
 Сен-Санс Камиль 339, 342, 349, 401, 405
 Серафимович А. С. 21, 31, 305
 Серебряков К. Т. 352
 Серов А. Н. 221, 338, 349
 Серов В. А. 21, 23, 26, 27, 64, 336, 337, 343, 411
 Серова В. С. 221, 223, 339, 411
 Серф К. де 264
 Сибелиус Ян 401, 402, 405
 Сибиряков Л. М. 352
 Сизов В. Я. 259
 Сизяков 289
 Симаков В. И. 291, 307, 309
 Симов В. А. 30, 42, 64, 169
 Симон А. Ю. 312, 349
 Синельников Н. Н. 158, 159, 165, 166, 170
 Синельникова С. Т. 165
 Скарская Н. Ф. 133, 224
 Скворцов 302
 Скиталец С. Г. 301, 307, 309
 Скородумов Н. В. 232, 233, 235, 236
 Скрябин А. Н. 23, 24, 26, 27, 31, 275, 277—279, 285, 286, 308, 362, 364, 368, 370—372, 375—382, 384, 397, 399, 404, 405, 412, 415—418
 Славина М. А. 352
 Сметана Бедрих 349
 Смирнов Д. А. 353
 Смирнова Н. И. 259
 Смирнова-Сазонова С. И. 107, 148
 Смоленский С. В. 407
 Собинов Л. В. 23, 309, 333, 334, 351, 353, 355—358, 361, 402, 404, 414, 415, 418
 Соболевский В. Т. 245
 Собольщиков-Самарин Н. И. 158, 159, 167—170
 Соколов 174
 Соколов К. К. 223
 Соколов Н. С. 307
 Соколов Ф. В. 397
 Соколова З. С. 83, 223
 Соколовы 231
 Соловцов Н. Н. 158, 165, 166
 Соловьев В. С. 210
 Соловьев Н. Ф. 332
 Соловьев С. 210
 Соловьев-Седой В. П. 311
 Сологуб Ф. К. 131, 184, 186, 197, 198, 380
 Сомов К. А. 196
 Софокл 157
 Сперанский Н. И. 322
 Спиридонова Э. И. 233
 Средин Л. В. 340
 Станельский М. А. 240, 242, 243, 253
 Станиславский (Алексеев) К. С. 21, 26, 30, 31, 37—65, 67—77, 80—87, 89—100, 102, 103, 107, 113, 124, 125, 128, 133, 135, 142, 148—150, 153, 155, 165, 166, 168, 169, 171, 182, 188—195, 204, 223, 225, 229, 233, 253, 334, 343, 353, 355, 411, 419
 Станчинский А. В. 277
 Старицкая М. М. 237
 Старицкий М. П. 223
 Старков В. В. 302

- Стасов В. В. 142, 162, 316, 338, 353, 372, 381, 388
 Стахович М. А. 235
 Стекетти Л. 392
 Стеклов Ю. М. 188
 Стессель А. М. 264
 Стефан К. 267
 Столыпин П. А. 13, 14, 19, 288
 Стравинский И. Ф. 293
 Стравинский Ф. И. 352
 Стрельская В. В. 137, 154
 Стрельский М. К. 161
 Стрелетова П. А. 133, 153, 161, 219
 Стриндберг Артур 118, 130, 144
 Строева-Сокольская С. Т. 161, 166
 Строштелев М. Н. 161, 167, 169, 170
 Струве П. Б. 13, 15
 Студенская Е. М. 295
 Суворин А. С. 53, 60, 78, 88, 133, 146, 222, 223
 Суворовский Н. 285
 Судейкин С. Ю. 57, 98, 195—197, 204
 Судьбинин С. Н. 169
 Сук В. И. 352, 412
 Сулержницкий Л. А. 91, 361
 Сур 238
 Суриков В. И. 51, 64
 Суриков З. 302
 Сухово-Кобылин А. В. 66, 121, 138, 139, 150, 229, 234, 235
 Сухонин П. П. 235
 Сыромятников Б. 232
 Сытин И. Д. 289, 306
- Таиров А. Я. 55
 Тамань Франческо 338
 Тамарин Н. Н. 142, 155
 Танеев С. В. 219
 Танеев С. И. 31, 273, 275, 277—279, 281, 283, 291, 362, 363, 365, 368—370, 384, 386, 391—393, 398, 399, 401, 402, 404, 405, 407, 408, 415, 417, 418
 Тартаков И. В. 352
 Тарханов М. М. 161
 Твен Марк 22
 Телешов Н. Д. 301, 307
 Теляковский В. А. 114, 118, 122, 128—132, 134, 151, 152, 272, 335, 344, 348
 Тенешева М. К. 409
 Теодор 245
 Терехина И. 173
 Тибо Жак 402
 Тилло фон Трош 144
 Тиманова В. В. 415
 Тиханов А. Я. 224
 Тихомиров И. А. 106, 108, 109, 223
 Тихонов (Серебров) А. Н. 182—184
 Тихонов В. А. 154
 Тициан Вечеллио 32
 Ткачев П. Н. 15
 Толмачев 268
 Толстая С. А. 222, 265
 Толстой А. К. 52, 69—72, 74, 76, 89, 98, 126, 163, 164, 289
 Толстой Д. А. 228
- Толстой Л. Н. 21, 23, 40, 48, 49, 54, 58—60, 67, 69, 91, 92, 137, 140, 141, 145, 162, 163, 175, 200, 201, 221, 222, 229, 234, 265, 267, 271, 285, 324, 326, 411
 Топорков В. О. 133
 Точисский П. В. 16
 Трахтенберг В. О. 154
 Трепов А. Ф. 223, 253, 254
 Третьяков П. М. 400
 Третьякова В. Н. 400
 Трофимов А. (Иванов А. Т.) 235
 Трубецкой И. Ю. 332, 349
 Трубецкой П. С. 23, 26
 Труффи И. А. 341
 Труцци В. Ж. 238, 244
 Туган-Барановский М. И. 15
 Туганов А. А. 169
 Туманина Н. В. 397
 Тургенев И. С. 121, 137, 139—141, 151, 229, 234, 271, 331
 Турчанинова Е. Д. 116, 266
 Тютчев Ф. И. 367, 390, 395
- Уайльд Оскар 185, 285
 Ульянов Н. П. 57, 98, 190, 195, 211
 Ульянова М. А. 383
- Фор Феликс 265
 Фострем Альма 352
 Франк Сезар 401, 405, 410
 Франко И. Я. 235
 Франс Анатоль 22
 Фредерик Б. В. 134
 Фрейлиграт Фердинанд 308, 310
 Фриче В. М. 187
 Фурманов Д. А. 310
- Хаянконков А. А. 263
 Харламов А. П. 161
 Хессин А. Б. 412
 Хин Р. М. 120
 Ходотов Н. Н. 136, 141, 142, 146, 148, 149, 151—153, 157
 Холмская Э. В. 106
 Хохлов П. А. 353
- Цветкова Е. Я. 336, 345, 347
- Чайковский М. И. 163, 328, 357
 Чайковский П. И. 80, 126, 212, 271—274, 276—279, 281, 283—285, 328, 333, 338, 339, 344, 345, 349—351, 356, 357, 364, 365, 367, 368, 370, 371, 376, 378, 382, 383, 385, 386, 390, 391, 396, 398—400, 403, 404, 407, 410, 412—414, 417, 418
 Чапаев В. И. 310
 Чеботаевы 254
 Череванский 227
 Черепанов А. А. 222, 235
 Черкасская М. Б. 352
 Черномордиков Д. А. 302
 Чернышев 219
 Чернышев И. Е. 139, 236
 Чернышевский Н. Г. 15
 Чернявский-Зорин А. 308
- Чертков В. Г. 265
 Чехов А. П. 21, 23, 30, 48, 51, 52, 54, 59—61, 63—70, 72—74, 76—79, 82, 86, 87, 89—92, 96—98, 101, 104, 105, 108, 110, 112, 117—121, 123, 129, 135, 137, 141, 146—149, 155, 162, 165, 166, 175—178, 182, 212, 222, 223, 235, 236, 334, 342, 364, 415
 Чижевская А. А. 153, 154
 Чинизелли С. 238, 239, 244—246
 Чириков Е. Н. 108, 109, 130, 131, 152, 164, 172, 173, 235
 Чичеров В. И. 297, 299, 306
 Чулков Г. И. 56, 186, 210, 213
- Шабельская Е. А. 133
 Шалимов 289
 Шаляпин Ф. И. 21, 23, 30, 64, 103, 162, 223, 257, 272, 291, 303, 315, 333, 334, 336, 340, 342, 344, 345, 351, 353—358, 361, 398, 402, 409, 414, 418
 Шевелев 220
 Шевелев А. А. 226
 Шевелев Н. А. 336, 345
 Шевильяр Камиль 397
 Шевченко Т. Г. 236
 Шекспир Уильям 40, 43, 66, 69, 72, 92, 94, 95, 117, 121, 125, 126, 128, 135, 138, 145, 163, 198, 228, 229, 233
 Шелли Перси Биши 386, 392
 Шенберг Арнольд 282
 Шереметев А. Д. 410, 418
 Шеридан Ричард 129
 Шерхен Герман 300
 Шехтер В. С. 296
 Шиллер Фридрих 40, 66, 109, 121, 144, 145, 153, 164, 228, 229
 Шиллингс Макс фон 282, 401
 Шиллов А. А. 297, 299
 Шишов Д. Н. 13
 Ширяева П. Г. 297, 299
 Шкафер В. П. 315, 337, 339, 342, 344, 348, 360
 Шкулев Ф. С. 295, 301, 302
 Шкурин И. И. 233
 Шмидт П. П. 18
 Шницлер Артур 110, 119
 Шопен Фридерик 276, 279, 376, 403, 417, 418
 Шопенгауэр Артур 90, 201
 Шор Д. С. 406, 411
 Шоссон Эрвест 401
 Шостакович Д. Д. 384
 Шоу Бернард 22, 130, 135
 Шпажинский И. В. 144, 146, 235
 Штейнберг М. 308
 Штейнберг М. О. 321
 Штирнер Макс 32
 Штраус Рихард 282—284, 383, 399, 401, 405, 417
 Штук Франц 370
 Шуберт Франц 365, 396, 403, 414
 Шувалов И. М. 135, 149, 160, 165, 166
 Шулятников В. М. 187

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Шуман Роберт 103, 279, 396, 402, 403, 414, 417, 418
 Шумский С. В. 42
- Щеглов И. Л. 108, 146, 227, 234
 Щепкин М. С. 37, 38, 42, 43, 51, 139, 158, 161, 192
 Щепкина-Куперник Т. Л. 295
 Щербина Н. Ф. 308
 Щербов Н. 31
 Щусев А. В. 23
- Эгус 252
 Эдисон Томас Алва 291
 Эдиэт П. К. 295
 Эйжен 245
 Эйхенвальд М. А. 353
 Элгар Эдуард 401
 Эллис (Кобылинский Л. Л.) 392, 393
 Энгель Ю. Д. 280, 291, 398
 Энгельгардт Б. М. 32
- Энгельс Фридрих 16, 17, 297
 д'Энди Венсан 401, 405
 Эредиа Хосе Мариа 393
 Эрлих Р. И. 406
 Эспозито Е. Д. 341
 Эфрос Н. Е. 75, 78, 80, 103, 111, 118, 123, 129, 131, 132, 146
- Южин-Сумбатов (Сумбаташвили) А. И. 69, 111, 113—116, 118, 121—124, 129—131, 144, 164, 331
 Юров Д. И. 256
 Юрьев С. А. 220, 236
 Юрьев Ю. М. 136, 139, 146, 147, 153
 Юрьева 165
 Кхов И. И. 408
 Юшкевич С. С. 109, 126, 130, 131, 152, 154—156, 198, 201
- Яблоновский С. (Потресов С. В.) 194
 Яблочкин А. А. 150
- Яблочкина А. А. 116, 117, 129, 132
 Яворская Л. Б. 133
 Яворский Б. Л. 291
 Ягельский А. 265, 267
 Языков Н. М. 290
 Якобсон Л. Г. 32
 Яковлев В. В. 351, 414
 Яковлев К. Н. 133, 135, 136, 170
 Яковлев Л. Г. 352
 Яковлев Н. К. 116
 Яковлев С. И. 153, 156
 Якуб А. 307
 Якубович Н. Ф. 104
 Якубович-Мельшин П. Ф. 295, 308
 Ямбор С. Я. 305, 306
 Янов Н. 167
 Яновский Б. К. 342
 Янчук М. А. 290
 Ярцев П. М. 89, 198, 199, 202
 Ястребцев В. В. 277, 321, 348

УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ*

- «Авдотьяна жизнь» С. А. Найденова 107, 108
 «Адвокат Стенсгор» Г. Ибсена 118
 «Аз и ферт» П. С. Федорова 139
 «Аида», опера Дж. Верди 339, 349
 «Ай да французский язык» Н. Ойкса 139
 «Алеко», опера С. В. Рахманинова 278, 328, 349, 397
 «Александровский централ», песня 310
 «Амур и Психея XX века» 229
 «Антар», симфоническая сюита, соч. 9, Н. А. Римского-Корсакова 404
 «Антигона» Софокла 157, 187
 «Апчар» А. С. Пушкина 388
 «Апчар», ариозо для баса с оркестром, соч. 49 № 1, Н. А. Римского-Корсакова 388
 «Ариана» М. Метерлинка 131
 «Архангельский мужик. Зрелище из жизни М. В. Ломоносова» А. П. Михневича 254
 «Аскольдова могила», опера А. Н. Верстовского 339
 «Ася», опера М. М. Ипполитова-Иванова 312, 331, 339
 «Ася» И. С. Тургенева 331
 «Баба-Яга, или С Волги nach Riga», фантазия для оркестра А. С. Даргомыжского 366
 «Баба-Яга», картинка к русской народной сказке для оркестра, соч. 56, А. К. Лядова 366, 404
 «Байкал» («Славное море, священный Байкал»), песня 295, 303, 305—307
 «Балаганчик» А. А. Блока 198, 208—216
 «Балаганы в Туле», картина А. А. Попова 251
 «Баловень» В. А. Крылова 236
 «Бандьера росса», итальянский революционный гимн 297
 «Барыня», песня 301
 «Барышня-крестьянка» А. С. Пушкина 252, 254
 «Бедность не порок» А. Н. Островского 131, 235
 «Без вины виноватые» А. Н. Островского 44, 131, 145, 148, 160, 164, 229
 «Белый генерал» 228
 «Беснуйтесь, тираны», песня 295, 298, 300, 302, 303, 305
 «Беснуйтесь, тираны» А. Колессы 298
 «Бесприданница» А. Н. Островского 82, 108, 110, 135, 140—142, 164
 «Бестящая карьера» Тилло фон Троша 144
 «Близ мест, где царствует Венеция златая», романс, соч. 60 № 6, А. К. Глазунова 390
 «Блоха», песня М. П. Мусоргского 414
 «Блудный сын» С. А. Найденова 97
 «Богатыри», картина В. М. Васнецова 367
 «Богема», опера Дж. Пуччини 280, 339, 349
 «Божественная поэма» (симфония № 3), соч. 43, А. Н. Скрябина 278, 368, 378, 379, 381
 «Бой бабочек» Г. Зудермана 119, 141
 «Борис Годунов», опера М. П. Мусоргского 272, 274, 338, 339, 342, 349, 350, 353, 358
 «Борис Годунов» А. С. Пушкина 121, 224, 229, 233
 «Борьба за престол» Г. Ибсена 118, 127, 130
 «Боярыня Вера Шелого», опера Н. А. Римского-Корсакова 314, 345
 «Бранденбургские концерты» для оркестра И.-С. Баха 401
 «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского 162, 250
 «Бурелом» А. М. Федорова 144
 «Бурлак» И. К. Карпенко-Карого 235
 «Буря», музыка к драме У. Шекспира, соч. 75, А. С. Аренского 126
 «Буря» У. Шекспира 121, 126—130, 228
 «Бывали дни веселые», песня 289, 296, 305
 «В городе» С. С. Юшкевича 198
 «В дымке-невидимке», романс, соч. 17 № 8, С. И. Та-неева 392
 «В лесах» П. И. Мельникова-Печерского 324
 «В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко 89, 90

* Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

- «В мире отверженных» П. Ф. Якубовича-Мельшина 308
 «В низенькой светелке», песня 301, 311
 «В 1812 году», пролог к опере Вас. С. Калинникова 331, 339
 «В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского 235
 «Вакхическая песня», романс, соч. 27 № 1, А. К. Глазунова 390
 «Вакхическая песня» А. С. Пушкина 390
 «Валькирия», опера Р. Вагнера 359
 «Ванька-ключник» Л. Н. Антропова 235
 «Варвары» М. Горького 171, 174, 175
 «Вариации на тему Глинки» для ф. п., соч. 35, А. К. Лядова 417
 «Варшавянка» («Вихри враждебные»), песня 290, 291, 295—297, 300, 302, 305
 «Варяг» («Наверх вы, товарищи»), песня 290, 291, 295, 304—307, 309, 311
 «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского 224
 «Васса Железнова» М. Горького 171
 «Венецианский купец» У. Шекспира 69, 72, 135, 148, 150
 «Вертер», опера Ж. Массне 355, 357
 «Весенние воды» Ф. И. Тютчева 367, 390
 «Весна», музыкальная картина для оркестра, соч. 34, А. К. Глазунова 367
 «Весна» Н. А. Некрасова 374
 «Весна», кантата для баритона соло, хора и оркестра, соч. 20, С. В. Рахманинова 374, 375, 401
 «Вечная сказка» С. Пшибышевского 198, 201, 202
 «Вид харьковского вокзала в момент отхода поезда с находящимся на платформе начальством», фильм 266
 «Вий» Н. В. Гоголя 122
 «Вильгельм Геншель» Г. Гауптмана 52, 110, 118
 «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера 121, 164
 «Вишневый сад» А. П. Чехова 52, 79, 92, 96, 100, 105, 149, 155, 212
 «Власть тьмы» Л. Н. Толстого 58, 91, 92, 95, 100, 140, 141, 153, 163, 222, 229, 234
 «Вниз по матушке по Волге», песня 253
 «Волки и овцы» А. Н. Островского 123
 «Волшебная флейта», опера В.-А. Моцарта 349
 «Волшебное озеро», сказочная картинка для оркестра, соч. 62, А. К. Лядова 366
 «Ворона в павлиньих перьях» Н. И. Куликова 219, 235
 «Воротился ночью мельник», романс А. С. Даргомыжского 414
 «Восемь русских народных песен» для оркестра, соч. 58, А. К. Лядова 273, 365, 366, 402
 «Воскресение» Л. Н. Толстого 154
 «Вот вспыхнуло утро», песня 305
 «Враг народа» Г. Ибсена 127
 «Враги» М. Горького 156, 174
 «Вчера мы встретились» Я. П. Полонского 391
 «Вы жертвою пали», песня 295, 298—302, 304
 «Вы злые, злые песни», романс, соч. 48, Р. Шумана 414
 «Гайда-тройка», песня М. Штейнберга 305, 308
 «Гальяка», опера С. Монюшко 349
 «Гамбринус» А. И. Куприна 309
 «Гамлет» У. Шекспира 145, 146, 162, 163, 189, 228—230, 233
 «Ганнеле» Г. Гауптмана 40
 «Гедда Габлер» Г. Ибсена 197—201, 203
 «Гензель и Гретель», опера Э. Гумпердинка 349
 «Геновева», опера Р. Шумана 402
 «Гибель богов», опера Р. Вагнера 335
 «Гибель Содома» Г. Зудермана 141
 «Гибель Фауста», драматическая легенда для солистов, хора и оркестра Г. Берлиоза 352
 «Глухой неведомой тайгой», песня 310
 «Голод» С. С. Юшкевича 109
 «Горе-злосчастье» В. А. Крылова 162
 «Горе от ума» А. С. Грибоедова 115, 121, 123, 138, 145, 163, 164, 229, 230, 234, 235, 243
 «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского 40, 41, 220, 229, 234, 235
 «Горячее сердце» А. Н. Островского 150, 151, 164, 229, 230
 «Господа на час» Э. Б. Осетрова 230
 «Государь Иван III Васильевич» А. А. Навроцкого 230
 «Граф де Ризоор» В. Сарду 121
 «Грех» Д. Пшибышевской 183
 «Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского 235
 «Гроза» А. Н. Островского 162, 224, 234, 235
 «Громобой», опера А. Н. Верстовского 339
 «Гулянье на Адмиралтейской площади в Петербурге», картина К. Е. Маковского 249
 «Далибор», опера Б. Сметаны 349
 «Дама с камелиями» А. Дюма-сына 236
 «Дар мудрых пчел» Ф. К. Сологуба 197
 «Дачники» М. Горького 92, 97, 106, 107, 133, 170—174
 «Два гренадера», песня Р. Шумана 298
 «Двойник», романс Ф. Шуберта 414
 «Дед Архип и Ленька» М. Горького 28
 «Декабрист» П. П. Гнедича 135
 «Дело» А. В. Сухова-Кобылина 121, 123, 139, 229, 234
 «Дельцы» И. И. Кольшко 131
 «Демон» М. Ю. Лермонтова 245
 «Демон», опера А. Г. Рубинштейна 328, 331, 338
 «Десять русских народных песен» для женских голосов, соч. 45, А. К. Лядова 365
 «Десять стихотворений» («Иммортели») для голоса с ф. п., соч. 26, С. И. Танеева 393
 — № 8. «И дрогнули враги» 393
 — № 9. «Менуэт» 392, 393
 — № 10. «Среди врагов» 393
 «Дети Ванюшина» С. А. Найденова 155, 168
 «Дети солнца» М. Горького 63, 98, 99, 107, 109, 110, 133, 170, 173, 174, 183, 236
 «Дети степей», опера А. Г. Рубинштейна 344
 «Детская», вокальный цикл М. П. Мусоргского 415
 «Джентльмен» А. И. Южина-Сумбатова 144, 164
 «Джигитовка казаков первого Оренбургского полка», фильм 266
 «Джон Габриель Боркман» Г. Ибсена 117, 118, 127, 132

- «Диарка» А. Н. Островского 110, 141
«Дикая утка» Г. Ибсена 89
«Дифирамб» Вяч. И. Иванова 197
«Дифирамб» ми-бемоль мажор, соч. 10 № 2, для ф. п. Н. К. Метнера 382
«Для берегов отчизны дальней», романс А. П. Бородинна 402
«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского 150
«Добрыня Никитич», опера, соч. 22, А. Т. Гречанинова 312, 331, 349
«Доктор Штокман» Г. Ибсена 52, 79, 82—87, 89, 92, 100, 107, 142, 165, 182
«Доля бедняка», песня 306
«Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера 229
«Дон Жуан», опера В.-А. Моцарта 283
«Дон Жуан», симфоническая поэма, соч. 20, Р. Штрауса 282, 399
«Дон Карлос» Ф. Шиллера 121, 164, 165, 228
«Дон Кихот», симфонические вариации, соч. 35, Р. Штрауса 283
«Доходное место» А. Н. Островского 125, 130, 131, 139, 145, 234
«Драма жизни» К. Гамсуна 189, 192
«Драма за сценой» Вл. И. Немировича-Данченко 160
«Другая» Г. Бара 110
«Дубинушка», песня 290, 291, 295, 298, 302—304, 414
«Дубинушка», русская народная песня для голоса с оркестром Н. А. Римского-Корсакова 286, 321, 322, 368, 402
«Дума ткача», песня 309—311
«Думы беглеца на Байкале» Д. П. Давыдова 295, 307
«Думы Ермака» К. Ф. Рыльева 290, 310
«Дурные пастыри» О. Мирбо 109
«Дядя Ваня» А. П. Чехова 52, 76—78, 86, 87, 91, 92, 108, 117, 118, 121, 131, 149, 155, 165, 166, 189, 235
«Евгений Онегин», опера, соч. 24, П. И. Чайковского 272, 328, 331, 333, 338, 345, 351, 353, 356, 357, 382, 415
«Еврей» Е. Н. Чирикова 164, 173
«Еду ли ночью по улице темной» Н. А. Некрасова 391
«Ермак» («Ревела буря»), песня 305, 306, 309, 310
«Женитьба» Н. В. Гоголя 138, 234, 235
«Женитьба Белугина» А. Н. Островского 146
«Женитьба Фигаро» П.-О. Бомарше 229
«Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева 139
«Жених индийской принцессы» 229
«Живой труп» Л. Н. Толстого 91, 131, 145
«Жизнь» И. Н. Потапенко 164
«Жизнь Илимова» В. С. Лихачева 144
«Жизнь Клима Самгина» М. Горького 306
«Жизнь человека» Л. Н. Андреева 164, 178, 192—194, 214—217
«За Неман» песня 297, 303
«Забава Путятишна», опера М. М. Иванова 349
«Заветный камень», песня Б. А. Мокроусова 311
«Завещание» П. П. Гнедича 135
«Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева 229
«Загадки русского народа» Д. Н. Садовникова 307
«Заговор Флесско в Генуе» Ф. Шиллера 109, 164
«Замучен тяжелой неволей» («Последнее прощанье»), песня 295, 298, 299, 302
«Замшевые люди» Д. В. Григоровича 40
«Зачем ты, безумная, губишь», песня 289
«Звезда Севильи» Лопе де Вега 131, 229
«Земля» В. Я. Брюсова 131
«Зигфрид», опера Р. Вагнера 335, 359
«Зима» П. П. Гнедича 135
«Золото» Вл. И. Немировича-Данченко 120
«Золото Рейна», опера Р. Вагнера 350
«Золотое руно» С. Пшибышевского 130, 183
«Золотой петушок», опера Н. А. Римского-Корсакова 286, 320—323, 388
«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова 97, 108, 172
«Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), опера М. И. Глинки 272, 333, 336, 338, 351, 353, 358, 361
«Иванов» А. П. Чехова 52, 97, 165, 166
«Игрок», опера С. С. Прокофьева 332
«Идеальная жена» М. Прага 144
«Идиот» Ф. М. Достоевского 143, 145, 163
«Из-за мужчин» К. Фибих 131
«Из-за острова на стрежень», песня 305, 306, 307
«Изгнание из земного рая», картина Ф. Штука 370
«Измена» А. И. Южина-Сумбатова 115, 116, 121, 331
«Измена», опера М. М. Ипполитова-Иванова 331
«Илья Муромец», опера В. С. Серовой 339
«Иммортели» Эллиса 393
«Интернационал» («Вставай, проклятем заклейменный»), революционный гимн П. Дегейтера 295—298
«Иоланта», опера П. И. Чайковского 347
«Ипполит» Еврипида 157
«Исламей», восточная фантазия для ф. п. М. А. Балакирева 279, 404
«Испорченная жизнь» И. Е. Чернышева 236
«История одного увлечения» И. Радзивилловича 140
«Кавказский пленник», опера Ц. А. Кюи 339
«Казнь» Г. Г. Ге 166
«Как мне больно» Г. Галиной 391
«Как я был актером» А. И. Куприна 159
«Камаринская» для оркестра М. И. Глинки 404
«Камаринская», песня 301
«Каменный гость», опера А. С. Даргомыжского 272, 315, 316, 330
«Каменный гость» А. С. Пушкина 230, 315, 330
«Кандида» Б. Шоу 130, 131
«Капитанская дочка», опера Ц. А. Кюи 332
«Капитанская дочка» А. С. Пушкина 332
«Кармен», опера Ж. Бизе 339, 342, 358
«Картинки с выставки» для ф. п. М. П. Мусоргского 279, 366, 404, 418
«Каховка», песня И. О. Дунаевского 311

- «Каширская старина» Д. В. Аверкиева 235
 «Кашей Бессмертной», опера Н. А. Римского-Корсакова 107, 287, 316, 319—321, 345, 347, 388, 390
 Квартет № 4 ля минор, соч. 64, А. К. Глазунова 273
 Квартет № 4 ля минор, соч. 11, С. И. Танеева 273, 279
 Квартет № 5 ля мажор, соч. 13, С. И. Танеева 369
 Квартет № 6 си-бемоль мажор, соч. 19, С. И. Танеева 370
 Квартет ми мажор, соч. 20, для ф. п., скрипки, альты и виолончели С. И. Танеева 370
 Квартеты Л. Бетховена 406
 Квартеты А. К. Глазунова 279, 366, 417
 Квартеты С. И. Танеева 417
 Квартеты П. И. Чайковского 370, 417
 Квинтет (струнный) № 1 соль мажор, соч. 14, С. И. Танеева 369
 Квинтет (струнный) № 2 до мажор, соч. 16, С. И. Танеева 369
 Квинтет соль минор, соч. 30, для ф. п., двух скрипок, альты и виолончели С. И. Танеева 370
 «Кедр и пальма», симфоническая картина Вас. С. Калинникова 364
 «Кикимора», народное сказание для оркестра, соч. 63, А. К. Лядова 366
 «Кип, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца 145, 163
 «Князь Игорь», опера А. П. Бородина 349—351, 355, 356
 «Коварство и любовь» Ф. Шиллера 145, 146, 164, 229
 «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена 85, 89
 «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» А. Н. Островского 126
 «Колодники» («Спускается солнце за степи»), песня 302, 303
 «Колокола», поэма для голосов соло, хора и оркестра, соч. 35, С. В. Рахманинова 372
 «Кольцо Нибелунга», тетралогия Ф. Вагнера 280, 281
 «Комедия любви» Г. Ибсена 57, 130, 131, 208
 «Комета» К. С. Станиславского 62
 «Композитор» С. Г. Скитальца 309
 «Комсомольская-краснофлотская» А. И. Безыменского 297
 «Конек-горбунок» П. П. Ершова 254
 «Конно-железная дорога», фильм 266
 Концерт ля минор, соч. 54, для скрипки с оркестром А. С. Аренского 280
 Концерт фа минор, соч. 2, для ф. п. с оркестром А. С. Аренского 363
 Концерт ля минор, соч. 82, для скрипки с оркестром А. К. Глазунова 280, 366
 Концерт № 1 фа минор, соч. 92, для ф. п. с оркестром А. К. Глазунова 280, 417
 Концерт № 2 ми мажор, соч. 38, для ф. п. с оркестром С. М. Ляпунова 280
 Концерт № 2 до минор, соч. 18, для ф. п. с оркестром С. В. Рахманинова 372, 374, 375, 399, 401, 404, 416
 Концерт фа-диез минор, соч. 20, для ф. п. с оркестром А. Н. Скрябина 397, 416
 Концерт № 1 си-бемоль минор, соч. 23, для ф. п. с оркестром П. И. Чайковского 279
 Концерт для ф. п., скрипки и струнного квартета Э. Шоссона 401
 «Корделия» В. Сарду 332
 «Корделия» («Месть»), опера Н. Ф. Соловьева 332
 «Коридорная система» Е. П. Владимирова 130
 «Коринфское чудо» А. И. Косорогова 131
 «Кориолан» У. Шекспира 126, 128
 «Коробушка» песня 301, 306
 «Король» С. С. Юшкевича 126, 130, 131, 154, 156
 «Король Генрих VIII» У. Шекспира 123
 «Король Лир» У. Шекспира 116, 117, 149, 163, 230, 233
 «Король на площади» А. А. Блока 197, 215
 «Кочегар», песня 306, 309—311
 «Кошмар», музыкально-психологическая картина В. И. Ребикова 371
 «Красная гвоздика», песня А. И. Островского 311
 «Красное знамя», песня 295—298, 302, 309
 «Красный петух» Г. Гауптмана 214
 «Красный сарафан», песня А. Е. Варламова 385
 «Красный цветок» В. М. Гаршина 108
 «Красный цветок» И. Л. Щеглова 108
 «Крашенный зять» 229
 «Крик жизни» А. Шницлера 110
 «Крутится, вертится шар голубой», песня 311
 «Кто кормит всех и поит», песня 295, 297
 «Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена 103—106, 108—110, 148
 «Купец Калашников», опера А. Г. Рубинштейна 339
 «Купец-лабазник», фарс 236
 «Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского 139, 230
 «Ледяной дом», опера А. Н. Коренченко 332
 «Лекок» 236
 «Лес» А. Н. Островского 135, 139, 152, 160, 163, 164, 223, 235
 «Лишь только в Сибири займется заря», песня 305, 309—311
 «Лодка» 218, 220, 221, 253
 «Лорелея» Г. Гейне 376
 «Лорелея» романс Ф. Листа 376
 «Лоэнгрин», опера Р. Вагнера 280, 350, 361
 «Лучинюшка», песня 291
 «Лымеривна» Панаса Мирного 235
 «Люди спят», романс, соч. 17 № 10, С. И. Танеева 392
 «Люцифер», скульптура Ф. Штука 370
 «Мадемуазель Фифи», опера Ц. А. Кюи 312, 313, 332, 344
 «Мадемуазель Фифи» Г. де Мопассана 332
 «Мазена», опера П. И. Чайковского 338
 «Майская ночь» Н. В. Гоголя 252, 314
 «Майская ночь», опера Н. А. Римского-Корсакова 271, 314, 318, 342, 346, 349
 «Макбет» У. Шекспира 145
 «Маленькая сюита» для ф. п. А. П. Бородина 404
 «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина 121
 — «Моцарт и Сальери» 314, 315

- «Скупой рыцарь» 330
 «Мамуся» В. С. Лихачева 145
 «Манфред» Дж.-Н.-Г. Байрона 103
 «Манфред», музыка к поэме Дж.-Н.-Г. Байрона, соч. 115, Р. Шумана 103
 «Мария Стюарт» Ф. Шиллера 121
 «Марселеза», песня К.-Ж. Руже де Лилля 290, 297, 298, 302
 «Мартин Боруля» И. П. Карпенко-Карого 223
 «Маруся отравилась», песня 305
 «Марш зуавов» 299
 «Марш фрибургских стрелков» И. Фогта 302
 «Матрос» Соважа и Делюрье 139
 «Мать» М. Горького 31, 290
 «Мать Иоанна от ангелов», фильм 206
 «Махабхарата», индийский эпос 331
 «Медленно движется время», песня 298, 302, 303
 «Мелузина», опера И. Ю. Трубецкого 332, 349
 «Мертвые души» Н. В. Гоголя 121
 Месса h-moll И.-С. Баха 410
 «Месяц в деревне» И. С. Тургенева 117, 121, 140, 151
 «Мефистофель», опера А. Бойто 349, 354
 «Мечты в одиночестве вянут», романс, соч. 17 № 2, С. И. Танеева 386
 «Мещане» М. Горького 31, 52, 63, 89—92, 95, 118, 154, 167—170, 172, 175, 183, 189, 236
 «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера 234—236
 «Мироед, или Паук» М. Л. Кропивницкого 235
 «Мирская вдова» Е. П. Карпова 135
 «Михаил Крамер» Г. Гауптмана 52, 89
 «Млада», опера-балет Н. А. Римского-Корсакова 272, 281, 314
 «Много шума из ничего». У. Шекспира 41, 125, 130, 131
 «Мой костер», песня 289
 «Молодая гвардия», песня 295
 «Мороз — Красный нос» Н. А. Некрасова 252
 «Моряк» Н. Ф. Щербини 308
 «Моряк» («Раскинулось море широко»), песня А. Л. Гурилева 308
 «Моряки» («Нелюдимо наше море»), дуэт К. П. Вильбоа 290
 «Моцарт и Сальери», опера Н. А. Римского-Корсакова 283, 314—316, 347, 349, 350, 387
 «Мужики» Е. Н. Чирикова 109, 130
 «Музыка прежде всего» П. Верлева 201, 386
 «Мучение святой Лючии», картина Д. Венециано 204
 «Мученица» 228
 «Мы кузнецы» Ф. С. Шкулева 295, 301
 «Мы кузнецы», песня 295, 297, 301, 302, 309
 «Мы мирно стояли пред Зимним дворцом», песня 295, 301
 «Мы сами копали могилу свою», песня 299, 303
 «На баррикады», песня 297
 «На бойком месте» А. Н. Островского 229, 235
 «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского 120, 121, 130
 «На грани», цикл романсов (18), соч. 4, Н. Я. Мясковского 393—395
 — № 1. «Пьявки» 394
 — № 2. «Ничего» 394
 — № 5. «Пауки» 394
 — № 8. «Страны уныния» 394
 — № 15. «Цветы ночи» 394
 «На десятой версте от столицы» П. К. Эдэт 295
 «На десятой версте от столицы», песня 295
 «На дне» М. Горького 52, 63, 79, 89, 91—93, 97, 100, 101, 113, 118, 119, 126, 134, 152—154, 167, 169—172, 175, 183, 189, 236, 244, 295, 301, 372
 «На их родине» музыкально-психологическая картина В. И. Ребикова 371
 «На Песках» А. Трофимова 235
 «На покое» А. И. Куприна и А. И. Свицкого 130
 «На пороге к делу» Н. Я. Соловьева и А. Н. Островского 235
 «На пути в Сион» Ш. Аша 110
 «Нараспашку» В. А. Тихонова 154
 «На сопках Манчжурии», вальс 288, 307
 «Нагаечка», песня 306
 «Назар Стодоля» Т. Г. Шевченко 236
 «Накишь» П. Д. Боборыкина 120
 «Наль и Дамянти», опера, соч. 47, А. С. Аренского 312, 331
 «Наль и Дамянти» В. А. Жуковского 331
 «Нам звезды кроткие сияли», романс, соч. 60 № 12, П. И. Чайковского 391
 «Нас давит, товарищи, власть капитала», песня 297
 «Наталка-Полтавка» И. П. Котляревского 236
 «Нахлебник» И. С. Тургенева 234
 «Не бил барабан перед смутным полком», песня 298, 299
 «Не в свои сани не садись» А. Н. Островского 150, 235
 «Не все коту масленица» А. Н. Островского 235
 «Не зажигай огня», романс, соч. 38 № 3, А. С. Аренского 391
 «Не пой, красавица при мне» А. С. Пушкина 390
 «Не слышно шума городского» Ф. Н. Глинки 311
 «Не слышно шума городского», песня 311
 «Не так живи, как хочется» А. Н. Островского 220, 227, 233, 235, 236
 «Неверная» Р. Бракко 144
 «Недоросль» Д. И. Фонвизина 151, 163, 219, 230, 234
 «Незнакомка» А. А. Блока 215
 «Нелюдимо наше море» Н. М. Языкова 290
 «Непрошенная» («Втируша») М. Метерлинка 97, 179, 189
 «Нереида», романс, соч. 60 № 3, А. К. Глазунова 390
 «Ноктюрн» для мужского хора С. И. Танеева 407
 «Ноктюрны» (2) для оркестра К. Дебюсси 401
 «Ночное» М. А. Стаховича 235
 «Ночь», статуя Микеланджело Буонарроти 395
 «Ночь в Мадриде», испанская увертюра № 2 М. И. Глинки 404
 «Ночь на Лысой горе», музыкальная картина для оркестра М. П. Мусоргского 404
 «Ночь перед рождеством» («Кузнец Вакула») Н. В. Гоголя 352
 «Ночь перед рождеством», опера Н. А. Римского-Корсакова 272, 281, 314, 335, 349

- «О Горе-Злосчастье», народная повесть 325
«О чем в тиши ночей», романс, соч. 40 № 3, Н. А. Римского-Корсакова 394
«О чем ты тоскуешь, товарищ моряк», песня В. П. Соловьева-Седого 311
«Обитель» Н. А. Некрасова 290
«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана 110, 141
«Одинокие» Г. Гауптмана 78, 79, 182
«Ожерелье», опера Н. С. Кроткова 339, 344
«Октава», романс, соч. 45 № 3, Н. А. Римского-Корсакова 387, 394
«Октава» С. Г. Скитальца 309
«Опомнись, товарищ», песня 306
«Опричник», опера П. И. Чайковского 338
Оратории И. Гайдна 410
Оратории Г.-Ф. Генделя 410
Оратории Ф. Мендельсона-Бартольди 410
Оратории С. Франка 410
«Орестея», опера С. И. Танеева 273
«Орлеанская дева», опера П. И. Чайковского 338, 345
«Орлеанская дева» Ф. Шиллера 167
«Осенний вечер в деревне» 220
«От павших твердынь Порт-Артура», песня 219, 295, 299
«От павших твердынь Порт-Артура» Т. Л. Щепкиной-Куперник 295
«Отелло», опера Дж. Верди 349
«Отелло» У. Шекспира 41, 116, 125, 145, 163, 229, 230, 234
«Отец» А. Стриндберга 118, 130
«Пан-Воевода», опера Н. А. Римского-Корсакова 349, 352
«Парсифаль», опера Р. Вагнера 324
«Партизан Железняк», песня М. И. Блантера 311
«Пассажир 1-го класса» А. П. Чехова 60
«Паяцы», опера Р. Леонкавалло 349
«Пеллеас и Мелисанда» М. Метерлинка 187, 198, 206—208, 215
«Пер Гюнт», музыка к драме Г. Ибсена Э. Грига 413
«Первый винокур» Л. Н. Толстого 221
«Перед восходом солнца» Г. Гауптмана 171, 172
«Перед зарею» П. П. Гнедича 135
«Перенесение иконы из Куряжского монастыря в Харьков», фильм 266
Песни М. П. Мусоргского 403
«Песни и пляски смерти», вокальный цикл М. П. Мусоргского 297
— № 3. «Трепак» 414
— № 4. «Полководец» 297
«Песнь о Буревестнике» М. Горького 107, 152, 182, 376, 390
«Песнь о Соколе» М. Горького 107, 152
«Песнь торжествующей любви», опера А. Ю. Симона 312, 349
«Песня о Чуркине» 308
«Пестрые рассказы» А. П. Чехова 65
«Пиковая дама», опера П. И. Чайковского 328, 331, 333, 351, 352
«Плещут холодные волны», песня 305, 306
«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого 40, 41, 58, 91, 224, 229
«По диким степям Забайкалья», песня 305, 306, 310, 311
«По Дону гуляет казак молодой», песня 309
«По ревизию» М. Л. Кропивницкого 236
«Победа смерти» Ф. К. Сологуба 131, 197, 198, 208
«Погребение разбойников» Ф. Б. Миллера 308
«Пожар Москвы», песня 306
«Полиный поливальщик», фильм 266
«Поросль» Р. М. Хин 120
«Последние» М. Горького 31
«Последний вынешний денечек», песня 305
«Послеполуденный отдых фавна», прелюдия для оркестра К. Дебюсси 397
«Постой же, товарищ, опомнися, брат», песня 306
«Потонувший колокол» Г. Гауптмана 41, 42, 72
«Поэма экстаза», соч. 54, для оркестра А. Н. Скрябина 278, 286, 378, 380
«Поэт» А. С. Пушкина 387
«Поэт», романс Н. А. Римского-Корсакова 387
«Поэту», четыре романса, соч. 45, Н. А. Римского-Корсакова 387, 388, 393
— № 1. «Эхо» 387
— № 2. «Искусство» 387
— № 3. «Октава» 387, 394
— № 4. «Сомнение» 387
«Правда хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского 150, 235
«Праздник святого Йоргена», фильм 264
«Праздничный сон до обеда» А. Н. Островского 110
Прелюдии (10), соч. 23, для ф. п. С. В. Рахманинова 374, 401
— № 2. си-бемоль мажор 374, 401
— № 4. ре мажор 374, 401
— № 6. ми-бемоль мажор 374, 401
Прелюдии для ф. п. А. Н. Скрябина 377
«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского 161—163
«Прибытие поезда в Лион», фильм 266
«Привидения» Г. Ибсена 97, 119, 162, 165
«Приключение с садовником», фильм 266
«Прометей», поэма для ф. п., хора, оркестра, органа, соч. 60 А. Н. Скрябина 278
«Прометей» Эсхила 187
«Пророк» А. С. Пушкина 388
«Пророк», ариозо для баса с оркестром, соч. 49 № 2, Н. А. Римского-Корсакова 387, 388, 414
«Просители» М. Е. Салтыкова-Щедрина 131
«Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского 235
«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева 145
«Процесс Дрейфуса», фильм 264
«Псковитянка», опера Н. А. Римского-Корсакова 313, 314, 325, 346, 349, 353, 354, 359, 402
«Пустоцвет» Н. Л. Персияниновой 144

- «Пусть отзвучит гармоничное нежное пенье», романс, соч. 17 № 3, С. И. Танеева 386
- «Путешествие купца и Сидорыча в ад» П. И. Григорьева 259
- «Путешествие купца и Сидорыча в ад», народная песня 259
- «Путешествие на луну» 235
- Пьесы для ф. п. А. С. Аренского 404
- Пьесы для ф. п. А. К. Глазунова 273, 404
- Пьесы для ф. п. М. И. Глинки 404
- Пьесы для ф. п. А. К. Лядова 404
- Пьесы для ф. п. Н. К. Метнера 404
- Пьесы для ф. п. С. В. Рахманинова 404, 416
- Пьесы для ф. п. А. Г. Рубинштейна 404
- Пьесы для ф. п. А. Н. Скрябина 404
- Пьесы для ф. п. П. И. Чайковского 404
- «Пьесы-фантазии» (5), соч. 3, для ф. п. С. В. Рахманинова 372
- № 2. Прелюдия до-диез минор 372
- № 3. Мелодия 372
- «Пятнадцать русских народных песен» для мужского, женского и смешанного хора, соч. 59, А. К. Лядова 365
- «Пятнадцать русских песен» для женского голоса с оркестром А. К. Лядова 365
- «Рабочая Марсельеза» («Отречемся от старого мира»), песня 290, 295—297, 305
- «Рабочая слободка» Е. П. Карпова 135
- «Рабство и свобода», музыкально-психологическая картина В. И. Ребикова 371
- «Ради счастья» С. Пшибышевского 132
- «Разбойники» Ф. Шиллера 149, 163, 164, 229
- «Разлука», песня 305
- «Размышления», цикл романсов (7) Н. Я. Мясковского 393—395
- № 7. «Очарование красоты в тебе» 394
- «Раймонда», балет, соч. 57, А. К. Глазунова 273
- «Ранняя осень» Е. П. Карпова 135
- «Раскинулось море широко», песня 305, 306, 308
- «Расплюевские веселые дни» («Смерть Тарелкина») А. В. Сухова-Кобылина 229
- «Распятие», картина Ф. Штука 370
- «Расстрел коммунаров», песня 303
- «Ревизор» Н. В. Гоголя 115, 121, 122, 138, 139, 145, 163, 219, 224, 234, 235, 266
- «Редеет облаков летучая гряда», романс, соч. 42 № 3, Н. А. Римского-Корсакова 387, 389, 391
- «Риголетто», опера Дж. Верди 339, 349
- «Рогнеда», опера А. Н. Серова 338, 349
- «Родина» Г. Зудермана 103, 110, 119, 236
- Романсы А. С. Аренского 404
- Романсы М. А. Балакирева 403
- Романсы А. П. Бородина 403
- Романсы М. И. Глинки 403, 415
- Романсы А. С. Даргомыжского 403
- Романсы Ц. А. Кюи 404
- Романсы М. П. Мусоргского 403
- Романсы (6), соч. 4, С. В. Рахманинова 403
- № 2. «Утро» 391
- № 4. «Не пой, красавица, при мне» 390
- № 5. «Уж ты, пива моя» 371
- Романсы (6), соч. 8, С. В. Рахманинова 403
- № 4. «Полюбила я на печаль свою» 371
- Романсы (12), соч. 14, С. В. Рахманинова 390, 391, 403
- № 2. «Островок» 391
- № 5. «Эти летние ночи» 390
- № 7. «Не верь, мой друг» 390
- № 11. «Весенние воды» 367, 373, 390, 397
- Романсы (12), соч. 21, С. В. Рахманинова 390, 391, 403
- № 1. «Судьба» 390
- № 2. «Над свежей могилой» 390
- № 5. «Сирень» 391
- № 6. «Отрывок из Мюссе» 390, 395
- № 7. «Здесь хорошо» 391
- № 11. «Я не пророк» 395
- № 12. «Как мне больно» 390, 391
- Романсы (15), соч. 26, С. В. Рахманинова 390, 391
- № 3. «Мы отдохнем» 108
- № 6. «Христос воскрес!» 390
- № 9. «Я опять одинок» 390
- № 10. «У моего окна» 391
- № 12. «Ночь печальна» 391, 415
- № 13. «Вчера мы встретились» 391
- № 15. «Проходит все» 390, 395
- Романсы Н. А. Римского-Корсакова 403, 415
- Романсы П. И. Чайковского 403, 415
- «Ромео и Джульетта», опера Ш. Гуно 355, 357
- «Ромео и Джульетта» У. Шекспира 127, 128, 132
- «Росмерсхольм» Г. Ибсена 110, 186
- «Рукобיתье» 220
- «Русалка», опера А. С. Даргомыжского 272, 333, 336—338, 342, 351, 352, 355, 357
- «Русалка» А. С. Пушкина 121, 252
- «Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки 272, 339, 344, 349, 355, 358, 361
- «Русская Марсельеза» («Вставай, поднимайся, рабочий народ»), песня 286, 298
- «Русская рапсодия» для двух ф. п. в четыре руки С. В. Рахманинова 371
- «Русская свадьба в исходе XVI-го века» П. П. Сухова 235
- «Русская фантазия» для оркестра народных инструментов, соч. 86, А. К. Глазунова 409
- «Русское чудо», фильм 265
- «Рыбаки», опера А. Ю. Симона 349
- «С дымом пожарищ», песня 297
- «С помещиком, банкиром», песня 311
- «Сад весь в цвету», романс, соч. 60 № 7, А. С. Аренского 391
- «Садко», опера-былина Н. А. Римского-Корсакова 272, 314, 318, 340, 341, 345, 346, 352, 358, 359, 389
- «Садко», музыкальная картина для оркестра, соч. 5, Н. А. Римского-Корсакова 404

- «Сама себя раба бьет, коль нечисто жнет» И. П. Заулина 235
- «Самоуправцы» А. Ф. Писемского 72, 229
- «Самсон и Далила», опера К. Сен-Санса 342
- «Сарацин» А. Дюма-отца 332
- «Сарацин», опера Ц. А. Кюи 332
- «Сбор угля бедными на выработанной шахте», картина Н. А. Касаткина 28
- «Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой И. Ф. Стравинского 293
- «Свадьба» А. П. Чехова 110
- «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина 138, 139, 146, 163
- «Свитезянка», кантата для голосов соло, хора и оркестра, соч. 44, Н. А. Римского-Корсакова 315
- «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского 135, 235
- «Севильский цирюльник» П.-О. Бомарше 135
- «Севильский цирюльник», опера Дж. Россини 355
- «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского 41
- «Сельская честь», опера П. Масканы 349
- «Семпнархст», песня М. П. Мусоргского 414
- «Сервилья», опера Н. А. Римского-Корсакова 276, 349
- «Сердце не камень» А. Н. Островского 152
- «Сестра Беатриса» М. Метерлинка 187, 197, 198, 203—206, 212
- «Сестры из Бишофсберга» Г. Гауптмана 118, 131
- «Сильвия», балет Л. Делиба 284
- Симфонии А. К. Глазунова 366
- Симфония А. Маньяра 401
- Симфония Э. Шоссона 401
- Симфония № 1 до мажор М. А. Балакирева 399
- Симфония № 5 до минор, соч. 67, Л. Бетховена 368
- Симфония № 9 ре минор, соч. 125, Л. Бетховена 396
- Симфония № 2 си минор А. П. Бородина 404, 413, 418
- Симфония № 1 фа минор, соч. 15, А. Ф. Гедике 401
- Симфония № 1 ми мажор, соч. 5, А. К. Глазунова 366, 367
- Симфония № 2 фа-диез минор, соч. 16, А. К. Глазунова 366, 367
- Симфония № 5 си-бемоль мажор, соч. 55, А. К. Глазунова 273, 367
- Симфония № 6 до минор, соч. 58, А. К. Глазунова 273, 367
- Симфония № 7 фа мажор, соч. 77, А. К. Глазунова 399
- Симфония № 8 ми-бемоль мажор, соч. 83, А. К. Глазунова 278, 286, 367, 368
- Симфония № 1 соль минор Вас. С. Калинникова 278, 364, 399, 412
- Симфония № 2 ля мажор Вас. С. Калинникова 278, 364, 365, 412
- Симфония № 1 ре минор, соч. 13, С. В. Рахманинова 373
- Симфония № 2 ми минор, соч. 27, С. В. Рахманинова 286, 374, 414
- Симфония № 1 ми мажор, соч. 26, А. Н. Скрябина 278, 412
- Симфония № 2 до минор, соч. 29, А. Н. Скрябина 278, 412
- Симфония до минор, соч. 12, С. И. Танеева 273, 278, 279, 368, 399, 401, 402, 418
- Симфония № 3 ре мажор, соч. 29, П. И. Чайковского 383
- Симфония № 4 фа минор, соч. 36, П. И. Чайковского 383
- Симфония № 5 ми минор, соч. 64, П. И. Чайковского 383, 404, 413, 418
- Симфония № 6 (патетическая) си минор, соч. 74, П. И. Чайковского 285, 383
- «Синяя птица» М. Метерлинка 80, 193, 194, 253
- «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре», опера С. Н. Василенко 339
- «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», опера Н. А. Римского-Корсакова 276, 293, 312, 318, 320, 323—328, 334, 347, 349, 350, 352, 359, 360, 409
- Сказка до минор, соч. 8 № 1, для ф. п. Н. К. Метнера 382
- Сказка фа минор, соч. 9 № 1, для ф. п. Н. К. Метнера 382
- Сказка «Шествие рыцарей» ми минор, соч. 14, № 2, для ф. п. Н. К. Метнера 382
- «Сказка о Золотом петушке» А. С. Пушкина 321
- «Сказка о царе Салтане» А. С. Пушкина 318
- «Сказка о царе Салтане», опера Н. А. Римского-Корсакова 318—321, 323, 347, 389
- «Сквозь строй» С. Г. Скитальца 307, 309
- «Скупой рыцарь», опера, соч. 24, С. В. Рахманинова 328, 330, 331, 349, 352
- «Слепые» М. Метерлинка 97, 189, 191
- «Слушай», песня 311
- «Смело друзья, не теряйте», песня 311
- «Смело, товарищи, в ногу» Л. П. Радица 295, 302
- «Смело, товарищи, в ногу», песня 295, 296, 298, 300, 302—304
- «Смерть и просветление», симфоническая поэма, соч. 24, Р. Штрауса 282, 398
- «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого 64, 72, 74—76, 150, 159, 164
- «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина 139
- «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка 57, 187, 189, 196, 198, 204
- «Снег» С. Пшибышевского 183, 185, 186
- «Снегурочка», музыка к весенней сказке А. Н. Островского, соч. 23, А. Т. Гречанинова 80
- «Снегурочка», А. Н. Островского 80—82, 95, 100, 126, 128, 129, 137, 139, 254, 314, 337
- «Снегурочка», опера Н. А. Римского-Корсакова 80, 271, 314, 318, 336—338, 345—349, 355, 389
- «Снегурочка», музыка к весенней сказке А. Н. Островского, соч. 12, П. И. Чайковского 80, 126
- «Сны», пять меломимик, соч. 15, для сцены с ф. п. В. И. Ребикова 371
- «Солнце всходит и заходит», песня 295, 301, 306, 310
- «Соловей мой, соловейко», романс, соч. 60 № 4, П. И. Чайковского 414
- «Сомнение», романс М. И. Глинки 414
- «Сон в летнюю ночь», музыка к комедии У. Шекспира Ф. Мендельсона-Бартольди 125
- «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира 121, 125, 126
- Соната соль минор, соч. 19, для виолончели и ф. п. С. В. Рахманинова 374, 401, 417

- Соната № 1 ре минор, соч. 28, для ф. п. С. В. Рахманинова 417
- Соната-фантазия № 2 соль-диез минор, соч. 19, для ф. п. А. Н. Скрябина 404, 417
- Соната № 3 фа-диез минор, соч. 23, для ф. п. А. Н. Скрябина 376
- Соната № 4 фа-диез мажор, соч. 30, для ф. п. А. Н. Скрябина 372, 382
- Соната соль мажор (большая), соч. 37, для ф. п. П. И. Чайковского 417
- Сонаты для ф. п. А. К. Глазунова 366
- Сонаты (3), соч. 11, для ф. п. Н. К. Метнера
- № 1. ля-бемоль мажор 382
- № 2. ре минор (соната-элегия) 382
- № 3. до мажор 382
- «Сонет Микеланджело», романс Н. Я. Мясковского 395
- «Сонет Микеланджело» Ф. И. Тютчева 395
- «Спящая княжна», романс А. П. Бородина 402
- «Среди долины ровныя», песня 298, 302
- «Среди лесов дремучих», песня 305, 308—310
- «Средь шумного бала», романс, соч. 38 № 3, П. И. Чайковского 415
- «Старуха Иаергиль» М. Горького 28
- «Старый дом» А. М. Федорова 144, 145
- «Старый закал» А. И. Южина-Сумбатова 69
- «Старый капрал», романс А. С. Даргомыжского 298, 414
- «Стенька Разин и княжна», песня 307
- «Стенька Разин и княжна» Д. Н. Садовникова 307
- «Стены» С. А. Найденова 155, 156
- «Степан Разин» А. А. Навроцкого 172
- «Сто тысяч» И. П. Карпенко-Карого 235
- «Страшная месть», опера Н. Р. Кочетова 339
- «Строитель Сольнес» Г. Ибсена 108—110, 131, 165
- «Стяжатель» В. Острецова 230
- «Суворов в деревне» Н. И. Куликова 253
- «Суета» И. П. Карпенко-Карого 235
- «Сухую корочкой», песня 305
- «Счастье Греты» Э. Марриотта 72
- «Сын мандарина», опера Ц. А. Кюи 339
- Сюита № 1, соч. 5, для двух ф. п. в четыре руки С. В. Рахманинова 372
- «Светлый праздник» 372
- Сюиты для оркестра И.-С. Баха 401
- «Таланты и поклонники» А. Н. Островского 131, 164, 229
- «Там вдали за рекой» Н. Кооля 311
- «Там вдали за рекой», песня 311
- «Там, внутри» М. Метерлинка 97, 189
- «Тамара», симфоническая поэма М. А. Балакирева 399, 404, 413, 418
- «Тангейзер», опера Р. Вагнера 280
- «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя 244, 252, 254
- «Тигренок», вальс 385
- «Тиль Эйленшпигель», симфоническая поэма, соч. 28, Р. Штрауса 282, 399
- «Титулярный советник», романс А. С. Даргомыжского 414
- «Ткачи», Г. Гауптмана 109, 171, 172
- «Тоска», опера Дж. Пуччини 280
- «Тоска по родине», песня 291
- «Травиата», опера Дж. Верди 349, 355, 357, 361
- «Трактирщица» К. Гольдони 73
- «Трамвай пришел», картина Н. А. Касаткина 28
- «Трансвааль», песня 291, 295, 301, 302
- «Три арабески», соч. 7, для ф. п. Н. К. Метнера 382
- «Три русские песни» для хора с оркестром, соч. 41, С. В. Рахманинова 293
- «Три сестры» А. П. Чехова 48, 52, 61, 79, 86—89, 92, 94, 100, 149, 155, 165, 166
- «Трильби» Г. Г. Ге 166, 236
- Трио № 1 ре минор, соч. 32, для ф. п. скрипки и виолончели А. С. Аренского 363
- Трио ре мажор, соч. 22, для ф. п., скрипки и виолончели С. И. Танеева 370
- «Тристан и Изольда», опера Р. Вагнера 282, 335, 378
- «Трое» М. Горького 170, 175
- «Троянцы в Карфагене», опера Г. Берлиоза 349, 402
- «У моря», цикл романсов (5), соч. 46, Н. А. Римского-Корсакова 387
- Увертюра на темы трех русских песен М. А. Балакирева 404
- «Уж gasли в комнатах огни», романс, соч. 63 № 5, П. И. Чайковского 391
- «Узник» А. С. Пушкина 290
- «Украденное счастье» И. Я. Франко 235
- «Умер бедняга в больнице военной», песня 291, 301, 305—307, 311
- «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского 325
- «Уриэль Акоста» К.-Ф. Гудцова 105, 163, 228
- «Утес», фантазия для оркестра, соч. 7, С. В. Рахманинова 416
- «Утро», песня 306
- «Ухарь-купец», песня 287, 301, 305—307
- «Ученик чародея», скерцо для оркестра П. Дюка 401
- «Фантазия на темы былин Рябинина» для ф. п. с оркестром, соч. 48, А. С. Аренского 363, 399
- «Фауст» И.-В. Гете 229
- «Фауст», опера Ш. Гуно 340, 354, 355, 357, 358, 360
- «Фауст и город» А. В. Луначарского 137
- «Федор Григорьевич Волков» Н. И. Куликова 253
- «Фиделио», опера, соч. 72, Л. Бетховена 349, 350, 360
- «Фимка» В. О. Трахтенберга 154—156
- «Фома Гордеев» М. Горького 156, 166, 167, 169
- «Фра-Дьяволо», опера Ф. Обера 355
- «Франческа да Римини» Г. д'Аннунцио 127, 131, 132
- «Франческа да Римини», опера, соч. 25, С. В. Рахманинова 328, 329, 349, 352
- «Франческа да Римини», фантазия для оркестра, соч. 34, П. И. Чайковского 328
- «Хаз Булат удалой», песня 287, 305, 307, 309
- «Хованщина», опера М. П. Мусоргского 338, 339, 349

УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ

- «Хозяин» И. П. Карпенко-Карого 235
 «Хозяйка в доме» А.-У. Пиверо 131
 «Холопы» П. П. Гнедича 135
- «Царская невеста» Л. А. Мея 235, 316
 «Царская невеста» опера Н. А. Римского-Корсакова 276, 314, 316—318, 321, 340—342, 345, 347, 349, 361
 «Царская трость, или Деревянный ходатай» С. И. Ви-сковатова 254
 «Царь Борис» А. К. Толстого 126
 «Царь Ирод» 218
 «Царь Максимилиан» 218, 220, 221
 «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого 30, 52, 64, 68—72, 74, 76, 80, 92, 126, 148, 150, 189, 340
 «Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко 120, 144
 «Ценою крови» С. С. Мамонтова 130
- «Чайка» А. П. Чехова 52, 61, 64, 68—70, 72, 73, 76, 82, 117, 118, 141, 146—149, 165, 177, 178, 182, 189
 «Чародейка», опера П. И. Чайковского 338, 339, 345, 349
 «Чародейка» И. В. Шпагинского 235
 «Чаять и достигать» музыкально-психологическая кар-тина В. И. Ребикова 371
 «Челкаш» М. Горького 28
 «Черевички», опера П. И. Чайковского 339
 «Черный ворон», песня 310
 «Чертова супруга» 235
 «Чудный месяц плывет над рекой», песня 289, 305
 «Чужое добро впрок не пойдет» А. А. Потехина 235
- «Шило и столяр Гаврило» 229
 «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана 57, 189, 190, 195, 196, 212
 «Шумел, горел пожар московский» Н. С. Соколова 307
 «Шумел, горел пожар московский», песня 307, 309, 310
 «Шутники», А. Н. Островского 122, 229
- «Эгмонт» И.-В. Гете 146
 «Эдип в Колоне» Софокла 187
 «Эй ты, зимушка-зима», песня 301
 «Эй, ухнем!», песня 402
 «Эй, ухнем!», песня бурлаков для хора и оркестра А. К. Глазунова 286, 367, 402
 «Электра» Г. фон Гофмансталя 131
 «Электра» Софокла 187
 «Эрнани» В. Гюго 131, 229
 «Эрос и Психея» Ю. Жулавского 131
 Этюд ре-диез минор, соч. 8 № 12, для ф. п. А. Н. Скря-бина 376, 381
 «Эх, распошел», песня 311
 «Эхо» А. С. Пушкина 387
- «Юдифь», опера А. Н. Серова 223, 349, 354
 «Юлий Цезарь» У. Шекспира 92, 94, 95, 189
 «Юность» М. Гальбе 142
- «Я не сержусь», романс, соч. 48, Р. Шумана 414
 «Ямщики» П. И. Григорьева 219
 «Ярополк» К. Устиновича 302, 303

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

<p>А. М. Горький. 1904 год 34</p> <p>К. С. Станиславский. 1889 год 39</p> <p>Страница из режиссерского экземпляра К. С. Станиславского инсценировки повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» 41</p> <p>Страница из рукописи К. С. Станиславского «Настольная книга драматического артиста» 47</p> <p>К. С. Станиславский. 1903 год <i>вклейка</i></p> <p>Страница из режиссерской разработки К. С. Станиславского инсценировки рассказа А. П. Чехова «Пассажир 1-го класса» 60</p> <p>Страница из неоконченной пьесы К. С. Стани- славского «Комета» 62</p> <p>«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Пе- тербургский Суворинский театр. 1898 год. Федор — П. В. Орленев 69</p> <p>«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Мос- ковский Художественный театр. 1898 год. Ирина — О. Л. Книппер-Чехова, Федор — И. М. Москвин 71</p> <p>Вл. И. Немирович-Данченко. 1903 год <i>вклейка</i></p> <p>«Дядя Ваня» А. П. Чехова. Московский Худо- жественный театр. 1899 год. Сцена из I дей- ствия 77</p> <p>«Однокопье» Г. Гауптмана. Московский Худо- жественный театр. 1900 год. Иоганн — В. И. Качалов, Кете — М. Ф. Андреева 79</p> <p>«Снегурочка» А. Н. Островского. Московский Художественный театр. 1900 год. Сцена из II действия 81</p> <p>«Снегурочка» А. Н. Островского. Малый театр. 1900 год. Снегурочка — Е. Садовская 82</p> <p>К. С. Станиславский и З. С. Соколова. 1900 год 83</p> <p>«Доктор Штокман» Г. Ибсена. Московский Художественный театр. 1900 год. К. С. Стани- славский в роли Штокмана. Рисунок 84</p>	<p>«На дне» А. М. Горького. Московский Худо- жественный театр. 1902 год. Сцена из IV дейст- вия 93</p> <p>«Юлий Цезарь» В. Шекспира. Московский Худо- жественный театр. 1903 год. Сцена из I действия 95</p> <p>«Иванов» А. П. Чехова. Московский Худо- жественный театр. 1904 год. Иванов — В. И. Ка- чалов 97</p> <p>«Дети солнца» А. М. Горького. Московский Художественный театр. Страница из режис- серского экземпляра К. С. Станиславского . 98</p> <p>Афиша спектакля «Кукольный дом» Г. Ибсе- на в Драматическом театре В. Ф. Комиссар- жевской. 1904 год 104</p> <p>«Кукольный дом» Г. Ибсена. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1904 год. Нора — В. Ф. Комиссаржевская 105</p> <p>«Кукольный дом» Г. Ибсена. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1904 г. Нора — В. Ф. Комиссаржевская, Гельмер — Н. Д. Кра- сов. Ранк — К. В. Бравич 106</p> <p>«Дети солнца» А. М. Горького. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1905 год. Лиза Протасова — В. Ф. Комиссаржевская <i>вклейка</i></p> <p>«Измена» А. И. Сумбатова-Южина. Малый театр. Отар-бек — А. И. Южин 116</p> <p>«Король Лир» В. Шекспира. Малый театр. Лир — Ф. П. Горев, Корделия — А. А. Яблоч- кина 117</p> <p>«Сафо» Ф. Грильпарцера. Малый театр. Са- фо — М. Н. Ермолова <i>вклейка</i></p> <p>«Волки и овцы» А. Н. Островского. Малый театр. Анфуса — О. О. Садовская, Мурзавец- кий — М. П. Садовский 123</p> <p>А. П. Ленский с группой учеников 127</p> <p>П. М. Медведев, В. Н. Давыдов, К. А. Варла- мов, М. Г. Савина, Е. Н. Жулева (справа на- лево) 136</p>
---	---

В. Н. Давыдов	<i>вклейка</i>	«Балаганчик» А. А. Блока. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1906 год. Эскиз декорации Н. Н. Сапунова	209
«Снегурочка» А. Н. Островского. Александринский театр. Бобыль — В. Н. Давыдов	137	«Балаганчик» А. А. Блока. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской В. Э. Мейерхольд в роли Пьеро. Рисунок Н. П. Ульянова	211
«Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина. Александринский театр. Расплюев — В. Н. Давыдов	138	«Жизнь человека» Л. Н. Андреева. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1907 год. Эскиз декорации В. К. Коленды	215
«Власть тьмы» Л. Н. Толстого. Александринский театр. 1895 год. Акулина — М. Г. Савина	140	«Жизнь человека» Л. Н. Андреева. Драматический театр. В. Ф. Комиссаржевской. 1907 год. Эскиз декорации В. К. Коленды	216
«Бесприданница» А. Н. Островского. Александринский театр. 1896 год. Лариса — В. Ф. Комиссаржевская	141	«Жизнь человека» Л. Н. Андреева. Театр В. Ф. Комиссаржевской. 1907 год. Планировка сцены «Бал у человека». Рисунок В. Э. Мейерхольда	217
«Юность». Александринский театр. 1898 год. Анхен — В. Ф. Комиссаржевская	142	Афиша цирка братьев Никитиных	239
«Идиот» Ф. М. Достоевского. Александринский театр. 1898 год. Сцена из спектакля	143	А. Л. Дуров	241
«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Александринский театр. 1900 год. Чацкий — П. В. Самойлов	145	Бим и Бом — И. Радунский и М. Станевский	242
«Чайка» А. П. Чехова. Александринский театр. 1902 год. Сцена из спектакля	147	Картина К. Е. Маковского «Гулянье на Адмиралтейской площади в Петербурге». 1875 год	249
«Месяц в деревне» И. С. Тургенева. Александринский театр. 1903 год. Беляев — Н. Н. Ходотов	151	Картина А. А. Попова «Балаганы в Туле»	251
Н. Н. Ходотов, В. П. Далматов	153	В. А. Серов. Портрет Н. А. Римского-Корсакова. 1908 год	<i>вклейка</i>
«Стены» С. А. Найденова. Александринский театр. 1907 год. Настьянов — В. Н. Давыдов	155	Е. Э. Линева в национальном костюме	289
«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Раскольников — П. В. Орленев	162	Группа членов Музыкально-этнографической комиссии при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии. 1905 год	292
«Привидения» Г. Ибсена. 1904 год. Освальд — П. В. Орленев	162	М. Е. Пятницкий с хором крестьян	294
Афиша спектакля «Дачники» в Таганрогском городском театре. 1905 год	171	Обложка сборника «Песни революции»	296
Городской театр в Вятке	174	Г. М. Кржижановский	299
«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана. Театр-студия на Поварской. 1905 год. Эскиз декорации Н. П. Ульянова	190	Обложка дешевого издания песни «Дубинушка» с портретом Ф. И. Шалашина	303
«Жизнь человека» Л. Н. Андреева Московский Художественный театр. 1907 год. «Бал у человека». Эскиз декорации В. Е. Егорова	192	Обложка дешевого издания песни «Ухарь-купец» с портретом Н. В. Плевицкой	307
«Синяя птица» М. Метерлинка. Московский Художественный театр. 1908 год. «В стране воспоминаний». Литография В. Е. Егорова	194	Н. А. Римский-Корсаков. 1908 год	313
«Вечная сказка» С. Пшибышевского. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Сцена из спектакля	202	«Моцарт и Сальери» С. В. Рахманинова. Московская частная опера. 1898 год. Сальери — Ф. И. Шалапин, Моцарт — В. П. Шкафер	315
«Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1906 год. Сцена из спектакля	203	«Кащей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова. Московская частная опера. 1902 год. Кащея — В. Н. Петрова-Званцева	319
«Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1906 год. Сцена из спектакля	204	Н. А. Римский-Корсаков с группой участников первого спектакля «Кащей Бессмертный». Московская частная опера. 1902 год	320
«Пеллеас и Мелисанда» М. Метерлинка. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1907 год. Эскиз декорации В. И. Денисова	207	«Кащей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова. Московская частная опера. 1902 год. Кащей — Ф. А. Ошустович	321
«Пеллеас и Мелисанда» М. Метерлинка. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1907 год. Эскиз декорации В. И. Денисова	208	«Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. Опера Зимина. 1909 год. Додон — И. И. Сперанский	322
		Обложка первого издания партитуры оперы «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова работы И. Н. Билибина. 1908 год	323
		Обложка партитуры оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Ки-	

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

теже и деде Февронии» с дарственной надписью Н. А. Римского-Корсакова — С. В. Рахманинову. 1906 год	324	«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова Мариинский театр. 1906 год. Гришка-Кутерьма — И. В. Ершов	359
С. В. Рахманинов с исполнителями оперы «Фрачческа да Римини» — Н. В. Салиной и Г. А. Баклановым. Большой театр. 1906 год	329	«Фауст» Ш. Гуно. Большой театр. Маргарита — А. В. Нежданова	361
С. В. Рахманинов с исполнителями оперы «Скупой рыцарь» — И. В. Грызуновым, Г. А. Баклановым и А. П. Бовачичем. Большой театр. 1906 год	330	Неизвестный художник. Портрет В. С. Калиникова. 1897 год	364
В. А. Серов. Портрет С. И. Мамонтова. 1885 год	337	И. Е. Репин. Портрет А. К. Лядова. 1902 год	366
«Царская невеста». Московская частная опера. 1899 год. Марфа — Н. И. Забела-Врубель	341	С. И. Танеев. 1900-е годы	369
В. А. Серов. Портрет С. И. Мамонтова	343	С. В. Рахманинов. 1901 год	<i>вклейка</i>
М. А. Врубель. Портрет Н. И. Забелы-Врубель. 1904 год	346	Автограф романса С. В. Рахманинова «Весенние воды»	373
Программа премьеры оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». Московская частная опера. 1898 год	347	А. Н. Скрябин. 1902 год	<i>вклейка</i>
«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова. Московская частная опера. 1898 год. Иван Грозный — Ф. И. Шаляпин	354	Автограф партитуры «Божественной поэмы» А. Н. Скрябина	379
«Фауст» Ш. Гуно. Большой театр. Мефистофель — Ф. И. Шаляпин	355	Н. К. Метнер. 1908—1910-е годы	381
«Князь Игорь» А. П. Бородина. Большой театр. Князь Галицкий — Ф. И. Шаляпин	356	А. И. Зилоти	400
«Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Большой театр. 1900 год. Ленский — Л. В. Собинов	357	Программа музыкального вечера Керзинского кружка любителей русской музыки. 1897 год	403
		Московское трио в составе: (слева направо) Д. С. Крейн — скрипка. Р. И. Эрлих — виолончель, Д. С. Шор — фортепьяно. 1900-е годы	406
		Оркестр народных инструментов под управлением В. В. Андреева. 1910	409

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ	5
И. В. БЕСТУЖЕВ	
РОССИЯ НА РУБЕЖЕ ДВУХ ВЕКОВ (СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ОБСТАНОВКА)	7
А. А. СИДОРОВ, Ю. С. КАЛАШНИКОВ	
ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА	23
ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА	
Ю. С. КАЛАШНИКОВ	
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ И ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РЕАЛИЗМА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА	37
М. Н. СТРОЕВА	
МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР (1898—1905 гг.)	66
А. Я. АЛЬТШУЛЛЕР	
В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКАЯ И ЕЕ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В «ПАССАЖЕ»	103
Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА	
МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТР ЗА ДЕСЯТЬ ЛЕТ (1898—1908)	111
А. Я. АЛЬТШУЛЛЕР	
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР В 1895—1907 ГОДАХ	133
А. Я. АЛЬТШУЛЛЕР	
ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР	158
Б. И. РОСТОЦКИЙ	
МОДЕРНИЗМ В ТЕАТРЕ	177
Г. А. ХАЙЧЕНКО	
НАРОДНЫЙ ТЕАТР	218

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. А. ДМИТРИЕВ	
ЦИРКИ	238
Ю. А. ДМИТРИЕВ	
ГУЛЯНИЯ И ДРУГИЕ ФОРМЫ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ	248
С. С. ГИНЗБУРГ	
ПЕРВЫЕ ШАГИ КИНО В РОССИИ	262

МУЗЫКА

Ю. В. КЕЛДЫШ	
РУССКАЯ МУЗЫКА НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ	271
И. В. НЕСТЬЕВ	
О МУЗЫКЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ	287
<u>Н. В. ТУМАНИНА</u>	
РУССКОЕ ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ	312
<u>Н. В. ТУМАНИНА</u>	
РУССКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ	333
А. Д. АЛЕКСЕЕВ	
РУССКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА	362
В. А. ВАСИНА-ГРОССМАН	
РУССКИЙ РОМАНС КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА	385
А. Д. АЛЕКСЕЕВ	
КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ	396
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	420
УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ	428
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	438

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

*Утверждено к печати Институтом истории искусства
Министерства культуры СССР*

Редактор издательства *Т. Д. Венедиктова*
Художник *Б. И. Астафьева*
Технический редактор *Л. Н. Золотухина*

Сдано в набор 22/XI 1967 г. Подписано к печати 30/VIII 1968 г.
Формат 84×108^{1/16}. Бумага № 1. Усл. печ. л. 47,46.
Уч.-изд. л. 48,7. Тираж 6500 экз. Т-13213. Тип. зак. 3723.
Цена 3 р. 61 к.

Издательство «Наука». Москва К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». Москва Г-99, Шубинский пер., 10

О П Е Ч А Т К И

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
158	2 св.	Альтштуллер	Альтшуллер
193	5 св.	цены	спены
241	подпись под иллюстрацией	А. Л. Дуров	В. Л. Дуров
420	3 св. справа	М. И.	М. М.
428	прав. стлб. 7 св.	«Бестящая	«Блестящая
439	прав. стлб. 19 св.	А. Л.	В. Л.

Зак. 3723.