

**СЮЖЕТЫ
АЛЕКСАНДРИНСКОЙ
СЦЕНЫ**



**Актеры
Режиссеры**



Серия основана Анатолием Яковлевичем Альтшуллером

Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

Сюжеты Александринской сцены

Актеры. Режиссеры

Том 2

Издательство «Левша. Санкт-Петербург»

Санкт-Петербург
2018

ББК 85.334
УДК 792.072

**Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России
(2012–2018 годы)»**

Ответственный редактор А. Ю. Ряпосов

Редакторы-составители:

Л. С. Данилова, А. Ю. Ряпосов, В. В. Сомина

Рецензенты: А. А. Чепуров, доктор искусствоведения,
О. А. Федорченко, кандидат искусствоведения,
Т. Д. Исмагулова

Сюжеты Александринской сцены. Том 2: Актеры. Режиссеры /
Российский институт истории искусств. – СПб.: ООО Издательств-
во «Левша. Санкт-Петербург», 2018 – 608 с., ил.

Настоящий том «Сюжетов Александринской сцены» продолжает традицию изучения актерского искусства александринцев. В него включены статьи об актерах, чьи имена оказались забыты (В. С. Враская, А. К. Брошель, Н. П. Анненкова-Бернар, Н. В. Самойлова и др.) и статьи о прославленных мастерах (И. И. Сосницкий, В. Н. Асенкова, И. Н. Певцов и др.). Раздел «Актеры» завершает публикация писем графа С. П. Зубова (брата В. П. Зубова, основателя Российского института истории искусств), драматурга и поэта.

Значительная часть материалов посвящена деятельности представителей режиссерского цеха в стенах Александринского театра (А. А. Яблочкин, П. П. Гнедич, А. А. Санин, А. Н. Бенуа, В. Э. Мейерхольд и др.).

В книге публикуются фото из фондов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, из архивов Российского государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина (Александринский), Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского (Михайловский театр) и из личного архива Г. Копельман-Гидони.

ISBN 978-5-86845-229-1 (РИИИ)

ISBN 978-5-93356-198-9 (ООО Издательство «Левша. Санкт-Петербург»)

delicious telecom
oyster

- © РИИИ, 2018
- © Коллектив авторов, текст, 2018
- © ООО Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018
- © Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, фото, 2018

От составителей

Настоящий сборник представляет собой продолжение сборника предыдущего – «Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах» (СПб., 2006). Его создателем был Анатолий Яковлевич Альтшуллер (1922–1996), и хотя том вышел после его смерти, именно Альтшуллер являлся его душой, вдохновителем и редактором. Сначала была задумана серия под рабочим названием «Забытые имена Александринской сцены», где предполагались рассказы о деятелях театра, о которых известно мало или почти ничего, но которые, тем не менее, внесли свою лепту в историю русской сцены. Одновременно выяснилось, что и о корифеях Александринского театра осталось немало неизвестного. «Забытые имена» превратились в «Сюжеты Александринской сцены».

Новый сборник продолжает эту традицию. Среди забытых имен: В. С. Враская, А. К. Брошель, Н. П. Анненкова-Бернар; о более известных актерах написано по-новому, в силу чего представления об их творчестве и личности существенно дополнены.

Составители и авторы сборника не претендовали дать исчерпывающую картину истории Александринского театра. Представленные статьи освещают различные периоды его истории.

Мы начинаем с русского водевиля. Водевиль всегда занимал видное место в репертуаре театра, но подлинный его расцвет пришелся на 1830-е – 1840-е гг. Две актрисы, В. Н. Асенкова и Н. В. Самойлова, «звезды» водевиля представлены в сборнике. Об Асенковой написано как будто немало. Однако автор статьи о ней – С. А. Филиппова – сумела по-своему нарисовать портрет знаменитой актрисы. Живая непосредственная исполнительская манера Асенковой воплотилась в статье в тонком и умелом анализе ее ролей. В результате облик Асенковой во многом раскрылся по-новому.

Статья Е. В. Проца вернула в историю искусства одну из лучших водевильных актрис Н. В. Самойлову. Разбор ролей «водевильного мотылька», как называл ее Проц, подтверждает значимость Самойловой в истории русского театра.

Немного было известно об актрисе другого плана – М. Д. Дюр. обстоятельное рассмотрение ее творческого пути, данное в статье А. М. Исаева, позволяет вернуть актрису на должное ей место в истории театра.

О М. С. Щепкине написано много, и гораздо меньше о его современнике И. И. Сосницком. Этот пробел призвана восполнить статья М. Н. Майдановой. Она написана в жанре творческой биографии актера. Опираясь на историко-теоретический подход к материалу, автор исследует мировоззрение Сосницкого и его актерский метод, специфику которого составляла опора на пластику как главный рабочий инструмент актера в работе над ролью и главный компонент в структуре сценического образа. Прослеживается эволюция актерского метода Сосницкого в контексте общих тенденций развития исполнительского искусства в русском театре.

Две актрисы-современницы – Ф. А. Снеткова и А. К. Брошель – разного психологического склада – в силу этого оказались личностями разной жизненной и творческой судьбы. Анализ их деятельности (статья Л. С. Даниловой) позволяет увидеть те тенденции, которые существовали в актерском искусстве середины XIX в.

Отдельную группу составляют статьи Ю. Е. Галаниной о почти совсем забытой В. С. Враской-Стаховой и М. А. Башловкиной о более известной, но до сих пор обойденной вниманием исследователей И. А. Стравинской. Здесь речь идет об актерских судьбах в широком историческом контексте, центром внимания оказываются не творческие достижения, хотя о них тоже идет речь, но существование женщин и актрис в водовороте сложной предреволюционной и постреволюционной жизни.

Русский театр и общественное движение затронуты в статье В. В. Соминой о Н. П. Анненковой-Бернар. Связь умонастроений общества и русской сцены определила настрой этой статьи. Специфике статьи составляет изучение зрительского восприятия актерской игры и закономерностей артистических успехов и провалов в конкретный исторический момент времени. Материалом для анализа послужила своеобразная «дуэль» молодой, недавно появившейся на петербургской сцене Н. П. Анненковой-Бернар и маститой М. Г. Савиной. Соперничество двух актрис состоялось во время бенефиса Савиной, в спектакле по пьесе М. И. Чайковского «Похмелье» (1890), и закончилось победой Анненковой-Бернар, которая благодаря обостренному чувству современности «отняла» у бенефициантки львиную долю успеха и удостоилась грома аплодисментов.

Актерскому искусству начала XX века посвящена статья Ю. Н. Чирвы об И. Н. Певцове. Она охватывает период его творчества, связанный с Александринским театром (1925–1934). Автор рассматривает такие роли Певцова, как Павел I в пьесе Д. С. Мережковского, Тот в пьесе Л. Н. Андреева, Протасов в «Живом труп» Л. Н. Толстого, профессор Бородин в «Страхе» А. Н. Афиногенова. Здесь раскрывается масштаб человеческой и актерской личности Певцова, его вклад в историю русского театра.

Статья Е. В. Третьяковой заставляет вспомнить о Н. В. Смоличе не только как об известном оперном режиссере, но и как об актере, сыгравшем на сцене Александринского театра такие роли, как Раскольников в «Преступлении и наказании», царь Федор Иоаннович, Хлестаков в «Ревизоре». Это существенно дополняет наше представление о творческой биографии Смолича.

В Приложении (Т. Д. Исмагуловой) публикуются письма графа С. П. Зубова к М. Г. Савиной, которые дают возможность взглянуть в детали театральной и околотеатральной жизни того времени.

Подготовка следующего выпуска «Сюжетов» логически подвела к мысли дополнить рассказы об актерах Александринского театра исследованиями творчества режиссеров, которые работали на этой сцене.

Составители и авторы сборника не стремились добиться единообразия в методологии и манере изложения результатов проделанной работы. Слишком различны индивидуальности авторов, их научные интересы и исследовательские пристрастия; не менее широка и палитра изучаемых феноменов, свести все это многообразие к единому знаменателю не представляется возможным. Более того, многообразие форм и подходов к изучению режиссуры позволяют создать объемную картину функционирования данного феномена в стенах Александринского театра.

Статьи расположены по хронологии изучаемого материала.

Статья О. А. Федорченко «Балет "Сумбека, или Покорение Казанского царства" – первая премьера Александринского театра» посвящена спектаклю, в силу стечения ряда обстоятельств не ставшего постановкой, которой открылся театр, построенный К. Росси, но явился первым представлением, специально подготовленным для Александринской сцены. В исследовании О. А. Федорченко на основе архивных документов, рецензионных материалов и других источников подробно и детально прослеживается история создания «Сумбеки», процесс подготовки и выпуска спектакля.

Статья С. А. Филипповой «Александр Александрович Яблочкин» поднимает важную проблему – функционирование режиссуры в рамках дорежиссерского театра, которая рассматривается на материале деятельности А. А. Яблочкина на посту главного режиссера русской драматической труппы. Известно об этом крайне мало, исследователи театра, как правило, отводят Яблочкину роль пропагандиста оперетты и мастера массовых сцен. Статья С. А. Филипповой призвана подробно проанализировать работу Яблочкина, основываясь не только на рецензиях и воспоминаниях современников, но и на монтажах режиссера.

В статье М. Н. Майдановой «Петр Петрович Гнедич» речь идет о писателе, драматурге, переводчике, художнике, театральном критике и практике театра, который посвятил Александринскому театру существенную часть своей жизни (в том числе и в качестве управляющего труппой) и собственного творчества. П. П. Гнедич не был режиссером в общепринятом смысле, но его взгляды на драматическую литературу и театр, его практическая работа по формированию постановочной деятельности на Александринской сцене способствовала становлению художественно-постановочной культуры театра. В статье анализируются взгляды П. П. Гнедича на искусство сценической постановки, излагаются его представления о репертуаре, о принципах выбора пьес и о подходах к их сценической интерпретации, требования к актерскому ансамблю и исполнительской манере, репетиционному процессу и пр.

Статьи Е. В. Мамчур «Александр Акимович Санин» и «Михаил Егорович Дарский» посвящены анализу постановочной деятельности двух режиссеров, начавших свой творческий путь в Московском Художественном театре и привлеченных на Александринскую

сцены с целью привить ей новые режиссерские подходы и способствовать качественному росту ее постановочной культуры. Процесс этот оказался сложным и противоречивым, и на материале творчества А. А. Санина и М. Е. Дарского исследуются закономерности взаимодействия новой режиссуры, с одной стороны, и сценических традиций театра прославленных мастеров – с другой; изучаются неоднозначные итоги такого взаимодействия.

В статье А. Ю. Ряпосова «Спектакль В. Э. Мейерхольда “На полпути”» речь идет о постановке, обойденной вниманием исследователей, но занявшей важное место среди мейерхольдовских работ на Александринской сцене. Анализ спектакля по пьесе английского драматурга Артуро Пинеро показал, что Мейерхольд создал сценический сюжет на основополагающую для режиссера тему – тему власти рока над человеком. Сценографическое решение, предложенное А. Я. Головиным, стало важной пробой того типа оформления спектакля, которое в полной мере было реализовано в «Маскараде». Работа режиссера с Е. Н. Рождиной-Инсаровой, исполнительницей главной роли – был первый шаг к плодотворному сотрудничеству режиссера и актрисы, которое завершилось созданием образов Катерины в «Грозе» (1916) и Нины в «Маскараде» (1917).

Статья Ю. Е. Галаниной «Из истории студийного движения 1918–1929 гг. в бывшем Александринском театре» посвящена изучению создания учебных структур, де-факто ставших правопреемниками петербургского императорского Театрального училища в первое послереволюционное десятилетие; организации в них театрального образования, формирования педагогического и ученического состава. Речь идет о Школе русской драмы Государственных Петроградских театров; Академической драматической Школе-Студии имени народного артиста В. Н. Давыдова – Государственном академическом училище; Студии Академической драмы (Производственной мастерской Академического театра драмы) под руководством Л. С. Вивьена, Н. В. Петрова, К. П. Хохлова; Студии имени народного артиста Ю. М. Юрьева; Производственной мастерской Н. В. Петрова и др.

Статья А. Ю. Ряпосова «Александр Николаевич Бенуа» посвящена единственной работе этого режиссера и художника-постановщика в Петроградском ГАТЕДРе. Спектакль «Мещанин во дворянстве» (1923) анализируется в контексте других мольеровских постановок Бенуа в Московском Художественном театре и в Большом Драматическом театре, а также в сопоставлении с «Дон Жуаном» В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина (1910); с «Мещанином во дворянстве» Ф. Ф. Комиссаржевского и Н. Н. Сапунова (1911, Московский театр К. Н. Незлобина). Способы и методы, использованные при реализации на сцене Акдрамы мольеровской комедии, позволили сделать общие выводы об особенностях режиссуры А. Н. Бенуа.

В статье Т. Ю. Плахотиной «Виктор Романович Раппапорт» исследуется творчество художника, более известного в качестве ре-

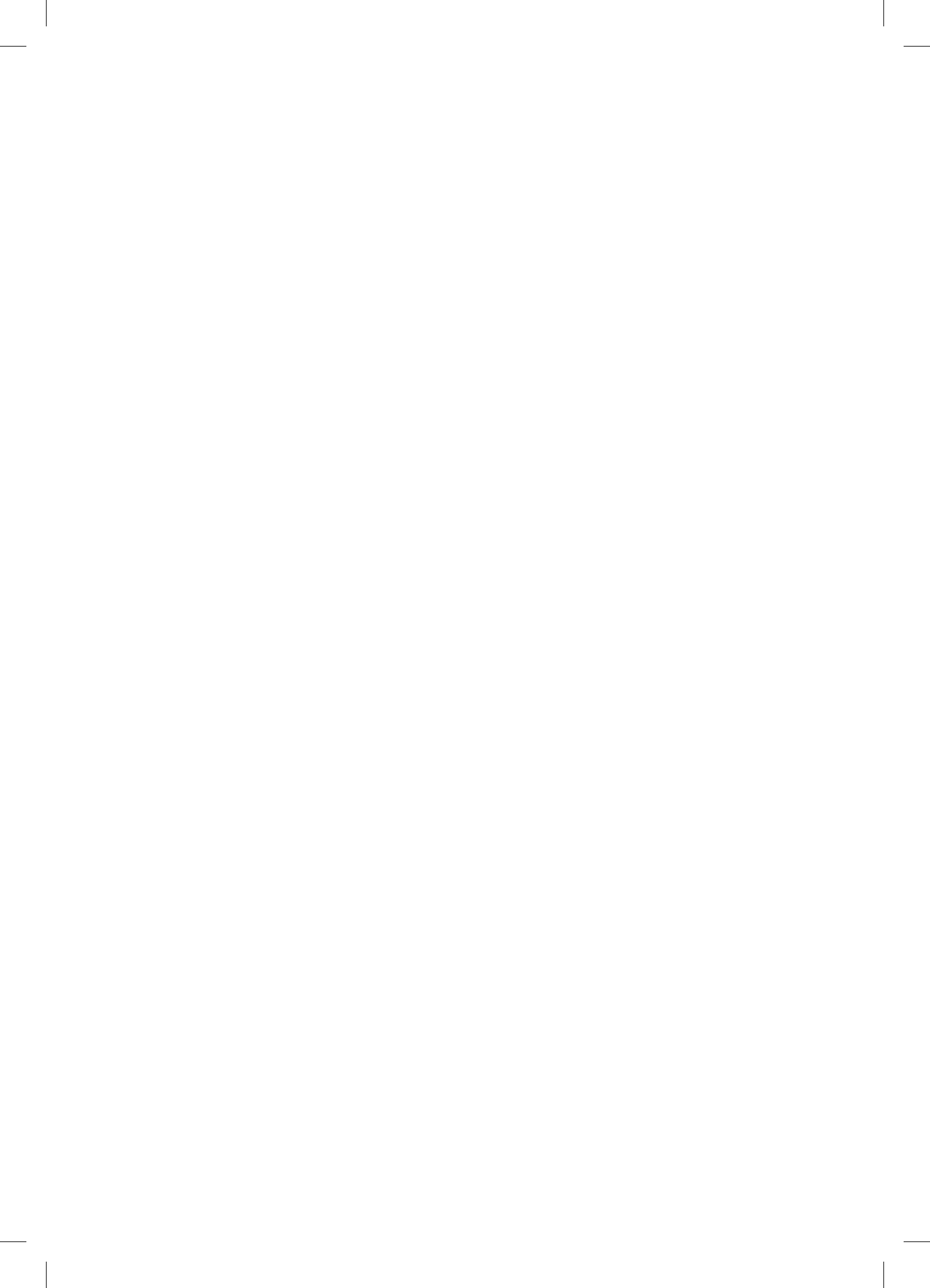
жиссера оперного театра. Анализ его спектаклей, осуществленных на сцене Акдрамы, позволил автору пролить свет на одну из малоизученных страниц истории Александринского театра и по-новому взглянуть на дальнейший творческий путь режиссера.

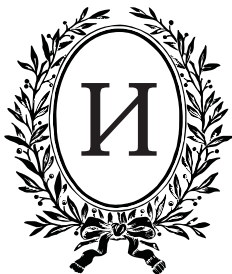
Статья Е. А. Ткачевой «Владимир Платонович Кожич» посвящена режиссеру, исповедующему, по выражению автора, щадящую режиссуру. В творчестве Кожича, режиссера Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина, Е. А. Ткачева обнаружила особый вкус к работе с актером. Кожич стремился не ломать издавна сложившиеся на Александринской сцене традиции театра актерского, а умело использовать их. В сотрудничестве с исполнителями ролей режиссер мастерски соединял природные данные актера и его артистическую индивидуальность с особенностями предлагаемого ему персонажа, Кожич словно бы умножал устойчивую актерскую манеру на специфику играемой роли.

Завершает раздел «Режиссеры» статья Е. И. Горфункель «Товстоногов в Театре драмы им. А.С. Пушкина. Модель революционно-героического спектакля». Единственной постановкой, осуществленной Г. А. Товстоноговым на Александринской сцене, оказалась новая версия «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. В статье выдвигается исследовательский концепт, формулируемый автором как «спектакль по модели», когда новая постановка и следует предшествовавшему спектаклю-образцу, и одновременно творчески перерабатывает сложившуюся традицию. Е. И. Горфункель анализирует товстоноговский спектакль в контексте сложных и содержательных связей с предшествующими постановками и прежде всего со сценической версией «Оптимистической» А. Я. Таирова, имевшей статус канонической. Одной из важнейших тем статьи является изучение взаимоотношений режиссера и устоявшейся труппы прославленных мастеров.

АКТЕРЫ







Иван Иванович Сосницкий

ван Иванович Сосницкий (1794–1871) – актер, во многом определивший пути развития русского театра первой половины и середины XIX в. В течение шестидесяти лет (1811–1871) он служил в Александринском театре, неизменно пользуясь вниманием как публики, так и критики. Им сыграно более 560 ролей, и каждую из них в художественном отношении можно считать совершенной. Но и среди них есть вершинные роли, которые стали этапными не только в его творчестве, но и в сценическом искусстве его времени: Ольгин («Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского), Фигаро («Свадьба Фигаро» П.-К. Бомарше), Репетиллов, Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя). Это стало возможным потому, что Сосницкий переосмыслил принцип образного строения: от схематичного, условного перешел к образу, в основе которого – индивидуальность человека. Своим творчеством он выразил знаменательный для первой половины XIX в. переход от эстетических установок, предполагавших опору на узаконенные культурной традицией правила и образцы, к эстетике нового типа, сделавшей главным предметом внимания действительность как она есть.

Тема благородства и внутреннего достоинства была тесно связана с личностным эталоном актера, именно она сформировала его индивидуальный стиль, интонацию роли, составным элементом которой являлось отношение к персонажу. Средством выражения оценки у Сосницкого служило комическое, и тогда роль могла либо окрашиваться иронией, либо юмором, либо приобретать сатирическое звучание.

Со смысловой организацией образа связано также соотношение его пластического и эмоционального планов. У Сосницкого главная роль в сценической реализации содержания принадлежала тщательно выстроенному внешнему рисунку роли. Эмоциональное начало, т. е. внутренний рисунок роли, дополняло и конкретизировало пластический, углубляя смысловое наполнение образа. Оба эти плана органически взаимодействовали между собой, и это составляло отличительную черту как творчества Сосницкого, так и петербургской сценической традиции в целом.

Выработанные Сосницким принципы создания образа значительно увеличили арсенал выразительных средств, чрезвычайно расширив его творческие возможности, и это делало его универсальным актером, которому подвластны практически любые жанры и роли. Репертуар Сосницкого был огромен. Благородство тона, изящество стиля, точность и выразительность пластического рисунка, простота и естественность речи делали его в начале творческого пути незаменимым актером для жанра благородной комедии (Ж.-Б. Мольер, П. Мариво, А. А. Шаховской, Н. И. Хмельницкий). Роли, созданные им в пьесах А. С. Грибоедова и Н. В. Гоголя, заложили традицию их исполнения на протяжении всего XIX в. Были в его репертуаре переводные и отечественные мелодрамы и водевили, играя в которых и преодолевая специфические особенности этих жанров (схематизм конфликта, одноплановость характера, излишняя пафосность), он умел пересоздать роль и наполнить образ более глубоким смыслом.

Истоки универсальности творческой личности Сосницкого – в особенностях его актерской природы. Сочетание пластической гибкости и эмоциональной подвижности являлось основой отмечаемой современниками «подражательной» способности актера. Именно на это качество указывал критик Д. Д. Коровяков в очерке, посвященном 100-летней годовщине со дня рождения Сосницкого¹. Подражательный дар позволял ему несколькими выразительными штрихами изобразить внешние приметы человека, его походку, жестикуляцию. В любой роли актер достигал внутреннего и внешнего подобия изображаемому лицу; восхищаясь умением актера до неузнаваемости менять облик, драматург и критик П. Н. Арапов называл его Протеем. Он писал о Сосницком в роли Актера («Чем богат, тем и рад, не осудите» Дервиньи (Л. Аршамбо), 1814): «Валберх переделал для него небольшую комедию с французского “Чем богат, тем и рад, не осудите”. Протей Сосницкий исполнял в ней прекрасно восемь разнохарактерных ролей, с переодеванием...»². Определение, данное Араповым, закрепилось за Сосницким. Годы спустя его называл Протеем уже В. Г. Белинский. В одной из статей он особо отмечал способность актера «перерождаться, подобно Протею»³.

Однако актерское поприще Сосницкий выбрал далеко не сразу. Его отец, выходец из Польши, обосновавшийся в Петербурге, состоял на службе при Дирекции Императорских театров. Благодаря его стараниям Сосницкий в 1800 г. в возрасте 6 лет стал воспитанником Театрального училища. Как было

тогда заведено, вначале он проходил общий курс обучения. Так, знаменитый балетмейстер Ш. Дидло, преподававший в училище, высоко оценивал его балетные данные. Сосницкий обнаружил склонность и к занятиям театральной механикой. Однажды он придумал механическое приспособление для балета «Зефир и Флора», получив за это в подарок от царя Александра I золотые часы. После прохождения общего курса воспитанников распределяли в балетный, драматический, музыкальный или театрально-декорационный классы. Согласно постановлению Дирекции Сосницкий должен был совершенствоваться в области театральной машинерии. Однако в 1807 г. он выступил в роли Георгия в трагедии М. В. Крюковского «Пожарский», и на него обратил внимание драматург и театральный педагог князь А. А. Шаховской. «Роль 7-летнего сына Георгия играл Сосницкий; это была его первая роль, исполненная им в бытность его в театральной школе», – отмечал П. Н. Арапов⁴. Вспоминая об этом событии, С. П. Жихарев писал: «Воспитанник театральной школы, Сосницкий очень мило сыграл роль Георгия. Маленький актер с таким чувством продекламировал: “Мне жаль, что не могу сей слабою рукою, Схватив булатный меч, идти на брань с тобою” и далее: “Кто смело в бой идет, тот будет победитель!”, что впору было бы иному и опытному актеру»⁵.

По ходатайству Шаховского Сосницкий был переведен на актерское отделение. После окончания училища в 1811 г. он в течение года выступал в Молодой труппе Шаховского, дававшей представления на сцене Кушелевского театра, а в 1812 г. был принят в труппу Императорского театра. Занимаясь воспитанием и образованием будущих актеров, Шаховской способствовал тому, чтобы русский театр вышел на уровень лучших европейских трупп. Сосницкий был одним из любимых его учеников, и школа, пройденная у Шаховского, сделала его одним из просвещенных актеров, какими славился тогда Петербург.

Одна из наиболее значительных ролей Сосницкого – граф Ольгин («Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского, 1815). Он сыграл ее всего через три года после зачисления в труппу Императорского театра и проявил при этом недюжинное мастерство. «Всех поразил и удивил Сосницкий. Он был в школе отличнейшим машинистом, потом играл разные роли молодых любовников, не производя особенного эффекта. Князь Шаховской дал ему роль графа в новой комедии, и успех был колоссальный», – вспоминал Р. М. Зотов⁶. «Он

поразил всех типичным исполнением роли графа Ольгина в «Липецких водах» князя Шаховского и, по отзыву современников, выглядел настоящим чистокровным аристократом», – писал автор «Хроники» А. И. Вольф⁷. По пьесе, Ольгин ведет двойную игру, с одной стороны, стремится защитить интересы своего двоюродного брата графа Пронского, вот-вот уже готового попасть в искусно расставленные кокеткой, графиней Лелевой, сети; с другой стороны, он сам неравнодушен к ней и хочет ее соблазнить, рассчитывая этим открыть брату глаза на ее подлинную сущность. Подобные роли относились к амплу петиметров⁸. Р. М. Зотов писал: «До тех пор роли петиметров играл А. В. Каратыгин⁹, но его дикция была довольно неестественна, а игра несколько натянута. Тут впервые публика увидела настоящий, редкий тип этого амплуа. Все были изумлены, восхищены, каким образом он успел так верно и хорошо схватить все аристократические приемы. С этой минуты началась его знаменитость, которую он потом поддерживал... во всех амплуа»¹⁰. «Первоклассный талант», по характеристике того же критика, «он отличался прекрасною наружностью, был ловок, развязан, и, играя роль князя, совершенно казался освоенным с приемами людей высшего общества»¹¹. Один из биографов, вспоминая о репетиции, на которую Шаховской пригласил И. А. Крылова, В. М. Бакунина и Д. П. Трощинского¹², писал о том, что все они были в восхищении от игры Сосницкого: «Живость разговора, прекрасный орган, ловкость и приличие тона обнаружили этот раз в Сосницком отличного актера. Он представлял остроумного фата из высшего общества и с такой поразительной верностью и искусством копировал все приемы аристократов, что привел всех в удивление и восторг»¹³.

Главное, что поражало современников, – это необыкновенная естественность актера. Естественность была в его непринужденно-свободной пластике, интонациях, жестах, мимике. Ольгин–Сосницкий как бы вышел на сцену из светской гостиной и продолжил начатый ранее остроумный разговор. Актер и режиссер Н. И. Куликов, писавший о Сосницком в «Театральных воспоминаниях», отмечал, что Сосницкий «первый заговорил со сцены человеческим, натуральным языком»¹⁴. До него даже многие крупные актеры, «следуя современной им рутине в подражание французским знаменитостям, предавались изысканной, ненатуральной декламации, которую впоследствии прозвали драматическою ходульною игрою»¹⁵. По его словам, «во Франции первый сбросил с себя эту ру-

тину и заговорил по-человечески гениальный Тальма, а у нас Сосницкий»¹⁶. «Красивый, стройный, с выразительным и игривым лицом, с приятною и хитрою улыбкою, с живыми и умными глазами, он превосходно играл роли молодых людей – франтов, гвардейских офицеров, знаменитых бар и забубенных повес», – продолжал тот же автор¹⁷. Органичности существования в ролях молодых аристократов, помимо редкостного дара перенимать манеру поведения других людей, способствовало то, что Сосницкий по своей натуре тяготел к аристократизму. А светская жизнь включала в себя какие-то элементы театральной игры, поведение человека здесь представляло отшлифованным воспитанием, становясь произведением искусства.

П. Н. Арапов писал: «Я помню одного аристократа, графа С. [Сологуб А. И. – М. М.], отличавшегося своими манерами и туалетами в то время в Петербурге. Сосницкий принял все его движения, усвоил его манеры и, так сказать, олицетворил на сцене; удачная эта репрезентация открыла ему вход в лучшие дома: я встре<ти>л его на балах и на вечерах, где он отличался в мазурке и французск<ом> кадрил<е>»¹⁸. Этот же факт отражен и в воспоминаниях Н. И. Куликова: «Следя за современными ему выдающимися личностями, по прекрасным военным и светским манерам, по франтовству в нарядах, как, например, одевался известный первый франт того времени граф Сологуб (sic!) (отец В. А. Сологуба)¹⁹, Иван Иванович и сам со сцены сделался авторитетом в одежде и манере, в ловкости как светской, так и гвардейской молодежи»²⁰. Благодаря роли Ольгина Сосницкий стал завсегдатаем салонов, появлялся на балах и приемах. Тот же Куликов писал в мемуарах: «А как неподражаемо танцевал он мазурку! Многие из знати брали у него уроки танцев»²¹.

Однако необыкновенный успех Сосницкого объяснялся не только достоинствами его игры. В первой трети XIX в. получает развитие жанр салонной комедии. Салонная комедия дала зрителям-аристократам то, чего не могла дать классицистическая трагедия с ее завышенным морально-этическим идеалом. Авторы салонных комедий принадлежали к тому же кругу, что и их зрители, зачастую были знакомы лично и общались за пределами театра. Сосницкий явил идеальное сценическое воплощение героя, с которым светский зритель мог бы себя идентифицировать. Само посещение театра становилось формой светского общения.

На основе портретного метода Сосницким были созданы роли в пьесах А. А. Шаховского: Вольтера («Ты и Вы, Вольтерово послание, или Шестьдесят лет антракта», 1824) и Фальстафа («Фальстаф» по мотивам шекспировской хроники «Генрих IV», 1825).

В образе Вольтера актер показал эволюцию персонажа от пылкого и честолюбивого юноши до умудренного жизнью старца. В первом акте герой – молодой человек, верящий в свое призвание и талант, сталкивается с первым серьезным жизненным испытанием – провалом трагедии и отказом возлюбленной, разочарованной его неуспехом. Во втором акте – это глубокий старик, увенчанный лавровым венком на торжественном представлении своей последней трагедии «Ирена». Вольтер встречается с бывшей возлюбленной и старыми друзьями. На многое он смотрит уже иначе, познав все превратности жизни. Он не жалеет о прошлых ошибках и заблуждениях, понимая неизбежность иллюзий и следующих за ними разочарований.

По мнению критики, актер особенно хорош был в роли старого Вольтера. «Как естественен и великолепен был Сосницкий дряхлым Вольтером и как походил он на бюст знаменитого писателя!» – восхищался П. Н. Арапов²². Другой критик писал: «...Г. Сосницкий совершенно вошел в характер лица, им представляемого. Он так умел подделать свое лицо, что без всякого обмана воображения в нем можно было узнать сходство со всеми известными бюстами и портретами Вольтера... Никто из зрителей не слышал голоса и смеха Вольтерова, но голос и смех г. Сосницкого показывали в нем восьмидесятилетнего старика, бодрого духом, но дряхлого телом, страждущего удушьем и кашлем»²³. Актер натуралистически усилил особенности старости, оттенив тем самым присущие герою жизнерадостие и бодрость духа. В письме к П. А. Вяземскому А. С. Грибоедов делился впечатлением от спектакля «...Сосницкий необыкновенно хорош (во втором акте). Вся портретная истина сохранена в точности. Эта одушевленная бронза того бюста, что в Эрмитаже»²⁴.

В образе Фальстафа актер придал своему персонажу сходство с Шаховским; по замечанию критика М. А. Яковлева, «Сосницкий, в коже толстяка Фальстафа, морил... публику со смеха»²⁵. «Один только Сосницкий в роли Фальстафа, по совету самого же кн. Шаховского, умел мастерски передразнить его на сцене; но и тут произношение было передано не совсем верно; зато весь комизм его фигуры, походка, движение рук,

все приемы и манеры и даже вся мимика лица были переданы в совершенстве. Мне рассказывали, что сам же Шаховской, восхищавшийся на репетициях искусством Сосницкого, на настоящем представлении рассердился на своего любимца и ученика и нашел его игру карикатурною. Копия была так похожа на оригинал, что в креслах поднялся хохот, послышались восклицания: «Это Шаховской, это князь Шаховской!!» и последовало такое продолжительное хлопанье, что актеры принуждены были на время приостановиться в представлении пьесы», – писал С. Т. Аксаков²⁶. Иногда, копируя внешность какого-либо известного человека, Сосницкий этим не ограничивался, а заострял, утрировал особенности его поведения, манеру двигаться, жесты.

Несмотря на обширность репертуара и большое количество сыгранных ролей, об игре Сосницкого этого периода сохранились немногочисленные свидетельства, и только отдельные источники с подробным описанием игры актера позволяют сделать те или иные выводы. К сожалению, мы лишены возможности восстановить и некоторые крупные роли в исполнении актера. Например, известно, что Сосницкий «славился» в ролях Дон Жуана («Дон Жуан, или Каменный гость» Ж.-Б. Мольера, 1816) и Альмавивы («Фигарова женитьба» П.-К. Бомарше, 1816)²⁷. Кроме этого высказывания, других отзывов нет. «Удачно» он сыграл и роль Ариста в пьесе А. С. Грибоедова («Молодые супруги», 1815), о которой в критике тоже не сохранилось отзывов; известно, однако, что роль Ариста Грибоедов поручил актеру, познакомившись с ним у Шаховского; между ними установились дружеские отношения²⁸.

Как «чрезвычайно разнообразный» определяет талант Сосницкого П. Н. Арапов²⁹. Иногда даже такие оценки, как «прекрасно» или «хорошо», даваемые многими рецензентами того времени, позволяют судить о характере персонажа в трактовке актера. Таково, например, свидетельство Арапова об исполнении Сосницким роли Ленского («Притворная неверность» А. С. Грибоедова, 1818): «Пьеса принадлежит к разряду высокой комедии: сцены в ней естественны, разговор жив и занимателен, стихи хороши и ненатянуты. Выведены два противоположных характера; Ленский – молодой человек, веселый, живой (эту роль играл Сосницкий), и Рославлев, пылкий, страстно любящий, ревнивый (Брянский), они забавляются над сорокалетним франтом Блестовым (Рамазанов), который волочит за их невестами»³⁰. Он же добавляет: «Пьеса очень игрива, но требует *обдуманного* [курсив мой. – М. М.] ис-

полнения; была разыграна *отчетливо* [курсив мой. – М. М.]»³¹. Определенность и законченность Сосницкий придавал и характеру Арמידина («Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» Н. И. Хмельницкого, 1820), «ухаживающего... за двумя сестрами и долго не решавшегося, какой из них сделать предложение»³². То же самое можно сказать и о характере Лидина («Сплетни» П. А. Катенина, 1820). «Комедия имела замечательный успех», – писал Арапов³³.

Соединение в творчестве Сосницкого пластического начала с эмоциональной тонкостью и благородством в выражении чувств отмечал и критик «Северной пчелы», анализируя игру актера в роли Смиренина («Ошибки, или Утро вечера мудренее» О. Голдсмита, 1828): «Г. Сосницкий... играл ... с удивительной тонкостью и благородством. Все приемы его показывают человека хорошего тона, знающего язык и обращение высшего общества. В двух противоположных характерах, в смиреннике и молодом человеке вольного обращения, он равно был неподражаем, и каждое его слово, каждое движение было прилично его положению. Ни один из русских актеров и ни один из иностранных артистов, находящихся в С<анкт->Петербурге, не постигнули тайны *интонаций* в такой степени, как г. Сосницкий. Искусным и вместе с тем естественным понижением и повышением голоса он определяет в полноте каждую мысль автора и, с игрою физиономии соединяя приличные действию жесты, очаровывает зрителя. На г. Сосницкого нельзя довольно насмотреться в ролях светских молодых людей, и вообще где требуются ум и ловкость. Он сам творец каждой из своих ролей и, должно прибавить, – сам неподражаем»³⁴.

Акцент на индивидуальных чертах характера отличает трактовку Сосницким роли Луцкого («Женщина-Лунатик» А. А. Шаховского, 1821), который был легкомысленным, но добрым и по-своему великодушным: «Его ловкость, мимика, метода разговора восхищали зрителей. Беспечность, с какою он хлопотал около своей невесты, когда ей сделалось дурно, оскорбление, но оскорбление ветреника, изобразившееся на лице его, когда Луцкий узнает, что невеста его (о лунатизме которой он не слышал) посетила ночью его друга, готовность, с какою он уступил Наташу Лидину, видя, что только это одно может сделать их счастье, и наконец, утешение себя в потере седьмой невесты тем, *что если ему не удастся жениться, так он женит других, что в общем итоге одно и то же*, все это, или лучше сказать, вся роль Луцкого выдержана г. Сос-

ническим с искусством, ему свойственным»³⁵. Внимание рецензента привлекли выразительная мимика актера, его живая, естественная речь, эмоциональная подвижность и пластическая гибкость.

В роли Ришелье («Спальня, или Полчаса из жизни герцога Ришелье» Э. Скриба, 1824) Сосницкий акцентировал типические черты характера. А. И. Вольф писал: «При его изящных манерах, он передал великолепно этот тип аристократического волокиты...»³⁶. Можно видеть, что Сосницкий не только достоверно изображал наиболее характерные внешние особенности светского человека, но и умел увидеть в действительности и показать на сцене различные варианты типичного поведения аристократов.

А. И. Вольф называл Сосницкого актером «хорошей школы»³⁷. Исследователь С. Н. Дурылин отмечал, что Сосницкий – «актер французской школы, тончайший мастер салонной комедии»³⁸.

Некоторые критики в этом следовании французской традиции видели отрицательные стороны. Так, например, несмотря на отмечаемые рецензентами тонкость и богатство эмоциональных красок в игре Сосницкого, ему, по мнению московского критика С. Т. Аксакова, порой не хватало непосредственно переживаемого чувства. Аксаков писал о роли Посошкова («Благородный театр» М. Н. Загоскина, 1829): «Мы давно уже слышали отличные похвалы г. Сосницкому в исполнении роли Посошкова; похвалы сии, с одной стороны, совершенно справедливы. Он играет эту роль с большою отчетливостью в отделке самых мелких подробностей! Но характер Посошкова, неудобопонятный и неестественный, если он не будет представлен человеком *страстным*, влюбленным до безумия в театральное искусство и в свое драматическое произведение человеком, для которого все прочее дело постороннее; такой характер был лучше выражаем покойным Сабуровым³⁹; в нем было более собственной жизни...»⁴⁰. По мысли критика, преимущественное внимание к пластической стороне роли, «отчетливое» изображение даже мельчайших деталей не может заменить эмоционального компонента.

О приемах игры Сосницкого Аксаков рассуждал и в статье, посвященной московским гастролям актера, состоявшимся в 1832 г. Анализируя роли Луцкого, Лионеля⁴¹, он отмечал: «... Его ловкость, натуральность, благородство, верность и точность выражения даже и в них приметны, равно как и недостаток живости, резвости и огонька»⁴². В этой рецензии обозначается

важный мотив – свойственное Аксакову при оценке исполнительских принципов Сосницкого противопоставление искусства творческому дару, который критик в разных статьях обозначает как «душевный пыл», «жар», «огонек».

Но, по мнению Аксакова, исполняемые роли недостойны мастерства и таланта Сосницкого: «Даже странно видеть искусного опытного артиста, каков, без сомнения, г. Сосницкий, играющего Луцкого и нелепого Лионеля. <...> Смешно было бы судить о г. Сосницком по таким ничтожным ролям...»⁴³. И другие критики отмечали, что Сосницкому приходилось играть роли, которые не соответствовали уровню его таланта. Но также они отмечали и то, что любую, самую незамысловатую роль он мог наполнить новым содержанием, пересочинить ее. Это подтверждает отзыв одного из современников: «...Давайте ему самую ничтожную или, что еще хуже, самую неестественную, бесхарактерную роль, и он оживит ее своим искусством: он настоящий творец этих нечеловеческих лиц, он спаситель и покровитель бедного автора. <...> Мы не любим видеть искусного актера в таких ролях. Мы охотнее смотрим на него там, где он достоин представляемого им лица, где он идет рука об руку с натурою и авторами. Такова роль гр<афа> Ольгина»⁴⁴. Об умении актера обогатить предлагаемый драматургом образ свидетельствует и критик «Благонамеренного»: «Он имеет дар сделать самую пустую роль интересною...»⁴⁵. Таковы, в частности, роли в пьесах Н. И. Хмельницкого: Альнаскараров («Воздушные замки», 1818) и Лионель («Новый Парис», 1829).

Альнаскараров в пьесе – пустой мечтатель, прожектор, предающийся эфемерным мечтам о славе, но не умеющий соотносить их с реальной действительностью. В основе этих качеств – неудовлетворенность своим социальным статусом и невозможность реализовать свои мечтания. В пьесе Хмельницкого образ разработан, в основном, в комическом ключе; и хотя автор сочувствует своему персонажу, драматический компонент лишь намечен. Сосницкий сумел передать предлагаемые пьесой иронию и лирику, усилив при этом трагикомический элемент, с тем чтобы подчеркнуть контраст между воображаемой ситуацией и реальным положением персонажа, вследствие чего углублялось и взаимопроникновение иронии и сочувствия по отношению к персонажу. Критик «Сына Отечества» писал: «Г. Сосницкий играл роль Альнаскарарова с большим искусством и успехом»⁴⁶. П. Н. Арапов также отмечал: «Комедия... была разыграна прекрасно»⁴⁷. Сочетание конт-

растных смысловых планов и их взаимодействие и в дальнейшем станет у Сосницкого одним из основных способов построения образа.

Примером пересоздания первоначального образа может служить роль Лионеля, в которой предложенная драматургом основа была значительно видоизменена. У Хмельницкого Лионель – грубоватый, прямолинейный вояка. Способность к искреннему чувству, которой драматург также наделяет персонаж, – лишь дополнительная краска, которая не делает образ менее схематичным. Сосницкий же усложнил образ, превратив дополнительную краску в основную черту натуры Лионеля. Его Лионель – чувствительный, сентиментальный человек, а маска солдафона скрывала внутреннее беспокойство, связанное со страхом показаться недостаточно мужественным. Снисходительно относясь к подобным проявлениям слабости, Сосницкий окрашивал свое отношение к персонажу в юмористические тона.

Благодаря своей пластичности и природной эмоциональной подвижности Сосницкий довольно легко переходил от французских маркизов к русским денди с характерными и для тех, и для других чертами и манерами, от молодых кутил к старикам, от аристократов к чиновникам. При свойственной ему ироничности он мог быть тонким и лиричным, смешным и забавным; в большей или меньшей степени субъективным – порой не скрывал своего личного отношения к персонажу, даже, напротив, делал его главным элементом образной структуры.

В 1820-е гг. в репертуаре И. И. Сосницкого наряду с ролями аристократов появляются роли слуг. Наиболее показательными для этого периода являются Дюпре («Обман в пользу любви» П. Мариво, 1826) и Фигаро («Свадьба Фигаро» П. К. Бомарше, 1829). Стоит отметить, что Сосницкому всегда было свойственно приносить в создаваемые образы мотивы благородства и достоинства, однако в ролях светских людей это не казалось чем-то исключительным. Новым в театральной практике того времени было то, что Сосницкий наделял подобными качествами представителей демократических слоев.

О роли Дюпре критик писал: «Роль хитрого слуги, на коем основана вся интрига пьесы, выходит из разряда характеров обыкновенных слуг. Это нечто в роде знаменитого Фигаро, требующее необычайного искусства для хорошего выполнения... Г. Сосницкий играл превосходно. В сценах с бывшим своим господином, которому он взялся помочь, был он непри-

нужден, ловок, весел и уверен в успехе своего предприятия. С Эльмирою он был почтителен, степенен и так искусно скрывал свои замыслы, что мы не удивляемся легковерию и недогадливости прелестной вдовы»⁴⁸.

Персонаж пьесы сохраняет связь с амплуа комедийного слуги – пронырливого и оборотливого. При этом он обладает и выраженными индивидуальными чертами, свидетельствующими о его личностной незаурядности. У него есть воля, пронырливость, умение добиваться цели, а также и благородство. Сосницкий именно их разрабатывал в первую очередь, но при этом благородство становилось смысловым фокусом роли, окрашивая собой все другие черты персонажа. Благородство трансформировало и привычные свойства слуги: например, пронырливость и ловкость Дюпре превращались в изобретательность и находчивость.

* * *

В 1817 г. Сосницкий женился на Е. Я. Воробьевой, дочери оперного певца Я. С. Воробьева. Природные красота, изящество, душевная утонченность позволяли этой актрисе создавать достоверные образы светских дам. Светскость была основным качеством ее героинь, определяя собой также характер и стиль игры. Они часто выступали вместе с Сосницким, составляя превосходный ансамбль. Драматурги даже придумывали сюжеты пьес, учитывая возможности их дуэта. На ансамбль этих актеров рассчитывал Грибоедов при написании «Молодых супругов». Для них предназначил Хмельницкий роли Звонова и Лиды в комедии «Говорун», а Шаховской – роли г-жи Бриоши и Эльмира в водевиле «Игнаша-дурачок, или Нечаянное сумасшествие». Ими сыграны также роли Розы и Дюпре в пьесе Мариво «Обман в пользу любви».

Вскоре после вступления в брак они сыграли Фигаро и Сюзанну («Фигарова женитьба» Бомарше, пер. А. Ф. Лабзина, 1817). Об этом спектакле сохранились немногочисленные восторженные отзывы, можно предположить, что он был весьма удачным. Эмоциональное состояние актеров, несомненно, повлияло на их игру. Важная для Бомарше мысль о равенстве всех людей в спектакле благодаря личностно окрашенной игре актеров трансформировалась в мысль о том, что присутствующее человеку от природы чувство собственного достоинства побуждает его бороться за право на счастье.

Мотив достоинства личности являлся определяющим и в трактовке 1829 г. Критические отзывы на этот спектакль позволяют судить об этом с большей определенностью.

Игра Сосницкого в роли Фигаро в критике оценивалась неоднозначно. В рецензиях А. А. Жандра и М. П. Погодина указывалось на несоответствие образа, создаваемого Сосницким, образу, созданному драматургом. А. А. Жандр видел в Фигаро «человека, одаренного от природы необыкновенным умом и способностями, добрым и чувствительным сердцем, образованного выше той сферы, в которой судьба заставила его действовать; словом, Философа, от *обстоятельств* принужденного быть иногда не совсем чистым в делах своих. ...Он весел не по природе: мысль о несправедливости к нему судьбы неразлучна с ним; даже и в те минуты, в которые он остроумием смешит других, на сердце у него лежит какое-то бремя»⁴⁹. Иными словами, по мысли Жандра, главное в характере Фигаро – острая неудовлетворенность своим положением; из-за этого он глубоко страдает, а его веселость лишь скрывает внутреннюю драму. В трактовке Сосницкого, на взгляд Жандра, не ощущалось этой драмы. С точки зрения критика, он играл обыкновенного слугу, не обремененного излишней рефлексией. Критик считал, что Сосницкому наиболее удались сцены, где Фигаро проявляет традиционные качества слуги: «Сцены, в которых надобно было показать замешательство, ловкость, проворство, догадливость, он сыграл прекрасно; а с той минуты, как он узнает в пятом действии Сусанну в платье графини, был до конца комедии бесподобен»⁵⁰. Усложненность переживаний своего героя Сосницкий передать не сумел: «... Большой монолог сего же действия, по мнению моему, можно бы было прочесть разнообразнее и вникнуть глубже в положение Фигаро в эту важную минуту. Здесь вообще надобно было показать больше горького чувства, больше желчи. Несмотря, однако ж, на сие замечание, г. Сосницкий так хорошо в одном месте этого же монолога выразил странную участь лица, им представляемого, что у меня от участия навернулись на глазах слезы. В сцене же, где Фигаро узнает, что Марселина – его мать, и когда, тронутый до глубины души, он стыдится своей чувствительности и старается прикрыть ее шуткою, г. Сосницкий был несколько холоден»⁵¹. По мнению критика, передать чувства персонажа в некоторых сценах актеру помешало неверное понимание характера Фигаро, и даже один удачный момент не мог изменить общего впечатления.

М. П. Погодин хвалит актера за мастерство: «Игра его, от начала до конца, была образцом удивительно выдержанной ровности. Тон, который он задал себе, не изменялся ни на минуту во все продолжение пьесы. Ни одного слова не в

ноту, ни одного движения не в такт. Все было исполнено верно, по расчету. Нельзя отказать в заслуженном удивлении *уму игры и искусству* [курсив мой. – М. М.] г. Сосницкого»⁵². По мнению критика, Сосницкий акцентировал внешние черты поведения Фигаро и не смог передать всей глубины и сложности его переживаний. «Фигаро должен носить в себе пламя жизни. Его ловкость и плутовство не есть следствие низкого, холодного корыстолюбия, а наружная оболочка благородного энтузиазма... Он должен возбуждать собой не один смех, а глубокое сердечное участие. И между тем – пошевелила ли нас хотя сколько-нибудь игра г. Сосницкого? <...> Я... любовался им от чистого, но не от *растроганного* сердца. Монолог, произнесенный им в пятом действии, отозвался приятно в моих ушах, но не в сердце. Отчего это? ...Сосницкому недостает огонька...», – писал критик⁵³.

О московских гастроях Сосницкого и об исполнении им роли Фигаро писал и критик В. А. Ушаков. По его мнению, Фигаро Бомарше – «хитрый... слуга, который соединяет в себе замысловатость старинных Маскарилей и Грорене⁵⁴ с утонченной образованностью француза второй половины XVIII столетия»⁵⁵. Критик опровергает мнение Погодина о том, что у Сосницкого «не было огня в игре»: «Вероятно, почтенный рецензент хотел сказать другое: у Сосницкого недоставало того лукавства, той живости, или, как говорят французы, *du sémillant* [резвости, подвижности – фр.], которое мы привыкли видеть в хороших комических слугах. Это так! Но в этом случае Сосницкий оправдывается, во-первых, тем, что это не слишком нужно, потому что Фигаро выходит из разряда обыкновенных слуг; во-вторых – Сосницкому негде взять этих принадлежностей. Дазенкур⁵⁶, первый представивший Фигаро в сей комедии, легко мог несколько облагородить в этом лице коротко знакомых ему Криспинов и Сганарелей; но Сосницкий перешел на эту роль из графов и маркизов. Мудрено было ему привыкнуть к совершенно новому тону!»⁵⁷. Жандр и Погодин, критикуя Сосницкого за недостаточное раскрытие внутреннего содержания образа Фигаро, высоко оценивают его искусство. Ушаков же считает, что актер еще не приобрел навыки, необходимые для воплощения ролей комедийных слуг, т. е. ему в исполнении Сосницкого не хватает именно искусства.

Критики, полагая, что Сосницкий недостаточно полно и глубоко раскрыл характер Фигаро, видят в нем не того персонажа, который изображен драматургом. В пьесе это сметли-

вый слуга, ловкий в житейских делах. Не случайно Ф. В. Булгарин отмечал сходство Фигаро с Дюпре из пьесы П. Мариво. В Фигаро много от типичного комедийного слуги, но вместе с тем в его характере значительно больше индивидуальных черт, что выводит его за рамки амплуа.

Фигаро не хочет мириться со своим зависимым положением. Он чувствует свое превосходство над графом Альмавивой и не собирается ему уступать. Смелый и решительный в борьбе за счастье, это он вынуждает графа принять его условия. Персонаж Бомарше не размышляет, он действует, отстаивая свои вполне земные, конкретные интересы. Даже чувствуя себя порой обиженным на судьбу, он не сожалеет о нереализованных возможностях, всегда рассчитывая, что в конце концов сможет обернуть все себе на пользу. Инстинктивное чувство собственного достоинства сочетается у Фигаро с деловой хваткой.

Судя по высказываниям рецензентов, Сосницкий не стал наделять Фигаро качествами, которых у него не должно быть. Его Фигаро, как и персонаж Бомарше, не сокрушается по поводу несправедливости мира, он принимает его таким, какой он есть, стремясь занять в жизни место, которого считает себя достойным. И Жандр, и Погодин не приняли слишком земной характер такого Фигаро. Персонаж Сосницкого не проявляет излишнюю сентиментальность в сцене с матерью, для которой нет и повода: Фигаро внезапно узнает о том, что Марселлина его мать; он никогда не испытывал сыновних чувств, которые и не могут так быстро возникнуть. С другой стороны, персонаж Сосницкого мог быть от природы сдержанным в проявлении чувств. Согласно приведенной выше рецензии Жандра в одном месте монолога Сосницкий сумел так выразить «странную участь представляемого лица», т. е. передать переживания Фигаро в связи с постигшими его неудачами в прошлом, что вызвал у критика слезы.

Это позволяет предположить, что Фигаро в трактовке Сосницкого был сложнее, чем казалось критикам. Фигаро–Сосницкий, возможно, иногда слишком акцентировал какую-то сторону своей натуры, преувеличенно демонстрируя деловитость и предприимчивость, которые должны отличать людей третьего сословия. Иногда намеренно производил впечатление человека более ограниченного, чем он есть на самом деле. Однако не чувствовал, что ведет себя не в соответствии со своей возвышенной и благородной натурой. Он притворялся и лукавил, чтобы скрыть разработанный им хитроумный

план. И не приходил от этого в смущение, а, напротив, даже гордился тем, что всегда может найти средство достичь цели. Сосницкий мог подчеркивать индивидуалистические черты в характере своего героя; именно поэтому Фигаро казался критикам не таким благородным внутренне. В его натуре было и благородство, но персонаж Сосницкого не придавал большого значения этому качеству; понимая, что он имеет моральное право добиваться поставленной цели, Фигаро также понимал, что для ее достижения требуется известная изворотливость. Чувство собственного достоинства становилось главным качеством натуры персонажа, окрашивая собой и дополняя также присущие ему веселость, хитрость, ловкость, проворство. В результате ловкость и проворство трансформировались в деловитость и находчивость, а хитрость и лукавство приобрели оттенок предусмотрительности и прагматичности.

Иными словами, персонаж Сосницкого оказался ближе к образу Бомарше, чем представлялось критикам. Актер сыграл умного, знающего себе цену, но вовсе не идеального персонажа, каким он является и у Бомарше. Трудно согласиться с Ушаковым, который считал, что Сосницкий исполнил свою роль недостаточно искусно. К этому времени мастерство Сосницкого уже получило всеобщее признание. Он был способен меняться на сцене до неузнаваемости как внешне, так и внутренне. Он владел приемами «французской» игры, сочетая правду изображаемых характеров с прозрачной чистотой интонационно-пластического рисунка и изящной легкостью стиля. Естественным разговорным интонациям речи он придает музыкальную согласованность.

Вряд ли можно усомниться в том, что он в это время мог изобразить любой характер, типический или индивидуальный, сохраняющий связь с условным амплуа или стремящийся выйти за его границы, вбирая в себя черты жизненной конкретности, и что, следовательно, он вполне мог справиться и с ролью Фигаро. То, что Сосницкий обнаружил при этом достаточно «искусства», подтверждает также и отзыв французского актера Верне: «Это было олицетворение живого плутоватого испанца, какая ловкость, какая мимика! *Он был легче пуха и неуловимей ветра*»⁵⁸.

Актерская тема Сосницкого базировалась на его нравственном эталоне. От большего или меньшего соответствия этому эталону зависела оценка актером персонажа, отношение к которому влияло на трактовку образа, а значит, на его смысловую структуру, что могло находить выражение в за-

острени, преувеличении каких-то элементов рисунка роли, привнесении дополнительных эмоциональных красок в ключевую интонацию роли, во взаимодействии различных жанровых планов образа. Например, соотнося с внутренним эталоном характер Альнаскарова и усиливая драматический компонент роли, Сосницкий сочувствовал своему персонажу; возникающая при этом ирония выполняла дополнительную функцию, лишь оттеняя основную оценочную интонацию. Тип аристократического волокиты, представленный Сосницким в роли Ришелье, в его понимании не соответствовал эталону аристократизма; поэтому различные проявления его натуры актер окрашивал иронией. Наличие некоторой слабости в характере Лионеля, связанной с желанием скрыть собственную уязвимость, актер высвечивал с помощью юмора. Отношение к персонажу могло выражаться и средствами сатиры. Заострение в роли Звонова («Говорун» Н. И. Хмельницкого, 1817) главной отрицательной черты персонажа (хвастовство, переходящее в бахвальство) доводило ее до неправдоподобного звучания, придавало роли сатирическую интонацию, усиливая комический эффект. Прием заострения отрицательной черты натуры персонажа использовал Сосницкий и в роли Верхолета («Хвастун» Я. Б. Княжнина, 1816).

При создании роли фон Кальба («Коварство и любовь» Ф. Шиллера, 1827) отрицательные свойства персонажа Сосницкий выразил средствами сатирического гротеска. Актер отказался от принципа внешнего правдоподобия, прибегнув к условности. Пожилого царедворца он изобразил инфантильным молодым франтом, подчеркнув тем самым его личностную несостоятельность. Такая трактовка вызвала непонимание критиков. Один из них писал: «Г. Сосницкий вовсе не понял своей роли и представлял характер, которого вовсе нет в трагедии. Маршал есть человек пожилой, ровесник Президента, помогавший ему в интригах к достижению сего звания, человек ничтожный, презрительный низостью чувств, пресмыкающаяся тварь, ветреный не от молодости, но от пустоты занятий, от слабоумия. Г. Сосницкий явился молодым франтом, чтоб смешить своею увертливостью и болтаньем. Маршал у Шиллера возбуждает горькую улыбку презрения, а не простодушный смех. В сцене, где Вальтер вызывает Маршала на поединок, г. Сосницкий не только не умел изобразить ужаса и трусости низкой души, но даже произвел противное действие, заставив смеяться своими прыжками, и испортил сцену, отвлекая внимание от прекрасной игры г. Каратыгина

[В. А. Каратыгин в роли Фердинанда. – М. М.]. Г. Сосницкому не следовало бы самому улыбаться и посмеиваться тогда, когда этого нет в роли. Если торжество таланта г. Сосницкого в ролях молодых франтов, то он должен или не братья за другие роли, или не переделывать их по своей мерке; иначе он прослышет односторонним дарованием, а это не слишком лестно для хорошего актера»⁵⁹.

Не принял трактовку и С. Т. Аксаков, упрекая Сосницкого за используемые им фарсовые приемы: «...В искусстве смешить некстати превзошел его [Д. Н. Хотяинцева⁶⁰ в роли секретаря Вурма] г. Сосницкий. Он в роли маршала был настоящий буфф и много вредил г. Каратыгину при вызове на дуэль. Например: в самое это время, стоя за креслами, он, будто со страху, поднимал то ту, то другую ногу; а когда побежал, то ноги его чуть не до спины загибались. Странно, как артист, пользующийся такою славою и так любимый публикою, позволяет себе неприличные и отвратительные фарсы»⁶¹.

Показать фон Кальба молодым франтом – было осознанным намерением актера. Сосницкий стремился не к внешнему, а к сущностному правдоподобию. Шутовское поведение фон Кальба указывало на то, что в нем как будто не выработались качества зрелого человека, выдавая его пустоту и несерьезность. Его инфантилизм принимал отталкивающий характер. Переводом образа в план сатирического гротеска Сосницкий подчеркивал несоответствие персонажа своему возрасту и социальному статусу. Пластическим выражением такого несоответствия и стало уподобление фон Кальба молодому франту, который сконцентрировал в себе все отрицательные стороны натуры персонажа, воплотив его внутреннее ничтожество. Фарсовые приемы, нарушив внешнее правдоподобие образа, позволили не только подвергнуть осмеянию данный конкретный персонаж, но и осудить олицетворяемый им нравственный порок; они служили актеру отнюдь не для того, чтобы вызвать у зрителя «простодушный смех», а для того, чтобы вызвать чувство отвращения к подобным проявлениям человеческой натуры.

На новый уровень мастерство Сосницкого вышло после исполнения им ролей в пьесах А. С. Грибоедова и Н. В. Гоголя.

2 декабря 1829 г. в бенефис М. И. Валберховой в Большом театре была показана сцена из первого действия комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Сосницкий играл Чацкого и изобразил его, по словам Ф. В. Булгарина, «дерзким насмешником и весельчаком»⁶². Он имел успех, что позволило

А. И. Храповицкому сделать запись на режиссерском экземпляре афиши: «Сосницкий был очень хорош»⁶³. Чацкий в исполнении Сосницкого приобрел характер светского озорника, дерзкого и насмешливо-ироничного, рассчитывающего смелым, с оттенком вызова поведением понравиться Софье. Он напоминал Ольгина, точно так же сыплющего остротами, превыше всего ставящего свою светскость. Но при этом Чацкий Сосницкого отличался широтой взглядов, свободомыслием, трезвостью. В этой роли Сосницкий выступил три раза⁶⁴, после чего никогда больше не возвращался к ней. В спектакле 5 февраля 1830 г. роль Чацкого играл В. А. Каратыгин, который изображал Чацкого серьезным, угрюмого вида человеком и заслужил похвалу рецензента «Северной пчелы»⁶⁵.

В том же спектакле (5 февр. 1830) Сосницкий исполнял роль Загорецкого. Важно отметить, что играл он ее недолго. В двух отзывах критиков содержится противоположный взгляд на это событие. У критика «Северной пчелы» трактовка Сосницкого вызвала недоумение: «Г-н Сосницкий... не удовлетворил нашему ожиданию в роли Загорецкого. Не знаем, почему он приделал себе горб, согнулся и представлял какого-то плута-подьячего. <...> ...Загорецкий есть человек светский! Вместо подьяческих ужимок ему надлежало показывать приторную вежливость, уклончивость, услужливость, быть унижительным в речах, улыбающимся и скромно потупляющим взоры, слушая грубости. Но г. Сосницкий представил какую-то карикатуру. Это не тот Загорецкий, каким хотел изобразить его автор!»⁶⁶. Критику же «Северного Меркурия» трактовка Сосницкого понравилась: «Г-н Сосницкий в роли Загорецкого был совершенен. Он даже умел принять на себя и свойственную наружность. Очки, из-за которых сверкали живые, плутовские глаза, сутуловатость, непрерывная улыбка – все это было очень кстати»⁶⁷.

У Сосницкого же было свое видение этого образа. Его Загорецкий даже по видимости не является светским человеком, как это понимал критик «Северной пчелы». Он *откровенный* плут и даже не пытается это скрыть за маской благопристойности. Он понимает, что нужен обществу, и поэтому держится с нагловатой самоуверенностью. Его мнимо приниженный вид, который Сосницкий подчеркивал с помощью утрированного горба, – насмешка над светскими приличиями, которые он даже не считает обязательным соблюдать. В оценке персонажа Сосницкий исходил из представления о своеобразной эталонной норме поведения в светском кругу: карикатурный

облик Загорецкого пластически представлял ее искажение. Сосницкий проводил мысль о том, что истинная «светскость» должна соотноситься с понятием благородства. Если же общество, когда ему выгодно, закрывает глаза на поведение загорецких, значит, оно допускает компромисс между достойным и недостойным, тем самым разрушая сам критерий светскости. Острота трактовки перекликалась с остротой звучания Грибоедовской пьесы: Сосницкий поднялся от критики частного порока до критики общественных нравов.

Именно такая трактовка образа Загорецкого была признана критиком «Северного Меркурия» «совершенной». По его мнению, Сосницкий создал «живую картину характера»⁶⁸. Он хвалил актера за то, за что его критиковал рецензент «Северной пчелы». Эту роль Сосницкий играл и в спектакле 24 июня 1830 г., когда были представлены третье и четвертое действия комедии. В спектакле 26 января 1831 г., когда комедия Грибоедова была представлена полностью, он исполнял уже роль Репетилова.

Об исполнении Сосницким роли Репетилова в течение 1831 г. «Северная пчела» поместила на своих страницах несколько отзывов.

Первый из них принадлежит Ф. В. Булгарину. Ему не понравился образ, созданный Сосницким: «Репетилов... не тот человек в лице г. Сосницкого. Репетилов просто лжец, болтун и негодяй. Он говорит встречному и поперечному вздор, что придет в голову; ему никто не верит; каждый гонит его прочь с насмешкою. “Ты Репетилов ли?” – говорит ему Чацкий в ответ на его рассказы. Вот разгадка характера Репетилова! Чацкий улыбается, слушая его, или прерывает, чтоб оказать свое презрение. Г-н Сосницкий представляет полупьяного мота (о чем нет и помину в комедии), который сознается в своих проступках, раскаивается. Не то, совсем не то! Репетилов есть лжец, который, чтоб занять человека, выдумывает небылицы на себя и на других. Должно, чтоб зрители заметили, что он лжет»⁶⁹. Булгарина не устроило появление Репетилова в нетрезвом виде, в чем, на его взгляд, актер отступил от сюжета пьесы. Однако в дом Фамусова Репетилов приезжает из Английского клуба, где они с приятелем распили бутылку шампанского. На это обстоятельство обращал внимание П. П. Гнедич, всегда очень внимательно относившийся к деталям текста, отмечая, что «в Английском клубе поят шампанским “на убой”»⁷⁰. Из слов Репетилова, с которыми он обращается к Чацкому, также следует, что он сорит деньгами и поэтому вынужден жить в кредит, проматывая состояние.

В «Записках» П. А. Каратыгина отражен факт, что в 1824 г. в Петербурге Грибоедов читал свою пьесу в доме Хмельницкого, где присутствовали, кроме Хмельницкого и Грибоедова, братья В. А. и П. А. Каратыгины, А. М. Колосова и И. И. Сосницкий⁷¹. По словам А. И. Вольфа, Грибоедов «проходил» с Сосницким роль Репетилова и остался доволен его игрой⁷². М. С. Щепкин вспоминал, что Грибоедов делал Сосницкому в Петербурге «наставления» относительно роли Репетилова⁷³. На основании приведенных свидетельств исследовательница И. В. Сегеди выражает уверенность в том, что Сосницкий выполнял рекомендации самого драматурга. Она пишет: «Сосницкий блестяще воспользовался советами автора. С огромным успехом исполнив роль Репетилова в 1830 году, он не оставлял ее до самой смерти, сыграв двести раз на протяжении сорока одного года»⁷⁴.

Булгарин полагает, что Репетилов должен вести себя более благопристойно. Он, как воспитанный человек, не может позволить себе явиться в светскую гостиную в состоянии сильного опьянения. Однако не совсем ясно, почему, с точки зрения Булгарина, опьянение может мешать Репетилову быть болтуном, несущим несусветную чушь и сочиняющим небывлицы, вралем в духе Хлестакова, пытающимся набить себе цену в глазах Чацкого.

В. А. Ушаков тоже считал трактовку Сосницкого неудачной. Причину он видел в том, что актеру незнакомо общество, к которому принадлежит Репетилов: «Если бы я задумал оспаривать у Сосницкого способность изучить и мастерски выразить характер, выведенный комиком на сцену, то, конечно, оказался бы виновным перед артистом, который может называться украшением русского театра. Но если я скажу, что Сосницкому трудно иметь надлежащее понятие о Репетилове, то, право, не солгу. Сосницкому не может быть коротко знаком тот мир, к которому принадлежал неутомимый враль Репетилов, а выразить на сцене лицо малознакомое так же трудно, как перевести на иностранный язык произведение совершенно национальное. В этих случаях и ум, и познания, и величайший талант приходят в затруднение. Тут надобны годы изучения и наблюдения на месте»⁷⁵. По свидетельствам современников, Сосницкий хорошо знал светское общество, поэтому мог правдиво изобразить любой характер, типичный для этой среды. «Этот даровитый актер потому резко отделяется от других, что он совершенствовал свой талант в обществе, был принят в лучших гостиных, играл превосходно

молодых светских людей и танцевал прекрасно»⁷⁶, – вспоминал П. Н. Арапов. Ушаков, возможно, не соглашается с тем, что там могут встречаться люди, подобные Репетилову. Но с точки зрения Сосницкого, такие люди могут встречаться в любом обществе. Если же критик имеет в виду какие-то особые «миры», к которым мог принадлежать Репетилов, то Сосницкий, действительно, был с ними плохо знаком. Однако в пьесе из слов Репетилова не ясно, говорит он правду или врет. Грибоедов оставляет возможность двойного прочтения. Драматург недвусмысленно дает понять, что даже если Репетилов и посещает тайные собрания, он лишь следует модным настроениям и рассказывает об этом, чтобы придать себе весу и значительности. И, может быть, поэтому Сосницкому необязательно было знать те круги, чтобы психологически точно и достоверно изобразить подобный характер.

Критик «Северной пчелы», наоборот, оправдывал трактовку Сосницкого, считая, что актер создал правдивый характер Репетилова и удачно дополнил драматурга. «...Сосницкий... не важную, почти незаметную при чтении роль Репетилова возвысил необыкновенным искусством своим. Нам кажется, что представляя его полупьяным, он dokonчил мысль комика, ибо, во 1-х, Репетилов человек беспорядочный, во 2-х, спрашивается: может ли трезвый городить такие вещи, как он? Как мастерски представляет он враля, хвастуна, словом, одного из тех пустейших, ничтожнейших творений, которые пятнают собою общество и попадают, к несчастью, довольно часто внимательным глазам наблюдателя. – Ни одно слово, ни одно движение не изменяет ему: что за походка! Что за ужимки! Каким тоном говорит он: *“Пускай умру на месте этом и разрази меня Господь!”* Несравненный Сосницкий!»⁷⁷.

Ушаков характеризовал игру Сосницкого и во время московских гастролей актера 1832 г., развивая мотивы, высказанные им ранее. По его мнению, у Репетилова «бесхарактерный характер», который трудно воплотить на сцене: «Явиться на сцену в конце пьесы и, не сходя с места, более четверти часа занимать публику... чем? Пустословием, враньем, без характера, без действия! Это почти то же, что пленять слух одними руладами, без мотива, без пенья и без аккомпанемента! Каково должно быть искусство?» – писал он⁷⁸. Критик считал, что Сосницкому не хватило искусства, чтобы создать характер пустого болтуна, поэтому актер был вынужден мотивировать поведение персонажа его нетрезвым состоянием. При этом он подробно описал происходящее в пьесе и на сцене: «Каким

воображаем мы себе это лицо? <...> Репетилов приезжает на вечер в то время, когда все разъезжаются; он вбежал опрометью в сени и упал у дверей; он видит давно знакомого Чацкого и начинает делать ему объяснения в самой пламенной дружбе, сопровождаемые торжественными клятвами, так что Чацкий при первой встрече убеждает его кончить этот вздор. Вдруг Репетилов начинает себя унижать и называть неучем, дураком!.. Потом спрашивает: который час? Там толкует о суетности светской жизни и балов. После высказывает полное признание в своей беспутной жизни, справедливое или вымышленное, неизвестно! Засим объявляет о своих связях с умнейшими людьми и описывает их в карикатурном виде, там то, там другое, третье, и... после всех разговоров, в памяти его осталось только то, что он завел *дельный разговор про водевиль*, о чем едва ли было сказано пять слов! Что же это за человек? Крикун, болтун, который торопится жить и говорить... Актер не может иметь другого понятия о бесхарактерном характере этого лица. И Сосницкий это понял, но он не имел физических средств разыграть эту роль таким образом. В этом затруднении он прибегнул к искусству, так сказать, ловко вывернулся»⁷⁹. По словам критика, Сосницкий заставил своего Репетилова приехать к Фамусову из Английского клуба уже изрядно охмелевшим: «Язык Репетилова уже не так поворотлив, и он высказывает всю свою дурь несколько протяжно и запинаясь. И все это было превосходно исполнено несравненным Сосницким! <...> Но, отдавая справедливость его уму, его изобретательности, ловкости его уверток в затруднительных случаях, – я объявляю по совести, что Репетилов–Сосницкий был Репетилов искусственный, а не настоящий...»⁸⁰ Ушакову не нравилось то, что Репетилов проявляет подлинную внутреннюю суть вследствие опьянения, поэтому Репетилов Сосницкого и казался ему «искусственным». Но следует заметить, что трактовка Сосницкого вовсе не исключала присущего Репетилову пустословия, а только усиливала эту его черту. Именно это имел в виду П. Н. Арапов, когда писал: «Он [Сосницкий], можно сказать, создал этот характер пустомели...»⁸¹ П. П. Гнедич, опубликовавший некоторые письма Сосницкого, считал его Репетилова «идеальным»⁸².

Московские гастролы актера освещал и С. Т. Аксаков. Он писал: «С нетерпением желали мы видеть г. Сосницкого и с сожалением должны сказать, что он не совсем удовлетворил нашему ожиданию, то есть ожиданию отличного исполнения роли Репетилова, в которой одним явлением так мастерски

нарисован портрет и характер! Мы судим строго нашего дорогого гостя, судим его как образованного художника: зачем он шатался на ногах? Репетилов ужинал, выпил лишний стакан шампанского, но отнюдь не пьян. Как мог Репетилов, описывая от чистого сердца друзей своих, насмеяться над ними? По крайней мере смех и тон г. Сосницкого выражал насмешку, а не глупую веселость...»⁸³ Надо заметить, Аксаков обратил внимание на одну существенную деталь – насмешливый тон Репетилова–Сосницкого. По его мнению, Репетилов по своему характеру – пустой, но искренний человек, который лишь хочет, рассказывая о друзьях, возвысить себя в глазах окружающих; но насмешка, которая слышится в его словах, указывала на то, что Репетилов – человек двуличный и потому небезобидный; и эта насмешка становилась особенно заметной благодаря сильному опьянению персонажа, подчеркнутому Сосницким. Насмешливый тон позволял актеру выявить отношение Репетилова к этим друзьям.

В своей рецензии Аксаков писал и о том, что Репетилов – это «мастерски нарисованный портрет и характер»⁸⁴. На это обращал внимание и М. С. Щепкин, говоря о том, что в «Горе от ума» много «живых портретов». По его словам, «в Репетилове автор изобразил... богатого господина, известного в свое время переносчика литературных вестей и сплетен от Грибоедова и кн. Вяземского к их противникам и обратно»⁸⁵. Исследовательница И. В. Сегеди установила, что это некий литератор Шатилев⁸⁶. Портретное сходство с прототипом придавал своему персонажу и Сосницкий. Об этом писал Арапов: «... Сосницкий был близко знаком со своим оригиналом Репетиловым и потому принял настоящую его складку»⁸⁷.

В исполнении Сосницкого Репетилову были присущи и такие черты, как светскость и барственность. На это обращал внимание Щепкин: «Роль эта трудная, и только один Сосницкий исполнял ее отлично; в его игре действительно был виден барин!»⁸⁸ Сосницкий, развивая свою постоянную тему, вносит в нее новый смысловой оттенок: его Репетилов намеренно пренебрегает светскими приличиями, пренебрежительно относится к самим понятиям сословной чести и достоинства. Используя прием портретной индивидуализации, Сосницкий вместе с тем придавал образу обобщенное звучание, делая Репетилова олицетворением социально-нравственного явления.

При создании образа Фамусова («Горе от ума» А. С. Грибоедова) Сосницкий также отобразил общественно-значимое явление, сконцентрировав в нем типические свойства характера русского барина; эту роль он сыграл дважды (26 и 28 июня

1839 г.), при этом на сцене шли 2-е и 3-е действия пьесы. «Северная пчела», отзываясь о первом спектакле, отмечала, что Сосницкому недоставало московских черт барства: «<...> В Фамусове у г. Сосницкого недоставало *московского добродушия* (bonhomie), этой *чопорной важности*, этого *самодовольствия*, которое составляет особенность и комизм характера Фамусова. Одним словом, в нем не осуществился стих Грибоедова: “От головы до пяток, На всех московских есть особый отпечаток”, который так хорошо характеризует Фамусова. Отлично играли эту роль гг. Щепкин, Рязанцев и даже Афанасьев, все москвичи, которые сжились с тамошним бытом и были коротко знакомы с местной характеристикой⁸⁹. Г. Сосницкий должен был догадкой и талантом постигать то, что те изучали с натуры. Тут большая разница: рисовать с подлинника или самобытно создать характер по одним данным. Надобно полагать, что эти обстоятельства много препятствовали полному успеху г. Сосницкого, что, впрочем, нисколько не роняет достоинств нашего прекрасного артиста»⁹⁰.

Недостатки в игре Сосницкого критик объясняет тем, что актер, не будучи москвичом, не мог близко наблюдать московский быт, жизнь тамошних дворян.

В «Репертуаре русского театра» дается отзыв на оба спектакля. При этом отмечается, что основные черты образа Фамусова были намечены актером уже на первом спектакле; но в его игре, по мнению критика, присутствовала «какая-то осторожность». На втором спектакле у Сосницкого получилось осуществить свой замысел в полной мере: «В первое представление комедии “Горе от ума” мы заметили в игре г-на Сосницкого какую-то осторожность – не то что неуверенность, но как будто пробу, примерку, как надо говорить, и прислушивание за самим собою, так ли сказано. Великий артист помнит, что до него играли эту роль все комические знаменитости: Рязанцев, Брянский, Щепкин; г. Афанасьев также дебютировал в Фамусове. И все они, кроме Щепкина, держались какой-то неопределенной середины между мещанином во дворянстве и помещиком-провинциалом; иные помахивали платочком да размахивали руками; иные – не в осуждение будь сказано – жаловали швейцара из собственных ручек толчками. Один г. Щепкин читал прекрасно и сохранил барский тон, но был слишком жив для русского барина и напоминал хлопотуна. Г. Сосницкий очень умно подметил и искусно выразил эту *ленливую важность* [курсив мой. – М. М.], которая составляла истинную характеристику – особый отпечаток на всех москов-

ских – во времена оны. Во второе представление он явился уже с уверенностью в своих силах и читал роль, как никто из его предшественников; все движения его до малейшей подробности, оба костюма его до последней мелочи были неизменно верно точны и отчетисты»⁹¹.

Из рецензии, на наш взгляд, следует, что при создании образа московского барина Сосницкий учитывал особенности барства не только московского, но также столичного и провинциального, которые все вместе составляли типическую сторону образа Фамусова, специально акцентированную актером. Типичные черты русского барства как такового, соединившись с московским колоритом, нашли выражение в свойственной ему ленивой важности. Отличительная особенность фамусовых – уверенность в своем положении и в том, что они занимают его по праву. Они не считаются ни с чем, кроме своего благополучия. Фамусовы осознают нравственную правоту чацких, но понимают и то, что они являются угрозой их существованию. За видимым благодушием у них всегда стоит эгоистический интерес. Обобщенную характеристику такого барина мы находим у Р. М. Зотова: «Это московский барин, который представляет к чинам и крестам и у которого секретарь имеет чин коллежского асессора. Следственно, очень человек важный, несколько надутый своим барством, не любящий либеральства и новых идей образованной молодежи. Чтоб понять и передать эту роль, надобно тоже хорошо знать быт подобных московских господ»⁹². Из слов мемуариста можно заключить, что недостаточное знание московского быта не помешало Сосницкому достоверно воспроизвести типические особенности как московского барина, так и русского барина вообще. Описываемые Зотовым черты фамусовского характера не являются принадлежностью только московского барства; они относятся ко всем возможным в русской действительности фамусовым. И ленивая важность – черта, выявляющая сущность русского барства как такового. На этом основании рецензент «Северной пчелы» отмечал, что черт именно московского барина Фамусову–Сосницкому недостает.

Этапной в творчестве актера была и роль Городничего; он впервые исполнил ее 19 апреля 1836 г., когда в Александринском театре состоялось представление комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»⁹³. В подготовке петербургского спектакля принимал участие сам драматург⁹⁴. По его указанию были выбраны актеры на все роли. В «Замечаниях для гг. актеров» он дает характеристику Сквозника-Дмухановского: «Городничий...

очень не глупый, по-своему, человек. Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно. Довольно сурьезен, несколько даже резонер, говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно. Черты лица его грубы и жестки, как у всякого начавшего тяжелую службу с низших чинов. Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души»⁹⁵. В «Предуведомлении...» (1846 г.) Гоголь, характеризуя своего персонажа, пишет: «Человек этот более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывет в руки... Из-за этой заботы он стал притеснителем, не чувствуя сам, что он притеснитель, потому что злобного желанья притеснить в нем нет; есть только желанье прибирать все, что ни видят глаза»⁹⁶. Можно заметить, что характеристики героя, данные автором в этих двух документах, отделенных друг от друга значительным временным промежутком, почти совпадают. Образ Городничего сложился у Гоголя к 1836 г. и далее существенных изменений не претерпевал.

Сосницкий при создании роли Городничего не отступил от авторского замысла. Гоголь остался доволен его исполнением этой роли: «Вообще с публикою, кажется, совершенно примирился “Ревизора” Городничий. В этом я был уверен и прежде, ибо для таланта, каков у Сосницкого, ничего не могло остаться необъясненным в этой роли. Я рад, по крайней мере, что доставил ему возможность выказать во всей ширине талант свой, об котором уже начинали отзываться равнодушно и ставили его на одну доску со многими актерами, которые награждаются так щедро рукоплесканиями во вседневных водевилях и прочих забавных пьесах»⁹⁷.

Известно, что пьеса Гоголя не сразу была понята широкой публикой. Атмосфера в зрительном зале на премьерном спектакле описана П. В. Анненковым в воспоминаниях: «Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах... словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это потом возрастало с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс, большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении с непоколебимой решимостью. Однако же в этом фарсе были черты и явления, исполненные такой жизненной истины, что раза два, особенно в местах, наименее противоречащих тому понятию о комедии вообще, которое сложилось в большинстве зрителей, раздавался общий смех.

Совсем другое произошло в четвертом акте: смех по временам еще перелетал из конца залы в другой, но это был как-то робкий смех, тотчас же и пропадавший; аплодисментов почти совсем не было; зато напряженное внимание, судорожное, усиленное следование за всеми оттенками пьесы, иногда мертвая тишина показывали, что дело, происходившее на сцене, страстно захватывало сердца зрителей. По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом. Многие вызывали автора потом за то, что написал комедию, другие за то, что виден талант в некоторых сценах, простая публика за то, что смеялась, но общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики, был «это – невозможность, клевета и фарс»⁹⁸. Однако образ, созданный Сосницким, публике понравился. Инспектор труппы А. И. Храповицкий писал в «Дневнике»: «Актеры все, в особенности Сосницкий, играли превосходно»⁹⁹. Он также отмечал, что на каждом из четырех премьерных спектаклей (19, 22, 24, 28 апреля) Сосницкий был вызван на поклон¹⁰⁰. И позднее пьеса шла часто. Это говорит о том, что, несмотря на свою новизну и сложность для восприятия, она вызывала устойчивый зрительский интерес.

Исполнение Сосницкого высоко оценивал и Ф. В. Булгарин, в целом критически относившийся к пьесе Гоголя: «...Роль... разыграна в таком совершенстве, до какого только может дойти драматическое искусство»¹⁰¹. Вероятно, имея в виду неослабевающий интерес к спектаклю и конкретно к образу Городничего, Сосницкий в письме к М. С. Щепкину писал о том, что комедия Гоголя идет в Петербурге с «блистательным успехом»¹⁰².

25 мая 1836 г. состоялась премьера в московском Малом театре. Н. И. Надеждин писал: «Первую роль занимал г. Щепкин, и выполнил ее по средствам своим хорошо. Он не усиливал, не пародировал нигде, но все-таки он представлял городничего, не был им, не превратился в него, а этого должно от него требовать, потому что он один из тех людей, которые действуют с знанием. Вообще лучшие сцены его были: распоряжение к принятию ревизора, сцена с купцами и мечтания с женою. При уме и сметливости городничего, который должен же был понять, что молодой человек не может уж быть опасен, кажется, он бы мог менее быть принужден, чем был г. Щепкин пред Хлестаковым; он не должен был бояться его слишком впоследствии, а только соблюдать глубокое приличие, и только... <...> Если он не создал, по крайней мере показал

нам городничего...»¹⁰³ По мнению критика, М. С. Щепкин преувеличивает эмоцию страха. Ему такая мотивация поведения персонажа кажется неправдоподобной, так как Городничий с его знанием жизни должен был сразу понять характер Хлестакова и меньше заискивать и суесться. Но все же у Гоголя Городничий при всей уверенности испытывает неосознаваемый им самим, глубинный и безотчетный страх, который все время держит его в напряжении. Это и приводит его к ошибке. Поэтому можно заключить, что мотивировка, предложенная актером, психологически оправдана. Заостренность эмоционального рисунка подчеркивала комизм ситуации, в которой оказался персонаж. В основных чертах образ Городничего был намечен Щепкиным уже в трактовке 1836 г. Известно, что Щепкин, игравший роль Городничего в течение всей жизни, продолжал развивать и углублять созданный им образ.

В критике постоянное сравнение актеров в роли Городничего начинается с 1838 г., когда состоялись гастроли Сосницкого в Москве, а Щепкина в Петербурге. И если по отношению к Щепкину критика была неизменно благосклонна, то по отношению к Сосницкому она была порой чрезвычайно строга.

Так, В. Г. Белинский в отзыве на спектакль 13 апреля 1838 г., озаглавленном «Г-н Сосницкий на московской сцене в роли Городничего», имени Сосницкого не упомянул ни разу. Зато там есть краткое замечание о Щепкине: «Не для каких-нибудь сравнений, а как факт, говорим мы, что только 13 апреля постигли мы талант Щепкина во всей его бесконечной силе»¹⁰⁴. В заключении содержится вполне определенная оценка игры Сосницкого: «В последний раз, о котором мы говорим, *кроме городничего* [курсив мой. – М. М.], все играли более или менее хорошо...»¹⁰⁵ В другой рецензии критик, сравнивая игру двух актеров, отмечал: «...В роли городничего... Сосницкий столько же плох, сколько Щепкин превосходен»¹⁰⁶. В статье же В. С. Межевича вообще содержится необоснованный вывод об ограниченности таланта актера: «...Для комизма возвышенного, для ролей, проникнутых глубоким характером, ролей, требующих художественного творчества, г. Сосницкий не имеет таланта: не для него Скупой Мольера, не для него Фамусов Грибоедова, не для него... Городничий Гоголя»¹⁰⁷.

Мнения критиков в оценке Сосницкого часто бывают излишне субъективными и пристрастными. При этом из рецензий понять, как играл Сосницкий, например, роль Городничего и в чем заключались недостатки его исполнения, а также какие особенности актера помешали ему сыграть эту

роль на должном уровне, невозможно. Некоторым ориентиром могло бы послужить сделанное Белинским ранее сравнение П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина¹⁰⁸. В ряде статей критик подробно описывает игру Каратыгина в разных ролях, отдавая безусловное предпочтение Мочалову. Мочалов для него – вдохновенный творец, Каратыгин же – искусный ремесленник, в совершенстве овладевший секретами мастерства. Такой же подход лежит и в основе его восприятия игры Сосницкого и Щепкина, который подкупал критика не только правдивостью, но и эмоциональностью. Сравнение актеров становится в его рецензиях устойчивым сюжетом.

Один из критиков писал: «Нужен ли вам *Русский человек* со всеми оттенками национальности, со всеми чертами страны или века, в которых он действует, со всем выражением общества, в котором живет, – смотрите Щепкина, ступайте в “Горе от ума” – вот вам настоящий Фамусов; загляните в “Ревизора” – вот вам живой Дмухановский, уездный городничий... <...> Но особенная отличительная черта Щепкина состоит в полноте, часто даже избытке *чувства*. Оно так откровенно, так тепло выливается у него прямо из души, в ролях драматических, что вы не в силах противиться его влиянию... Мы помним Щепкина... в “Филиппе”¹⁰⁹ и в “Матросе”¹¹⁰ (торжестве его таланта), где он сам не в силах владеть своим чувством, и чистыми, естественными слезами заменяет сценический обман...»¹¹¹. Таким образом, Щепкин, по мнению этого критика, представил образ уездного городничего.

Сосницкий же создал образ столичного чиновника, что, по мнению критика, освещавшего гастроль Щепкина в Петербурге, в меньшей степени выражало суть гоголевского образа, чем трактовка московского актера: «Мы привыкли видеть в этой роли г. Сосницкого, и многие думали, что Городничий Гоголя именно таков и должен быть. Правда, роль Городничего... одна из лучших ролей г. Сосницкого: он покажется вам в ней очень живым и натуральным, если вы хотите видеть в Сквознике-Дмухановском русского городничего *этого рода вообще*, без особенных признаков грубой провинциальности. Но таков ли именно городничий уездного города, “от которого”, как сам же он говорит, “хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь”? Может ли быть похож этот городничий на столичного полицейского чиновника, разумеется, представленного в комическом виде? Мы, знакомые отчасти с провинциальным бытом отдаленных отсюда губерний России, мы никогда не были *вполне* довольны игрою г. Сосницкого,

впрочем, повторяем, весьма натуральной и живою. Нам всем хотелось видеть в нем поболее унижения, трусости, которые так приличны Сквознику-Дмухановскому, человеку вообще не глупому, но отъявленному плуту, трусу в беде и дерзкому в счастье. И все это нашли мы в игре Щепкина»¹¹². Как видно, данный критик считает трактовку Щепкина более убедительной, чем трактовку Сосницкого.

В последующем продолжает развиваться мотив противопоставления двух трактовок. Так, например, Д. В. Аверкиев писал: «Щепкин и Сосницкий создали два типа, к которым приближаются почти все последующие исполнители. Различие между этими двумя типами, как кажется, зависело в сильной степени от самого рода дарования этих артистов: один был по преимуществу комик, способности другого определялись так называемым амплуа больших характерных ролей. У одного Городничий выходил простоватее, трусливее, и там, где был простор для комической ярости и злости, например в 5 акте, Щепкин делал чудеса; у Сосницкого Городничий выходил сдержаннее, более себе на уме, самое плутовство его было, так сказать, обработаннее, не являлось как бы естественною принадлежностью лица, а походило на вещь, приобретенную долгим опытом»¹¹³.

Надев маску приличного человека, Городничий Сосницкого скрывает свое истинное нутро и сознательно вырабатывает определенные качества, стремясь приспособиться к внешним обстоятельствам. Его плутовство – свойство, приобретенное долгим опытом. Как опытный чиновник, он твердо намерен перехитрить Хлестакова. Оправившись от первоначальной растерянности, он обретает уверенность, смешанную с подбострастной услужливостью. И в конце он уже упивается своей ловкостью, самому себе кажется чуть ли не воплощением чиновничьей добродетели, гордится этим. Но потеряв все, теряет и уважение к себе, досадует на то, что дал себя обмануть. Комизм ситуации в том, что повод для гордости и повод для потери самоуважения несоизмеримы с понятием человеческого достоинства.

Щепкинский же Городничий, по словам Аверкиева, олицетворял человека с темным сознанием. Его плутовство носило бессознательный характер и тем выражало «русскую натуру». Он угодничает, унижается не только из чувства страха, а из-за глубинного душевного трепета перед вышестоящими. Унизившись, в другой ситуации он сам готов унижать других. И критики хвалили Щепкина за то, что он умел показать, как

они считали, суть русского характера. Поэтому им так нравились резкие контрасты в игре актера. На это обращал внимание позднее, в 1850-е гг., А. А. Григорьев¹¹⁴.

Одно из таких описаний игры Сосницкого и Щепкина в роли Городничего позволяет конкретизировать полученные выводы: «Это были два мало похожих один на другой типа. Щепкин и по южному своему темпераменту, и по дикции, по фигуре, голосу и по всей своей школе, чисто бытовой, дал Городничего совсем русского – плотоядного, пролазу и шельму, с грубоватою внешностью провинциального мелкого чиновника, умеющего отлично гнуть в бараний рог низших себя и пресмыкаться перед высшими; Сосницкий, сложившийся по типам французской комедии в переделках на псевдорусские нравы Хмельницкого и просто в переводах, имел внешность более общую – подвижного и тонкого, но холодного плута, голос и характер мягко стелющей лисы, от которой жестко спится. Каждый по-своему был превосходен. Конечно, Щепкин был более типичный, как сказано, русский темный человек, темный на все, кроме умения обойти, кого захочет. <...> Щепкин умел найти одну-две ноты почти трагические в своей роли. Так, слова: “Не погубите! Жена, дети!..” – произносились им со слезами в голосе, с самым несчастным выражением в лице и с дрожанием подбородка, так что, казалось, вот-вот он сейчас расплачется. И этот плут на минуту делался жалок. У Сосницкого он был скорее забавен, как попавшийся в западню тот хитрый зверь, на которого он был похож. И по телосложению оба артиста не были похожи: Щепкин был приземистый, толстенький, с широким лицом; Сосницкий – высокий, с чертами лица продолговатыми и тонкими, оплывшими только в глубокой старости»¹¹⁵.

Критик отмечает трагикомический рисунок роли, создаваемый Щепкиным. Актер заставлял жалеть Городничего в момент унижения, показывая его как жертву обстоятельств. Он плутует потому, что хочет возвысить себя в глазах окружающих. Ценность приобретенных материальных благ заменяет ему человеческое достоинство. У щепкинского Городничего не возникает и малейших сомнений относительно своих жизненных принципов. Если нужно, он может униженно умолять сжалиться над ним, не раскаиваясь, однако, в своих прегрешениях. Чуть только он почувствует, что опасность миновала, он вновь примется за свое. У Сосницкого персонаж тоже отказывался от нравственного достоинства в себе, но он делал сознательный выбор, однако тоже без каких-либо внутренних

колебаний, принимая строй жизни в целом. Даже осуждая себя, он все равно нарушает закон, потому что так делают все – такова система. Чувство причастности к ней придавало ему уверенность в незыблемости своего положения.

Щепкинскому Городничему сама жизнь не позволяла стать другим, обрекая его, как и всякого русского человека, на темноту сознания и неразвитость души. Тип, созданный Сосницким, тоже был порожден русской действительностью, и его Городничий – не в меньшей степени, чем Городничий Щепкина, закономерный продукт русской жизни. Сосницкий предлагал отнюдь не менее остро звучащую трактовку. С одной стороны, он показывал конкретный характер столичного чиновника, с другой, усиливал в нем черты, присущие психологии любого чиновника вообще, где бы чиновник ни служил – в столице или в провинции. Но, с точки зрения некоторых критиков (В. С. Межевич), этот тип был показателен лишь для сравнительно узкого слоя петербургского. Именно в этом Межевич усматривал недостаток трактовки. Однако смысловое наполнение созданного Сосницким образа позволяло распространить полученное актером обобщение на гораздо более широкий круг явлений действительности, чего не увидел критик. И само существенное в натуре чиновника можно было понимать иначе, чем это представлял Щепкин.

Основываясь на имеющихся отзывах, критик и исследователь театра П. П. Гнедич, в свою очередь, приходит к выводу, что Сосницкий создал тип именно столичного чиновника. Но в отличие от современников актера Гнедич отмечал присущую Сосницкому высокую степень обобщения. Он проанализировал с этой точки зрения трактовки Щепкина и Сосницкого: «Щепкин видел на юге уйму таких городничих, каких видел автор. <...> Эту фигуру... он и создал со всеми типичными подробностями, на которые был способен его мощный талант. Сосницкий... никогда в жизни не видывал ни одного городничего. Но зато петербургских чиновников, – всевозможных Яичниц, Кувшинных Рыл и прокуроров, вышивающих по тюлю, он видел огромное количество. Он и играл не городничего захудалого городка, а – петербургского полицмейстера, и даже кого повыше»¹¹⁶. По мысли Гнедича, Сосницкий строил образ на основе собственных жизненных наблюдений. На его взгляд, актер сделал особый акцент на психологических чертах чиновников, занимающих высокие государственные посты, выразив мысль о том, что различные беззакония происходят в результате попустительства с их стороны. Важно,

что и здесь, как и в образе Фамусова, особенности, присущие всем высокопоставленным чиновникам вообще, проявлялись прежде всего через специфический петербургский колорит, получая концентрированное выражение в такой черте, как непоколебимая уверенность в себе.

В 1830-е гг. в репертуаре Сосницкого большое место занимают мелодрама и водевиль. Расширяя границы этих жанров, он насыщает их более глубоким жизненным содержанием, детально разрабатывает характеры; усложняет соотношение в них индивидуального и типического. Для этого периода характерно еще более пристальное внимание к психологии человека в неразрывном единстве образующих ее особенностей и черт: исторически и социально обусловленных, национальных, возрастных и т. п. Происходит также расширение комического в творчестве актера. Наряду с присущими ему ранее сатирическими красками он активно использует и возможности юмора; развивает многое из того, что вошло в его актерский опыт в предыдущие годы, в частности, включая в новый образный контекст условно-комедийные приемы. Как и ранее, Сосницкий широко использует возможности протейизма, который именно в эти годы достигает у него высочайшей степени совершенства. Для него практически не существует границ в умении создавать разнообразные, непохожие друг на друга, часто контрастно соотносящиеся друг с другом характеры. В нескольких точных деталях он может правдоподобно обрисовать характер человека из любого слоя общества, любой страны, эпохи.

Характеризуя игру актера в роли Унру («Два мнения» Э. Бауернфельда, 1837), критик писал: «Сосницкий, этот Протей, умеющий придать каждому лицу, им представляемому, приличный характер, был превосходен в незначительной роли Унру. Мы видели в нем настоящего лон-лакея, умного, хитрого, и забыли в нем актера-Сосницкого»¹¹⁷. Совсем другой характер Сосницкий создал в драме Н. А. Полевого «Смерть или честь» (1839): «Шнупфтуха-сплетника, табачного продавца играл наш Протей, г. Сосницкий: есть же люди... обвиняющие этого чудного артиста в однообразии; и мы знаем за ним однообразие: он всегда одинаково умеет быть именно тем лицом, которое представляет – ни больше, ни меньше – в истинную меру»¹¹⁸. «Очень забавен» Сосницкий был в роли генерала Тюльпанова («Его превосходительство, или Средство нравиться» Н. А. Коровкина, 1839), «подпавшего под башмачок шалуни девочки»¹¹⁹, по словам критика. «Много хлопали, когда

шалунья снимает с Его Превосходительства парик и надевает ему чепчик»¹²⁰, – отмечал тот же рецензент. Незамысловатому водевильному образу Сосницкий придавал смысловой объем, подчеркивая искреннюю увлеченность персонажа, теряющего в своей галантности чувство меры.

Одна из лучших ролей актера – граф Шавиньи («Женский ум лучше всяких дум» А. Мюссе, 1838). Сосницкий выступал в дуэте с А. М. Каратыгиной-Колосовой, славившейся исполнением ролей светских дам. С восхищением отзываясь о слаженности их ансамбля, критик писал: «Каратыгиной, игравшей роль прелестной светской дамы – г-жи де Лери, и Сосницкому (в роли графа Шавиньи) удалось продержат публику все время под очарованием живого, тонкого разговора и довести до полной иллюзии зрителя, забывавшего, что он в театре, и видевшего перед собою не актеров, а настоящих светских людей. Изящные манеры Сосницкого и его тонкая нюансировка речей как нельзя лучше соответствовали требованиям такой светской болтовни (*causerie*) и придавали глубокий интерес и сценичность жанру, считавшемуся до того мало пригодным для сцены...»¹²¹. Важно, что в ситуации сценической игры возникал эффект естественности происходящего. Расширяя границы жанра, Сосницкий сумел привнести в произведение, не предназначенное для сцены, динамизм драматического действия, опираясь исключительно на свои пластические средства и искусство интонации.

Еще один аристократический персонаж в исполнении Сосницкого – лорд Корнвалис («Голубой ток» А. Дюпена и Ф. Ф. Дюмануара, 1839), уверенный в своем успехе и удачной женитьбе, но умеющий стойко переносить отказ и хранить достоинство в разочаровании: «Г. Сосницкий, лорд Корнвалис, самодовольный холостяк с громким именем и великолепным имением, вызванный на женитьбу, с которой получал место шталмейстера, был чрезвычайно мил и с милостивым отказом короля и с своей догадкой, кому достался головной убор»¹²². Здесь можно наблюдать индивидуализацию характера при наличии в нем и типических черт английского лорда. Со всей возможной достоверностью был показан Сосницким эксцентричный характер помещика-англомана Муромцева («Барышня-крестьянка» Н. А. Коровкина, 1839); но при этом актер наделил своего персонажа и сердечной теплотой. Образ получился настолько убедительным, что критик лишь выразил актеру «благодарность от лица публики и от авторов»¹²³. Полковник Кулаков («Роковая почта, или Конец подмосков-

ным проказам» В. И. Орлова, 1837) в исполнении Сосницкого – «честный, откровенный служака» с грубоватыми манерами, но добрым, отзывчивым сердцем. «Читатель может представить себе, как он может быть хорош!» – писал критик¹²⁴. «Превосходен» был Сосницкий и в роли добросовестного, но и равнодушного к судьбам людей составителя документов Фебуса («Фебус, публичный писец» Ж. Ф. А. Баяра и Бьевиля (Э. Денуайе), 1839). «Надобно видеть его в этой роли, чтоб вполне постигнуть совершенства его разнообразного таланта...»¹²⁵, – восхищался рецензент.

Многогранностью и богатством эмоциональных красок отличался образ ТрEDIAКОВСКОГО («Первое представление “Мельника, колдуна, обманщика и свата”» Н. А. Полевого, 1839). Критик писал: «...В нем виден был весь смешной и низкий характер ТрEDIAКОВСКОГО, и вместе с этим ясно выказывался ученик Ролленя, усвоивший себе формы Парижанина»¹²⁶. Особенность образного решения в том, что в создании комического эффекта большая роль отводилась пластическим средствам. «...Вернее передать характер ТрEDIAКОВСКОГО невозможно. Вычурность движений, выпрeнняя речь, мимика, самая костюмировка изобличала в нем ученика Ролленя, велемудрого профессора элоквенции»¹²⁷, – свидетельствовал другой критик.

При создании образа доктора Мура («Она похудела» А. А. Фукс, 1838) равное значение приобретают как пластическое мастерство актера и искусство внешней характерности, так и его способность к внутреннему перевоплощению. «Г. Сосницкий... прекрасно представил старого ревнивца и был во многих сценах смешон до высшей степени. Он действительно походил на толстого 60-летнего старика, влюбленного в свою питомицу и ревнующего ее ко всем и всему. Г. Сосницкий в этой пьесе не только игрою своею часто заставит вас думать, что перед вами доктор Мур, но даже и самою наружностью своею поддержит эту мечту. Невозможно костюмироваться лучше г. Сосницкого; искусство это доведено у него до высшей степени совершенства...»¹²⁸.

Разнообразие таланта Сосницкого с особой силой проявилось в роли злодея Руджиеро («Уголино» Н. А. Полевого, 1838). Резко очерченная индивидуальность персонажа создавалась конкретным сочетанием, концентрацией отрицательных черт. По свидетельству рецензента, Сосницкий «часто преобращался в этого старого, хитрого, коварного, честолюбивого и злобного прелата, который умер для всего, кроме властолюбия

и адской мести...»¹²⁹. В этой роли актер произвел большое впечатление на Ф. В. Булгарина, который писал: «Г. Сосницкий был чрезвычайно хорош в роли Руджиеро, холодного злодея, которого душа уже выгорела от честолюбия. Мы в первый раз видели г. Сосницкого в новом его амплуа и удивились! Непостижимо, как игривый и веселый комический талант его может до такой высокой степени быть разнообразным! Каким образом Говорун¹³⁰. ... Городничий... могли превратиться в Руджиеро? Не много есть в мире артистов... которые бы с равным совершенством играли в комедиях и драмах, как играет г. Сосницкий. ...В роли Руджиеро он был так превосходителен, что мы не осмеливаемся сделать ему ни одного замечания. Он оживил нам итальянского хитреца средних веков, воскресил Макиавеля!»¹³¹. Выступив в новом для себя амплуа злодея, Сосницкий легко смог найти необходимые для роли выразительные средства и создать многосложный характер, что свидетельствует о необыкновенно широком диапазоне творческих возможностей актера.

Сосницкий–Руджиеро производил на современников большое впечатление. А. М. Каратыгина¹³², отмечая умение актера с высочайшим искусством перевоплотиться практически в любую роль, вспоминала: «И. И. Сосницкий нашел случай в роли Руджиеро в драме Полевого “Уголино” выказать разнообразие своего таланта, превратясь из ловкого, живого, веселого Фигаро – в дряхлого, коварного и мстительного старика»¹³³. И при этом его искусство всегда оставалось самобытным и индивидуальным. «И. И. Сосницкий принадлежит к немногочисленному числу актеров, не подражавших никому: он ходил смотреть всех приезжавших в Петербург французских актеров, но оставался сам собою», – писала Каратыгина¹³⁴.

В конце 1830-х гг. в творчестве Сосницкого наступает новый этап. Он переходит на амплуа стариков. Именно в этих ролях искусство актера достигает особенной выразительности и глубины. Каждая из них становится значительным художественным явлением благодаря умению доводить изображение старости до высокой степени правдоподобия, добиваясь одновременно и правды переживания.

Одна из ролей этого плана – Брандт («Дедушка русского флота» Н. А. Полевого, 1838). Рецензия в «Северной пчеле», отмечающая достоинства пьесы, позволяет судить и об игре Сосницкого: «Простота и истина действия, теплота чувств, неподдельная любовь и уважение к Великому Царю и его Светлому Дому составляют достоинство этой пьесы и невольно пе-

реливаются в душу зрителя»¹³⁵. Главное в игре Сосницкого – выражаемое актером чувство искренней любви и уважения персонажа к Петру I. Отмечаемые автором другой рецензии радость и восторг Брандта приоткрывают дополнительную грань этого чувства: «С каким... искусством г. Сосницкий сыграл роль старого, доброго, трудолюбивого Брандта; с каким неподдельным чувством выразил он радость, восторг Брандта, узнавшего о внезапной царской милости!»¹³⁶. По мысли рецензентов, умение актера передавать гамму чувств при сохранении единства интонации позволило актеру представить характер Брандта во всей возможной полноте и многообразии.

Несмотря на усиление эмоционального компонента в структуре образа, главными для Сосницкого и в этот период продолжают оставаться средства пластической выразительности. В их разработке он достигает высот художественного творчества. В этом его отличие от Щепкина, у которого эмоциональный компонент образа всегда на первом месте. На различие между актерами обращает внимание критик В. С. Межевич: «Щепкин увлекает горячностью чувства, которым кипит русская душа его; это чувство, вырываясь с неукротимой силою, переходит у него даже за пределы, вредит пластической обработке роли, хотя с непреодолимой, электрической силою передается зрителю; вы увлечены, вы сладко плачете с этим дряхлым старцем; но кончилась пьеса, настает минута холодного суждения – вы сознаетесь, что не Голландца видели перед собою, а горячего русского патриота. Сосницкий, напротив, умел до того верно обработать пластическую сторону своей роли, что его старческий образ живо запечатлевается в вашем воображении; эта пластическая обработка возвысилась у него до художественного творчества; он не увлекает вас с такою силою, как Щепкин, не сожмет, не истерзает так сердца вашего; но вы ни разу, однако, не забудете, что перед вами Брандт-Голландец, а не пламенный патриот русский»¹³⁷.

Пластическое мастерство Сосницкого высоко оценивал и В. Г. Белинский. О роли Гринева (драма-водевиль «Дедушка и внучек» Н. А. Коровкина, 1839 г.) он писал: «Его невозможно было узнать: сторбленный стан, восьмидесятилетнее и предоброе лицо, голос, манеры, даже произношение, дающее знать о недостатке зубов, – словом, все до малейшего оттенка, до едва заметной черты, было в высшей степени верно, правдоподобно, естественно, артистически искусно. В каждом слове, в каждом движении виден был добрый, благородный, теплый

старик»¹³⁸. Сравнивая манеру игры Сосницкого и Щепкина, Белинский, как и предыдущий критик, сильной стороной Сосницкого считает умение актера «перерождаться, подобно Протею», а в Щепкине его привлекает «электрическая теплота души» и «трепет чувства»¹³⁹.

Отметим, что в каждом из этих персонажей, в интерпретации Сосницкого, присутствует выраженное личностное начало, связанное с их убеждениями и нравственными ценностями. Брандт несет в себе сознание высокой созидательной миссии. Он горд тем, что участвует в создании русского флота, и высшая награда для него – возможность бескорыстного служения Отечеству. Доброта и благородство Гринева – качества, которые персонаж культивирует в себе, осмысляя их как главный жизненный принцип. Возвышенный строй внутренней жизни накладывает на каждое проявление чувства особый отпечаток, окрашивая его изнутри устойчивой интонацией. Высокое самосознание личности становится самостоятельным компонентом образного содержания, определяя индивидуальность персонажа.

Особенность актера в том, что у него всегда присутствует личностная оценка персонажа. В данном случае происходит слияние, совпадение ценностей персонажа с нравственной установкой самого актера. Так, в роли Гринева все детали интонационно-пластического рисунка, сопрягаясь, создают целостный образ внутренней доброты персонажа. Такой же принцип используется и в роли Брандта. Образ глубинного чувства любви к Отчизне также создается средствами пластики и интонации. Интересно и то, что это чувство испытывает патриот-голландец, а не русский патриот, которого играл Щепкин.

Одна из значимых ролей – Соломон (А. Дюма «Кин, или Генри и беспутство», 1837). «Г. Сосницкий в роли суфлера Соломона был совершенство, дальше которого идти невозможно; он умел возвести незначительную роль свою до всей высоты юмора и придать ей глубокую значительность, какой, может быть, не имел в виду и сам автор драмы», – писал критик¹⁴⁰. Главное в характере Соломона – самоотверженная преданность господину, ставшая принципом жизни: «Необыкновенная верность игры Сосницкого доходила до полного очарования, и когда он, в отчаянии от припадка, случившегося с Кином, выбежав на авансцену, стал просить зрителей, чтоб послали скорее из кресел театрального доктора, мы уверены, что если бы в то время действительно сидел в креслах

театральный доктор, он побежал бы к нему на сцену, чтобы спасти умирающего Кина. Велик, неизмеримо велик талант Сосницкого! Это одно из лучших украшений нашей сцены»¹⁴¹.

К Соломону примыкает и его Прохожий («Параша Сибирячка» Н. А. Полевого, 1840). Расширяя границы жанра, эту роль он наполняет драматизмом; по сути, Сосницкий изменил смысловое наполнение образа. «Живописность костюма и положений, которую придал роли своей г-н Сосницкий, и некоторые места, где дарование его могло выказаться (как-то: его вопрос Неизвестному: “А сын твой?” и горькая насмешка, с какою рассказывает он о бесплодных стараниях своих по приходе в Москву), были прекрасны и придали теплоту и жизнь холодной роли, принадлежащей к разрядам, которые в старое время называли ролями резонеров»¹⁴².

В конце 1830-х гг. Сосницкий продолжает развивать тему комического, стремясь к правде жизни и углубляя понимание человека, находя смешные стороны в серьезном и высоком. При этом его отношение к персонажу согрето добрым сочувственным юмором. Это находит выражение и в ролях стариков, в частности Христиана («Иголкин, купец Новгородский» Н. А. Полевого, 1838).

Христиан – начальник стокгольмской тюрьмы – сердобольный старик-швед, который с участием и заботой относится к русскому купцу, попавшему в плен в разгар русско-шведской войны. По сюжету пьесы Христиан сталкивается с необычными для него проявлениями русской природы: уверенностью Иголкина в том, что он поступил как должно, убив двух шведских солдат, оскорбивших русского царя в его присутствии. Христиану непонятно, как можно за это убить человека. Взаимное непонимание возникает на почве различий в национальной психологии. Иголкин отказывается признать свою вину и готов пойти на смерть. Христиан стремится убедить его смириться перед законом и сохранить жизнь. Окрашив юмором положительные черты природы Христиана, Сосницкий тем самым усилил человеческое обаяние персонажа, оттенил редкую доброту его души. Полнота переживаний и в этой роли сочеталась с теплым отношением к своему герою.

О роли купца Мухина («Сбритая борода, вопреки пословице: Не верь коню в поле, а жене в воле» П. А. Смирнова, 1840) сохранилось небольшое рецензионное свидетельство: «Г. Сосницкий весьма хорошо исполнил роль купца, взманенного желанием перейти в другую, более образованную сферу и боязливо покидающего свое прежнее житье-бытье, свои прежние

привычки»¹⁴³. И эту роль Сосницкий выдержал в тоне доброго юмора: недостаток воспитания и образования сочетаются в герое с искренним желанием стать культурнее. Отсюда и проистекают комические положения. При этом серьезность намерений персонажа встречала уважительное отношение со стороны актера, придавала роли мягкую, человечную интонацию.

Как и раньше, иногда в отношении актера к персонажу присутствует элемент осуждения, и тогда в эмоциональной палитре образа появляются резко сатирические краски. И в эти годы Сосницкий широко использует комедийные приемы, которые применял еще в 1820-е гг. (фон Кальб), но служат они уже выражению нового содержания, отражая стремление актера к более полной реализации принципа правды жизни. Строение образа часто определяется жанровыми переключениями, неожиданными, непривычными сочетаниями различных жанровых элементов. Это можно отнести прежде всего к ролям Полония («Гамлет, принц Датский» В. Шекспира; пер. с англ. Н. А. Полевого, 1837), Гаспара («Отец дебютантки» М. Теолона и Ж.-Ф.-А. Баяра, 1839).

Бывший актер, опытный в закулисных интригах, Гаспар правдами и неправдами хочет устроить дебют своей дочери, талантливой, подающей надежды юной актрисы. Гаспар в пьесе – неоднозначный персонаж, в нем есть искренние переживания о дочери, забота о ней, но не ими определяется созданный актером характер. Сосницкий осуждает интриганство, беспринципность, неразборчивость в средствах достижения цели, поэтому для него на первом месте оказывается сатирическая сторона образа. Этим можно объяснить использование фарсовых приемов: «...Г. Сосницкий, забавный в нескольких сценах, в остальных большей частью употреблял фарсы...»¹⁴⁴.

В роли Полония, по мнению А. И. Вольфа, Сосницкий придал персонажу «слишком шутовской характер»¹⁴⁵. Г. М. Максимов считал, что в Полонии–Сосницком чувствовался «придворный вельможа»¹⁴⁶. В образе Полония актер соединял черты вельможи и шута, используя принцип контраста. Акцентируя на протяжении действия то одни, то другие качества персонажа, Сосницкий утверждал, что его герой низок, подобоострастен, корыстолюбив, двуличен. Истинное нутро Полония – нутро шута, которое проглядывает сквозь показную пристойность вельможи. Двуличие персонажа благодаря соединению контрастных черт принимало гротескный вид.

Во второй половине 1830-х гг., когда Сосницкий много играет в драмах и мелодрамах, он находит многочисленные варианты взаимодействия драматического и комического компонентов, тем самым часто меняя исходное содержание пьесы и структуру отдельных образов. Иногда актер дополнял драматическое содержание комическим элементом, усиливая эмоциональное звучание образа, разворачивая его порой до трагикомедии. Но чаще снижал мелодраматическую интонацию, убирая излишнюю патетику, выявляя комедийные аспекты. Такое взаимодействие жанровых компонентов обогащало образ, сообщая ему многоплановость. Но критики порой не принимали трактовку актера как не соответствующую содержанию пьесы.

Так, один из рецензентов не принял его трактовку роли Генриха («Влюбленный брат» Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье), 1838). Он обвинил актера в фарсерстве и карикатурности, считая более правильной игру французского актера Поля Мине¹⁴⁷, которая «трогала» зрителей: «...Г. Поль-Мине не позволяет себе в этой роли никаких фарсов; он не плачет комически, не суетится, не бежит по сцене в те минуты, когда горесть от несправедливых упреков Рудольфа разрывает ему сердце; но его слова, движения, слезы, тон голоса, все это как нельзя лучше выражает глубокую горесть честного человека, оскорбленного несправедливостью друга и принужденного расстаться с ним против воли. От этого игра г-на Поль-Мине трогает, а не смешит; он заставит вас полюбить характер Генриха, а не смеяться над ним, как над карикатурой»¹⁴⁸. Сосницкий же, по его мнению, «следовал... противоположной методе: может быть, он считает ее более истинною, но мы никогда в этом не согласимся с ним и всегда скажем, что если артист возбуждает... насмешливый смех в некоторых посетителях театра ролью, в которой основной характер – не карикатура, то, значит, он несправедливо понимает свою роль...»¹⁴⁹.

Поль Мине сосредоточился на мелодраматической стороне пьесы, но в содержании есть и комическая сторона. По сюжету, Генрих делает предложение Терезе, которая, как он думает, является сестрой его друга Родольфа. На самом деле Тереза – воспитанница Родольфа, тоже влюбленного в нее. Все эти обстоятельства приводят друзей к ссоре. Персонаж Сосницкого, страдая от незаслуженной, на его взгляд, обиды, ведет себя мелочно и порой выглядит смешным. Сосницкий подчеркнул именно комические моменты в поведении Генриха и, осуждая совершаемые им недостойные поступки, заста-

вил зрителей не сострадать ему, а смеяться над ним. Актер использовал метод жанрового переключения. Ослабив мелодраматический компонент пьесы, он сообщил ей свойства комедии, что и вызвало негативную реакцию критика.

Взаимодействие комического и драматического планов образа может происходить и по принципу контраста. Акцентирование комического звучания образа в начале пьесы позволяло Сосницкому острее, резче оттенить драматизм ситуации, открывающийся впоследствии. Это имело место в роли Дюбреля («Мальвина, или Урок богатым невестам» Д. Т. Ленского, 1835). По мнению критика, актер придавал неоправданно большой вес комическому элементу пьесы, что привело к изменению ее жанра: «Г. Сосницкий из Дюбреля сделал доброго старика, весельчака, шутника, забавника, который... смешит своей простотою, и только в конце пьесы из комического жанра переходит в драматический... Г. Сосницкий, взяв роль свою с комической стороны, дал ей совершенно другой смысл и... этим изменил внутреннее значение пьесы. <...> Многие сцены, вместо сожаления и участия, производили веселый смех в зрителях, а этот смех не должен был иметь тут место»¹⁵⁰. Но с мнением критика нельзя согласиться. Сосницкий лишь следовал авторскому замыслу, правдиво и точно показывая смену эмоционального состояния героя.

Также критику не понравилась трактовка образа Дюбреля в сцене с Шарлоттой. Он писал: «... г. Сосницкий в ней был *комически* хорош; но дело-то в том, что в самой натуре этой сцены мы не находим ничего комического и, смотря... на роль Дюбреля совершенно с другой точки зрения, нежели с какой смотрит на нее г. Сосницкий, мы не можем не отдать преимущества г-ну Эрик-Бернару...»¹⁵¹. По мнению критика, французский актер был в этой сцене убедительнее: «У г-на Эрик-Бернара эта сцена внушает ужас...»¹⁵².

В драматической сцене Дюбрель вызывал сочувствие, и Сосницкий сделал акцент на отцовской драме персонажа, подчеркнув мотив обманутых надежд. Он сумел выразить целую гамму терзавших сердце Дюбреля чувств: гнева и боли, вызванных предательством дочери, чувства оскорбленного самолюбия, разочарования и грусти. И все это – в одном взгляде. Восхищаясь мастерством актера, критик В. С. Межевич так описывал эту сцену: «...Сцена, когда он [Дюбрель] узнает всю историю Мальвины, выходит к ней и долго смотрит на нее, не говоря ни слова, убитый, истерзанный, а между тем все любящий дочь свою и любящий ее сильно, так что ни один

упрек не срывается с языка у него – эта грустная задумчивость, когда из других комнат долетают до него веселые звуки бальной музыки – а сердце у него так сжато... Лучшие мечты его жизни разрушены, и разрушены в одно мгновение, когда он этого вовсе не ожидал, а напротив, думал, что они скоро осуществляются на деле... Все это г. Сосницкий передает как артист, и как превосходный артист»¹⁵³.

Использованный Сосницким принцип контрастного соединения комического и драматического планов образа позволял показать характер персонажа с разных сторон, во всей его неоднозначности. Дюбрель в зависимости от разных обстоятельств и добродушный, и грубый, и любящий, и бессердечный, и искренний, и самолюбивый, и деспотичный, и обиженный. И соответственно актер находит нужные средства для выражения каждого из этих состояний. В одни моменты действия Сосницкий осуждает Дюбреля, сатирически изображая его поведение. В другие – сочувствует его подлинной человеческой драме, подчеркивает лучшие стороны его натуры, максимально правдиво и выразительно передает силу его страданий, усиливает лирическую сторону переживания персонажа. В трактовке образа Дюбреля заметно стремление к объективному изображению человека во всей противоречивости и сложности его характера. В конце 1830-х гг. эта тенденция проникала даже в такие жанры, как мелодрама и водевиль, усложняя их содержание, привнося в них новые темы, образы, конфликты. Соответственно и в актерском искусстве менялись способы построения образа, способы игры. Сосницкий был одним из актеров, которые наиболее чутко реагировали на происходящие изменения.

Мнение В. Г. Белинского, как всегда, отличалось субъективностью и предубеждением по отношению к актеру. Ему по-прежнему в игре Сосницкого не хватало «чувства». Он писал: «Г-н Сосницкий, со свойственным ему искусством, выполнял комически-патетическую роль Дюбреля, но я не был ни тронут, ни потрясен его игрою, хотя и видел в ней много искусства»¹⁵⁴.

В период конца 1830 – начала 1840-х гг. Сосницкий продолжал осваивать все новые амплуа. Это было связано и с общей тенденцией ко все более полному охвату различных сторон жизни человека, и со все возрастающим интересом к ним самого актера. Освоение новых тем открывало новые грани его таланта, выводило на более высокий уровень мастерства. На это обращали внимание критики. Р. М. Зотов писал: «Двад-

цать лет играл он вертопрахов – и вдруг перешел на комиков. И с каким искусством, с какою естественностью он их представлял! Оставалась одна сентиментальная сторона, которой многие не подозревали в нем, но некоторые новейшие пьесы открыли в нем и эту струну в самых прекрасных звуках. Честь и слава подобным артистам!»¹⁵⁵. О естественности в новом амплуа писал и другой критик: «В драматической иерархии за В. А. Каратыгиным следует И. И. Сосницкий, наш заслуженный комик, отстаивающий бодро поле битвы у нового поколения, в которой, однако, никто не в состоянии заменить его! По необходимости, мы теперь часто видим г-на Сосницкого в ролях стариков, и он в них прекрасен своею естественною игрою»¹⁵⁶. Но и при воплощении нового круга ролей сценические средства актера богаты и разнообразны. «Нельзя достаточно налюбоваться на этого артиста! Откуда берет он такое разнообразие, такой комизм непринужденный, увлекательный своей простотой и естественностью. Вот истинное искусство: оно чисто, как золото», – писал Ф. А. Кони¹⁵⁷.

В 1840-е гг. еще более усиливается его стремление к объективности, трезвому беспристрастному анализу, усложненной разработке эмоционального рисунка переживаний, психологической правде характеров в их исторически конкретной и социальной обусловленности. В нарастающей точности и конкретности передачи характера во всех его взаимосвязанных планах можно видеть закономерное развитие тех принципов создания образа, которые со всей определенностью обозначились во второй половине 1830-х гг.: многоплановость характеров, точность их социальной обрисовки, разнообразие психологических красок, правдивость и жизненная достоверность. Таким образом, в творчестве Сосницкого проявляются тенденции, которые сближали его с некоторыми принципами натуральной школы.

Одна из заметных ролей данного периода – Кочкарев («Женитьба» Н. В. Гоголя, 1842). По словам А. И. Вольфа, Кочкарев в исполнении Сосницкого вышел «мямлею» и «суетой»¹⁵⁸. Еще один рецензент, отдавая должное «искусной» игре актера, по существу, обращает внимание на те же особенности поведения Кочкарева–Сосницкого; но с его точки зрения, Сосницкий верно передавал суть образа, а критическая оценка относилась скорее к персонажу пьесы. Рецензент писал: «Кочкарев ... сам не знает, о чем и к чему хлопочет, он выгоняет сваху и везет приятеля к той же невесте, как будто от этого приятель будет счастливее; он едва знаком с невестою, *ви-*

*дев ее, кажется, у кого-то в гостях, даже не знает адреса ее, а распоряжается у нее в доме, как старинный знакомый...*¹⁵⁹. Дополнить эту характеристику можно мнением В. Г. Белинского. «Кочкарев – добрый и пустой малый, нахал и разбитная голова, – писал он. – Он скоро знакомится, скоро дружится и сейчас на ты. Горе тому, кто удостоится его дружбы! <...> ...Проведав о чужом деле, он уже похож на гончую собаку, почуявшую зайца; чтоб похлопотать, он описывает женитьбу самыми оболъстительными красками, какие только может ему дать его грубая фантазия»¹⁶⁰. С одной стороны, в неосознаваемости такого поведения для самого персонажа критик видит «тайну характера Кочкарева»¹⁶¹. С другой, поведение Кочкарева можно назвать и осознаваемым, хотя и не совсем явным образом. Критик пишет: «Кочкарев навязет другу своего портного, своего сапожника не потому, чтоб убежден был в их превосходстве, а для того только, чтоб сказать: “Я рекомендовал”. Кочкарев хочет, чтоб все шло и делалось через него и чтоб все говорили: “Этот человек на все руки”. Для этого он готов хлопотать, биться до поту лица, перенести что угодно»¹⁶². Кульминация в развитии образа Кочкарева, по мнению Белинского, заключается в словах, когда он приходит к пониманию неосознанного характера своих действий. Рассердившись на Подколесина, Кочкарев говорит: «Да если уж пошло на правду, то и я хорош. ...ну не олух ли я, не глуп ли я? Из чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло? <... >Из какого же дьявола, из чего, из чего я хлопочу о нем, не знаю себе покою?.. – А просто чорт знает из чего!»¹⁶³. Сосницкий стремился показать сложные психические процессы, свойственные Кочкареву, в их противоречивости: неумная хлопотливость, бурная безрезультативная деятельность, направленная прежде всего на самоутверждение, придание значимости самому себе в глазах других людей; на самом деле он равнодушен к судьбе Подколесина, его забота о приятеле мнимая.

Вопрос о целесообразности действий Кочкарева особенно волновал критиков, так как ответ на него позволял сделать вывод о трактовке роли Сосницким. С точки зрения рецензента «Репертуара и Пантеона», Сосницкий играл хлопотуна, у которого не было ясно осознаваемой цели. С этим мнением совпадает и мнение Вольфа, который тоже не увидел внятной мотивации в действиях персонажа, как его играл Сосницкий. Они исходят из того, что деятельность Кочкарева должна быть в большей степени мотивированной, т. е. осознанной. Белинский же именно отсутствие такой осознанности считал

главной чертой характера Кочкарева, хотя в своем анализе отмечал и наличие осознаваемого компонента в поведении персонажа. Он писал: «...Если актер, выполняющий роль Кочкарева, услышав о намерении Подколесина жениться, сделает значительную мину, как человек, у которого есть какая-то цель, – то он испортит всю роль с самого начала»¹⁶⁴. Исследовательница творчества Белинского Н. И. Мордовченко предположила, что обладатель «значительной мины» – И. И. Сосницкий¹⁶⁵. На основании изложенного можно заключить, что у Сосницкого была своя трактовка роли, но отношение к ней у критиков, как можно видеть, было различным. Исследователь Ю. В. Манн их суждения толкует так: «...Рецензент “Репертуара и Пантеона”, упрекая Кочкарева в немотивированности поступков, находил игру Сосницкого искусной: очевидно, последний, по мнению рецензента, старался сгладить “несовершенство” своей роли. Белинский же в таком сглаживании видит непонимание сущности этого персонажа – его глубокого психологического типизма»¹⁶⁶. Исследователь полагает, что в «субъективной бесцельности действий Кочкарева... и заключена сердцевина этого персонажа и, следовательно, его художественная целесообразность»¹⁶⁷. Сосницкий же, по мнению Ю. Манна, с «помощью “значительной мины” пытался выразить целенаправленность действий своего героя»¹⁶⁸ и, следовательно, неправильно понял роль. Исследователю, таким образом, близка точка зрения Белинского. И для него, и для критика главное в поведении персонажа – неосознаваемая им мотивация к деятельности. Еще один момент в поведении персонажа они считали не главным, но тем не менее наличие его отмечал сам Белинский¹⁶⁹, а именно – его стремление к самоутверждению, повышению своей значимости во мнении окружающих. И это вполне осознаваемое намерение. Для Сосницкого было важно сложное сочетание этих двух моментов, и это нашло отражение в его трактовке. «Значительность мины» в этой связи можно толковать как отразившееся в мимике актера желание Кочкарева выказать себя устройтеlem счастья своего приятеля, а также деланное выражение подчеркнутой заботы о нем, поэтому и отмечаемую рецензентами суетливую хлопотливость можно трактовать как указание на лицемерие персонажа, мнимую обеспокоенность судьбой Подколесина, профанацию подлинных человеческих стремлений. В усилении этой черты имелось гротескное преувеличение, доведение до комического абсурда, что находится в полном соответствии с гоголевской образностью. Такой прием

позволял Гоголю привнести в образ двойной смысл: суетливость Кочкарева – одновременно и отрицательная психологическая черта, и пародия на определенное социальное явление. И в трактовке Сосницкого Кочкарев – это и психологически конкретный, и социально значимый образ, не только говорящий о парадоксах человеческой психики, но и содержащий в себе критику действительности. Такой тип поведения можно распространить на любой вид человеческой деятельности. Именно такой обобщенный смысл Сосницкий и привносил в трактовку образа.

Пьеса с трудом воспринималась современниками и на первом представлении была даже слегка ошкандана. Исследователь С. С. Данилов считал, что это могло явиться следствием того, что в драматургическом отношении пьеса была новаторской, в ней не было привычных завязки, интриги, развязки. Отсутствовала завершенность действия; оно ничем не заканчивалось, так как Подколесин выпрыгивал в окно. С другой стороны, многие актеры, не поняв, в чем состояла театральность пьесы, играли ее как водевиль, и их игра была признана карикатурной; такое же мнение было распространено и на игру Сосницкого¹⁷⁰. При этом исследователь опирался на высказывание Белинского: «Здесь, в Петербурге, она давалась на сцене; но там мы не узнали ее... <...> Конечно, смех публики есть награда комическому актеру, но он должен возбуждать этот смех естественным выполнением представляемого им характера, а не явным желанием во что бы то ни стало возбудить смех – не резкими движениями, не уродливым костюмом»...¹⁷¹.

Не понравилась некоторым современникам и сатирическая направленность пьесы. «Где автор нашел такую природу? Откуда он выкопал этих чиновников?» – вопрошал рецензент «Северной пчелы»¹⁷². «Скажите, где видел г. Гоголь чиновничий мир, который он выставляет в своей так называемой комедии?» – писал другой рецензент¹⁷³. В исследовании Данилова, посвященном «Женитьбе», отмечается: «Своеобразие художественного стиля Гоголя заключается в том, что гениального “соответствия общему смыслу действительности” он достигает широким использованием приемов гиперболы, комического алогизма и гротеска»¹⁷⁴. У Гоголя до гротескного заострения доведены конкретные психологические особенности. Гротескное заострение не исключает элементов карикатурности, но они не должны заслонять конкретных людей. Не исключено, что многие актеры, в чем-то уловив природу театральности гоголевской пьесы, могли использовать привычные для себя

фарсовые приемы. У Сосницкого же присутствовал баланс этих двух моментов. По мнению Данилова, элемент комического заострения в игре Сосницкого исключить нельзя. Именно он позволял актеру выразить свое отношение к персонажу, осудив неискренность Кочкарева, и одновременно придать образу глубокий сатирический смысл. Этот смысл подчеркивает и финальная сцена, когда после прыжка Подколесина звучит восхитивший критика «сиплый» смех Феклы [Гусевой Е. И.]¹⁷⁵ и «здоровый хохот» Кочкарева. Он писал: «Послушайте, как она смеется над Кочкаревым, который нашел такого жениха, что из окна прыгает. В этом сиповатом смехе старухи, сливающимся со здоровым хохотом Кочкарева, есть что-то оригинальное и злое: вы слышите, что Фекла, проевшая зубы на ремесле свахи, хохочет не с дура, а с сердцов (sic!)»¹⁷⁶. В этом смехе звучит и ирония Кочкарева над ситуацией в целом, и досада на себя из-за напрасных хлопот; с ним сливается и гоголевская сатира на тип подобных людей.

4 июля 1845 г. состоялось возобновление трагедии Ф. Шиллера «Коварство и любовь», где Сосницкий сыграл роль Вурма¹⁷⁷. Как и ранее другие критики, рецензент, отмечая «прекрасную» игру актера, обвинял его в неверном понимании роли. На его взгляд, персонаж Шиллера должен быть откровенным злодеем с соответствующими повадками и выражением лица. Сосницкий же играл обычного, реального человека, но со свойствами коварства и подлости, маскирующимся под внешней мягкостью, любезностью и улыбчивостью. Критик писал: «Он сыграл ее [роль] *по-своему*, и, если смотреть с его точки зрения на характер Вурма, сыграл прекрасно. Но в том-то и дело, что, мне кажется, г-н Сосницкий неверно смотрит на эту роль: он слишком смягчил характер Вурма, сделал его смешным, гадким, пожалуй, отвратительным, но не ужасным, не страшным, каким он должен быть в самом деле. На лице этого человека редко должна появляться улыбка, и если явилась, то в самой улыбке должна выказываться радость крокодила; между тем у г-на Сосницкого во все продолжение роли улыбка почти с уст не сходила; так, например, в той сцене с Луизой, когда он заставляет ее писать письмо, и в голосе, и в выражении лица, и в самых движениях г-на Сосницкого выказывалась более, нежели кротость, выказывалась любовь: он селадонничал, старался быть любезным, между тем как тут требовалось невозмущаемое, ледяное, убийственное хладнокровие, которое должно обдавать ужасом и Луизу, и вместе с нею зрителя»¹⁷⁸. Вурм в трактовке Сосницкого – злодей,

но злодей обыденный, внешне не производящий впечатления жестокого человека, наоборот, его жестокость трудно распознать по причине того, что он кроток и любезен с Луизой, к которой испытывает любовные чувства. Один из эпизодов сцены написания письма вызвал в зале смех: «Эта сцена, при игре г-на Сосницкого... возбудила смех, когда Вурм на вопрос Луизы “Где моя матушка?” отвечает: “В смиренном доме”. Отвечая Луизе таким прямым образом, что называется, без обиняков, Вурм, очевидно, не любезностью и не ласкою хотел на нее действовать»¹⁷⁹. Произошло узнавание жизненной ситуации: несоответствие внешней любезности и внутреннего коварства. Рецензент переносит принцип одноплановой мелодраматической образности на психологически сложный образ, созданный Сосницким; актер же использует принципы, не свойственные мелодраме, показывая характер Вурма со всей возможной жизненной объективностью. Сосницкий усложняет рисунок роли, используя новые приемы сценической реализации образа: контраст между внутренними качествами персонажа и их внешним проявлением, детализация психологических мотивировок, акцентирование отдельных эмоциональных красок, деталей при их общей жизнеподобной основе.

Оригинальностью замысла отличалась трактовка образа графа д'Эстева («Старая мыза» Ф. Сулье, 1848). Сосницкий подверг творческому переосмыслению характерный для натуральной школы принцип натуралистического изображения явлений действительности. Как это не раз случалось, критик упрекал актера за неверное понимание роли. Он писал: «... Характер обрисован совсем не так, как этого хотел автор и как требуют самые обстоятельства драмы. Это крепкий бретонский крестьянин, закаленный в походах и битвах, еще полный славой и энтузиазмом Наполеоновского века... и по летам, и по сложению он еще крепок и бодр... <...> Г. Сосницкий представил его хилым старцем, больше плакуном и неистовцем... при такой дряхлости и постоянно жалобном тоне энергические вспышки старика в потрясающие минуты драмы похожи на детство и заставляют зрителя только сожалеть о нем, а не сочувствовать ему...»¹⁸⁰.

Создавая натуралистически точный образ дряхлости, доводя до гротескного преувеличения признаки старости, Сосницкий сообщал образу символический смысл. Эстев – не просто впавший в детство дряхлый старик; это символ ушедшей навсегда Наполеоновской эпохи. Гротескно заостряя

признаки старости, Сосницкий тем самым выражал и свое отрицательное отношение к конкретным историческим событиям. Используя свойственный натуральной школе принцип возможно более правдоподобного воссоздания натуралистических деталей и метод типизации, актер придал признакам старческой дряхлости Эстева обобщенный смысл, благодаря чему она и приобрела значение символа. Созданная образная конструкция совмещала в себе натуралистический и символический планы.

Творческой удачей Сосницкого стала роль Балагалаева («Завтрак у предводителя, или Полюбовный дележ» И. С. Тургенева, 1849). Пьеса вызвала к себе большой интерес со стороны критики. Р. М. Зотов писал: «Тут все дело в том, что к предводителю дворянства какой-то губернии съезжаются помещики, чтоб произвести полюбовный дележ между братом и сестрою, и вместо того, чтоб помирить их, ссорятся сами между собою и разъезжаются. Следственно, пьесы здесь нет, а одни сцены современных, а может быть, и прежних нравов. <...> Вся пьеса была прекрасно обставлена и весьма удачно разыграна»¹⁸¹. Высоко оценил пьесу и критик «Отечественных записок»: «Сюжет не составляет главного ее достоинства... Вас не поражает ни одна с особенным тщанием отделанная сцена; все очень просто, как будто безнамеренно; ни вычурной фразы, ни каламбура; лица говорят пустяки или общие места, но все эти мелкие подробности слагаются в такую живую, полную картину, что вы с любопытством следите за каждой чертой. «Завтрак у предводителя» был разыгран с необыкновенным согласием»¹⁸². На взгляд Ф. А. Кони, это «пьеска, преисполненная житейской наблюдательности, характеров, прямо выхваченных из русского быта, верно набросанных, и черт, указывающих на глубокое изучение мелких побуждений и страстишек человеческого сердца... Все характеры этой пьесы нарисованы мастерской кистью, они естественны донельзя, как в полном своем создании, так и в мельчайших подробностях... пьеса имела большой и заслуженный успех как со стороны создания, так и со стороны выполнения»¹⁸³. Таким образом, пьеса заключает в себе особенности, указывающие на ее близость натуральной школе.

В пьесе Тургенева Сосницкий сыграл две роли: на премьере (1849) – роль Балагалаева (нового предводителя дворянства), в возобновлении в сезон 1855/1856 гг. – роль Пехтерьева (старого предводителя дворянства). Балагалаев – типичный провинциальный барин не без благородных устремлений, который

вначале преисполнен искреннего желания уладить имущественный спор между братом и сестрой (Беспандиным и Кауровой), но затем, оскорбленный несправедливыми упреками Кауровой, отказывается от этого безнадежного дела. По всей видимости, эта роль предназначалась именно для Сосницкого. Известно, что при подготовке к печати первой (запрещенной впоследствии) редакции пьесы на л. 1 типографских гранок в роспись действующих лиц рукою И. С. Тургенева вписаны фамилии исполнителей в сезон 1850/51 гг. на петербургской сцене; среди них – фамилия Сосницкого¹⁸⁴. В роли Балагалаева нашла своеобразное преломление тема дворянского благородства, которая в той или иной мере всегда была близка Сосницкому в течение всего творческого пути. Характер дворянина, в котором сочетаются благодушие, стремление к справедливости, но и своекорыстие, тщеславие, Сосницкий передавал с присущей ему тонкой иронией, психологической проникновенностью и убедительностью. В отзывах рецензентов отмечается успех постановки и успешное исполнение актерами ролей. «Библиотека для чтения», отзываясь об игре Сосницкого, назвала ее «неподражаемо натуральной»¹⁸⁵. Пехтерьев в исполнении Сосницкого – провинциальный дворянин другого, нежели Балагалаев, рода: мелочный интриган, преследующий свои личные цели, стремящийся еще больше раздуть ссору брата и сестры, а заодно и досадить Балагалаеву. В этом образе больше уже сатирических красок. Критик «Современника» [И. И. Панаев], отмечая все возрастающий успех пьесы, констатировал: «Это успех правды»¹⁸⁶.

Возобновление спектакля, по свидетельству А. И. Вольфа, состоялось 26 и 28 октября 1855 и 26 января 1856 г. На первом спектакле присутствовал И. С. Тургенев. По воспоминаниям А. Я. Панаевой, Тургенев участвовал в подготовке спектакля¹⁸⁷. На одной из постановок присутствовали Л. Н. Толстой и И. А. Гончаров; последний вспоминал об этом в письме к Толстому от 22 июля 1887 г.: «Между прочим, помню вечер, проведенный мною с Вами в спектакле. Давали “Завтрак у предводителя” Тургенева. Мы сидели рядом и дружно хохотали, глядя на Линскую [Линская Ю. Н.]¹⁸⁸, Мартынова [Мартынов А. Е.]¹⁸⁹ и Сосницкого, которые дали плоть и кровь этому... произведению»¹⁹⁰. Много лет спустя автор очерка о творчестве актера писал: «При постановке пьесы Тургенева роль Балагалаева, старого предводителя дворянства, выпала на долю Сосницкого и была им исполнена блестяще»¹⁹¹. Здесь есть небольшая неточность: Балагалаев – это новый предво-

дитель дворянства, но независимо от этого с автором можно согласиться в том, что игра Сосницкого и в той, и в другой роли была «блестящей».

Наследник старой, французской, школы в русском театре, Сосницкий во многом способствовал также утверждению на русской сцене гоголевского направления, однако к бытовой драматургии, все больше проникавшей на сцену в 1850–1860-е гг. (это относится в первую очередь к пьесам А. Н. Островского), отнесся скептически и держался в стороне от новых идей. Д. Д. Коровяков, автор очерка, посвященного 100-летней годовщине со дня рождения Сосницкого, писал: «В прямой, безыскусственной манере Островского трактовать жизненные явления и житейские сцены старый артист за новизною формы не смог рассмотреть глубины внутреннего содержания и остался холоден к новым течениям русского театра»¹⁹². В одном из писем, адресованных А. М. Читау¹⁹³, отрывок из которого приведен и автором очерка, Сосницкий с грустью размышляет о путях развития русского театра, приводя аргументы, которые часто приходилось слышать от многих противников нового направления: «У нас в репертуаре все еще господствуют тулупчики и очищенное. Грустно, очень грустно! Но это еще долго продолжится. Всякую неделю являются новые авторы, один другого грязнее, и все хлопчут о натуре»¹⁹⁴.

В этот период он играет, в основном, роли стариков. В рецензиях о нем пишут мало, так как его творчество, по общему мнению, уже не выражает главных идей эпохи, но почти всегда отмечается его высокое мастерство.

Одна из ролей – Ардатов («Странная ночь» А. М. Жемчужникова, 1850), стареющий светский волокита. Критик писал: «Г. Сосницкий... этот единственно оставшийся тип прежней высокой комедии, вполне поддержал свою древнюю славу. Он и теперь может служить образцом для желающих играть комедии»¹⁹⁵. По словам автора очерка о Сосницком, «пьеса Жемчужникова... представляла собою изящную безделку, с действующими лицами из светского общества, и, конечно, комическое лицо из этой среды, каким является Ардатов, не могло найти себе лучшего исполнителя, как Сосницкий, соединявшего тонкость дикции и комической игры с изяществом светского человека»¹⁹⁶. В подобных ролях Сосницкий блистал в предыдущие годы. И сейчас он привносил в роль ноту искреннего увлечения, передавая присущее персонажу сочетание тонкой игры и проникнутого грустью лиризма.

Выразительной в исполнении Сосницкого была и роль Говоркова («Житейская школа» П. И. Григорьева, 1850). Отмечая виртуозность игры старого актера, Ф. А. Кони писал: «Г-н Сосницкий в роли Говоркова довольно удачно и эффектно передал переход от чванства к ничтожеству, от гордости к унижению. Даже мелочные подробности костюмировки, характеризующие этот переход, не забыты умным артистом»¹⁹⁷. В начале пьесы Говорков – самонадеянный преуспевающий чиновник, нечистый на руку, препятствующий карьерному росту добросовестного и исполнительного подчиненного. А когда тот становится мужем богатой вдовы, на руку и сердце которой претендовал и сам Говорков, он решает отомстить сопернику. Но это ему не удается; его уличают в мошенничестве. И Говорков заискивает перед своим бывшим подчиненным, униженно просит его не предавать обман огласке; при этом унижение носит характер циничного расчета. Всю эту гамму чувств, переход от одного состояния к другому мастерски и играл Сосницкий; именно это так восхитило критика.

Одна из заметных ролей – Мямлин («Богатый холостяк и двое женатых» П. И. Григорьева, 1851); ролей подобного рода было много в творческой биографии актера. Эта роль построена на контрасте между внешней респектабельностью, деловитостью персонажа, стремящегося сохранить свой холостяцкий статус, и глубинным желанием любви. В итоге персонаж принимает неожиданное для себя решение жениться. Такой рисунок был передан Сосницким со всей присущей ему тонкостью психологических оттенков. О роли старого рыбака («Ломоносов, или Жизнь и поэзия» Н. А. Полевого, 1843) критик П. М. Шпилевский писал: «Г. Сосницкий очень правдиво исполнил роль старого рыбака, отца поэта Ломоносова»¹⁹⁸. Такой правдивости не хватало актеру Л. Л. Леонидову¹⁹⁹, которого тот же критик упрекал за неестественную декламацию: «... В настоящее время никто *не поет* во время разговора, а говорит просто, без натяжек»²⁰⁰.

Среди ролей 1860-х гг. выделяются роли так называемых добрых старичков. Это светлые, безобидные, как правило, очень одинокие пожилые люди с нелегкой судьбой, которые смиренно переносят жизненные трудности. Сосницкий искренне и правдиво умел передавать чувства таких людей. Такова роль Блюма («Лейб-кучер» А. Коцебу, 1857): «... Глядя на этого доброго старичка в лице артиста, – старичка безответного, не ропчущего на свою долю и довольствующегося куском хлеба в доме приютившего его Брокмана, удивляешься,

до какой степени правды г. Сосницкий умел воспользоваться изображением этой оригинальной личности...»²⁰¹ Роль доброго и беспомощного генерала Бородавкина («Виноватая» А. А. Потехина, 1867) Сосницкий играл в возрасте 73 лет, как отмечал критик, «с особенным совершенством»²⁰². Роль Мыкогорева («Либерал» Д. Д. Минаева, 1871), сыгранная им в возрасте 77 лет, по замечанию критика, была «лебединою песнью артиста»²⁰³. П. П. Гнедич²⁰⁴, вспоминая о своих юношеских впечатлениях об игре Сосницкого в этой роли, писал: «Он изображал... старого сенатора, ... которого все еще водят по визитам, когда это нужно. Старик засыпает, усевшись в теплое мягкое кресло, и его будят, когда время ему уезжать... Говорят, что ему легко было сыграть такую роль, как этого расслабленного старца. Очень может быть. Но дело в том, что он играл его превосходно. Мало ли есть дряхлых актеров, – но могут ли они создать в годы Сосницкого тип дряхлого звездоносца?»²⁰⁵

П. П. Гнедич очень ценил И. И. Сосницкого и считал, что он своим творчеством задал самую высокую, в его представлении, планку актерского искусства, когда зрителю кажется, что актер и не играет вовсе, а живет на сцене. Важно отметить, что такое впечатление игра Сосницкого производила на него именно в самые поздние годы его творчества²⁰⁶. Характеризуя его игру в одной из ролей, Гнедич писал: «... Он уже опустился, говорил тихо, играл точно нехотя, – но опять-таки, жизнью веяло от этого старика, и среди прочих актеров он прост был и естественен, походил на человека, случайно зашедшего на сцену [курсив мой. – М. М.], полного собою и своим делом, а не притворяющимся чиновником и помещиком, как это старались проделать его товарищи по театру»²⁰⁷.

В ролях последнего периода по-прежнему звучала главная тема творчества актера – тема благородства и достоинства. Он и сам отличался душевной теплотой и благородством. В жизни Сосницкий был общительным, щедрым человеком, любил принимать гостей в своем доме. Покровительствовал театральной «мелкоте» (так называли актеров, занимавших незначительное положение в труппе, исполнявших преимущественно выходные роли и, как правило, сильно нуждавшихся). Он дружил как с известными писателями и артистами, так и простыми сослуживцами без различия рангов. Его дом был открыт для всех. По субботам он устраивал обеды, на которые могли прийти все желающие, даже когда хозяев не было дома. Известна дружба артиста с талантливым комиком В. И. Рязанцевым, рано умершим от холеры. Сосниц-

кий оплатил дорогостоящую медицинскую помощь, на свои деньги похоронил друга. По его эскизам и на его средства на могиле Рязанцева был сооружен памятник. За бескомпромиссность и твердость принципов он был любим товарищами по сцене. Они пышно отпраздновали 50-летний юбилей сценической деятельности артиста, собравшись для этого на квартире актера Л. Л. Леонидова. Сосницкому подарили альбом с надписью «Деду русского театра», где были перечислены все сыгранные им роли. А потом состоялся торжественный обед в концертном зале дома Руадзе, где П. А. Каратыгиным были прочитаны следующие посвященные Сосницкому стихи:

Своим талантом ты театр наш украшал,
Был представителем искусства ты полвека,
И кто ж в лице твоём из нас не уважал
Артиста честного, прямого человека.

В 1871 г. также пышно отмечалось 60-летие его службы в Александринском театре. Сосницкому была пожалована золотая медаль на Андреевской ленте. В возрасте 73 лет актер еще выходил на сцену. Душевная молодость, сохраняемая и в преклонном возрасте, позволяла ему демонстрировать на протяжении многих лет невероятную творческую продуктивность.

Примечания

¹ *К-въ Д. [Коровяков Д. Д.]* И. И. Сосницкий (К 100-летней годовщине со дня рождения) // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892–1893 гг. СПб., 1894. С. 404.

² *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 229.

³ *Белинский В. Г.* Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. Т. 2. 16 дек. № 24. С. 477.

⁴ *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. С. 181.

⁵ *Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 546.

⁶ *Зотов Р. М.* Театральные воспоминания. СПб., 1859. С. 41.

⁷ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. 1. С. 8.

⁸ Петиметр (франц. *petit-maitre* – щеголь) – светский молодой человек, фат, щеголь, вертопрах, подражающий манере поведения французских аристократов.

⁹ Каратыгин А. В. (1774–1831) – актер петербургской труппы; отец знаменитого трагика В. А. Каратыгина (1802–1853).

¹⁰ *Зотов Р. М.* Театральные воспоминания. С. 41.

¹¹ *Зотов Р. М.* Материалы для истории русского театра. Князь А. Шаховской // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 14. Кн. 4. С. 20.

¹² Крылов И. А. (1769–1844) – писатель-баснописец, драматург; Бакунин В. М. (1795–1863) – водевилист и переводчик; Трощинский Д. П.

(1754–1829) – государственный деятель; имел домашний крепостной театр в с. Кибенцы Миргородского уезда Полтавской губернии, которым руководил с помощью В. В. Капниста и В. Гоголя-Яновского.

¹³ Биография И. И. Сосницкого, артиста Императорского театра. СПб., 1861. С. 9.

¹⁴ Куликов Н. И. Театральные воспоминания // Русская старина. 1892. Т. 75. № 8. С. 466.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 466–467.

¹⁸ Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 239.

¹⁹ Соллогуб А. И. (1787–1843) – тайный советник, церемониймейстер, первый столичный щеголь своего времени, отец драматурга В. А. Соллогуба.

²⁰ Куликов Н. И. Театральные воспоминания Н. И. Куликова: петербургские театры в 1820–1830-х годах // Русская старина. 1892. Т. 75. Кн. 8. С. 466–467.

²¹ Куликов Н. И. Театральные воспоминания... С. 467.

²² Там же. С. 353.

²³ Смв. [Сомов О. М.] Российский театр // Сын Отечества. 1824. Ч. 91. № 5. С. 228–229.

²⁴ Письмо А. С. Грибоедова П. А. Вяземскому от 11 июля 1824 г. // Грибоедов А. С. Сочинения: В 3 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 73–74.

²⁵ М-ль Я-вль [Яковлев М. А.] Русский театр // Северная пчела. 1829. 13 июня. № 71.

²⁶ Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания // Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 32.

²⁷ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... Ч. 1. С. 8.

²⁸ См. об этом: Бертенсон С. С. Дед русской сцены. О жизни и деятельности И. И. Сосницкого. С. 18.

²⁹ Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 229.

³⁰ Там же.

³¹ Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 263.

³² Там же. С. 298.

³³ Там же. С. 301.

³⁴ Русский театр. Первый дебют г. Рязанцева, 4 апр. // Северная пчела. 1828. 7 апр. № 42.

³⁵ М-ль Я-вль [Яковлев М. А.] Русский театр // Северная пчела. 1828. 16 июня. № 72.

³⁶ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... Ч. 1. С. 8.

³⁷ Там же.

³⁸ Дурьлин С. Н. Щепкин и Сосницкий: новые материалы (18 новых писем Щепкина к Сосницкому) // Театр. 1938. № 8. С. 75.

³⁹ Сабуров А. М. (1800–1831) – московский драматический актер.

⁴⁰ С. А. [Аксаков С. Т.] Театр. «Горе от ума» // Молва. 1832. Ч. 3. 27 апр. № 35. С. 138–139.

- ⁴¹ Персонаж из оперы-водевиля «Новый Парис» Н. И. Хмельницкого.
- ⁴² С. А. [Аксаков С. Т.] «Марфа и Угар». «Женщина-лунатик». «Новый Парис» // Молва. 1832. № 33. С. 130.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ П. М. [Юркевич П. И.] Русский театр // Северная пчела. 1836. 29 мая. № 120.
- ⁴⁵ Театр // Благонамеренный. 1822. Ч. 18. № 23. С. 389.
- ⁴⁶ Русский театр [«Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого] // Сын Отечества. 1818. Ч. 48. № 35. С. 141.
- ⁴⁷ Аранов П. Н. Летопись русского театра. С. 267.
- ⁴⁸ [Булгарин Ф. В.]. Русский театр // Северная пчела. 1828. 12 апр. № 44.
- ⁴⁹ Жандр А. А. Театральная критика // Сын Отечества и Северный архив. 1829. Т. 2. № 13. С. 355.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Там же. С. 356.
- ⁵² М. Г. [Погодин М. П.] Письмо к издателю // Молва. 1832. 26 апр. № 34. С. 134.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Маскариль, Грорене (Гро Рене) и упоминающиеся далее в тексте Криспин и Сганарель – персонажи французского театра XVII в.
- ⁵⁵ В. У. [Ушаков В. А.] О пребывании в Москве г. Сосницкого (Письмо в Дерпт) // Северная пчела. 1832. 31 мая. № 122.
- ⁵⁶ Французский актер XVIII в.
- ⁵⁷ В. У. [Ушаков В. А.] О пребывании в Москве г. Сосницкого (Письмо в Дерпт) // Северная пчела. 1832. 31 мая. № 122.
- ⁵⁸ Бурдин Ф. А. Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // Исторический вестник. 1886. Т. 23. С. 144.
- ⁵⁹ [Булгарин Ф. В.]. Русский театр // Северная пчела. 1828. 20 сент. № 113.
- ⁶⁰ Хотяинцев Д. Н. (1797– 1836) – петербургский драматический актер.
- ⁶¹ Л. Р. Т. [Аксаков С. Т.] 2-е письмо из Петербурга к издателю «Московского вестника» // Московский вестник. 1828. Ч. 12. № 21–22. С. 149–150.
- ⁶² Т. В. Московский бал, или Третье действие из комедии «Горе от ума», соч. А. С. Грибоедова. Представление 5 февраля на Большом театре // Северная пчела, 1830. 11 февр. № 18. Подпись «Т. В.», по предположению О. М. Фельдмана, принадлежит Ф. В. Булгарину. См.: «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 79.
- ⁶³ К восьмидесятилетию на сцене «Горя от ума» // Иллюстрированное приложение к газете «Новое время». 1909. 12 дек. № 12125. С. 402.
- ⁶⁴ 2, 5 и 11 декабря 1830 г.
- ⁶⁵ См.: Т. В. [Булгарин Ф. В.?] Московский бал, или Третье действие из комедии «Горе от ума», соч. А. С. Грибоедова. Представление 5 февраля на Большом театре // Северная пчела. 1830. 11 февр. № 18.
- ⁶⁶ См.: Там же.
- ⁶⁷ Русский театр // Северный Меркурий. 1830. 7 марта. № 29. С. 116.

- ⁶⁸ Там же. С. 114.
- ⁶⁹ *Булгарин Ф. В.* Русский театр. «Горе от ума» А. Грибоедова // Северная пчела. 1831. 9 февр. № 31.
- ⁷⁰ *Гнедич П. П.* Из моей записной книжки. Реализм минувшего // Театр и искусство. 1913. № 21. С. 457.
- ⁷¹ *Каратыгин П. А.* Записки. Л., 1970. С. 130–131.
- ⁷² *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. Ч. 1. С. 21.
- ⁷³ Рассказы М. С. Щепкина / публ. А. М. Щепкина // Исторический вестник. 1898. Т. 74. С. 215.
- ⁷⁴ *Сегеди И. В.* Иван Иванович Сосницкий (1794–1871). М.; Л., 1945. С. 31; роль Репетилова Сосницкий сыграл в спектакле, состоявшемся 26 января 1831 г. См.: «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 83–87.
- ⁷⁵ В. У. [Ушаков В. А.] О представлении комедии «Горе от ума» // Северная пчела. 1831. 10 апр. № 80.
- ⁷⁶ *Аранов П. Н.* Обзор ролей комедии «Горе от ума». Замечания на игру актеров, их исполнявших в разное время // А. С. Грибоедов и его сочинения. СПб., 1858. С. 402.
- ⁷⁷ Русский театр. «Горе от ума» А. Грибоедова // Северная пчела. 1831. 30 нояб. № 272.
- ⁷⁸ В. У. [Ушаков В. А.] О пребывании в Москве г. Сосницкого (Письмо в Дерпт) // Северная пчела. 1832. 1 июня. № 123.
- ⁷⁹ Там же.
- ⁸⁰ Там же.
- ⁸¹ *Аранов П. Н.* Обзор ролей комедии «Горе от ума». Замечания на игру актеров, их исполнявших в разное время. Указ соч. С. 402.
- ⁸² Письма Ивана Ивановича Сосницкого / публ. и коммент. П. П. Гнедича // Русский вестник. 1882. Т. 160. № 8. С. 821.
- ⁸³ С. А. [Аксаков С. Т.] «Горе от ума» // Молва. 1832. Ч.3. 27 апр. № 35. С. 140.
- ⁸⁴ Там же.
- ⁸⁵ Рассказы М. С. Щепкина / публ. А. М. Щепкина // Исторический вестник. 1898. Т. 74. С. 215.
- ⁸⁶ См.: *Сегеди И. В.* Иван Иванович Сосницкий. С. 32.
- ⁸⁷ А. С. Грибоедов и его сочинения. С. 402.
- ⁸⁸ Рассказы М. С. Щепкина / публ. А. М. Щепкина // Исторический вестник. 1898. Т. 74. С. 215.
- ⁸⁹ До Сосницкого роль Фамусова играл также петербургский актер Я. Г. Брянский; В. И. Рязанцев (1803–1831), А. И. Афанасьев (1808–1842) – актеры московской и петербургской драматических трупп.
- ⁹⁰ Александринский театр // Северная пчела. 1839. 15 июля. № 156. С. 622.
- ⁹¹ Отчет за истекшее полугодие о достоинстве пьес и выполнении их артистами на Александринском театре // Репертуар русского театра. 1839. Т. 2. Кн. 9. С. 15–16.
- ⁹² *Зотов Р. М.* Театральные воспоминания. С. 84–85.

- ⁹³ О полемике, развернувшейся вокруг пьесы, см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1951. Т. 4, коммент.: с. 517–550; см. об этом также: *Манн Ю. В.* «Ревизор» [Сценическая история, критика, авторкомментарии] // *Гоголь Н. В.* Избранные сочинения: В 2 т. М., 1978. Т. 2. Примечания. С. 449–475 (О «Ревизоре»: С. 451–462).
- ⁹⁴ См. об этом: *Гоголь Н. В.* Предупреждение для тех, которые пожелаали бы сыграть как следует «Ревизора» // *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 4. С. 112–120; *Гоголь Н. В.* Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров // Там же. С. 9–10; *Леонидов Л. Л.* Воспоминания Леонида Львовича Леонидова за полсотню лет назад: 1835–1843 // *Русская старина.* 1888. Т. 58. Апрель. С. 227–228.
- ⁹⁵ *Гоголь Н. В.* Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров. Указ. соч. Т. 4. С. 9.
- ⁹⁶ *Гоголь Н. В.* Предупреждение для тех, которые пожелаали бы сыграть как следует «Ревизора». Указ. соч. Т. 4. С. 113.
- ⁹⁷ *Гоголь Н. В.* Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору // Полн. собр. соч. Т. 4. С. 101–102.
- ⁹⁸ *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 69–70.
- ⁹⁹ *Храповицкий А. И.* Дневник // *Русская старина.* 1879. Т. 24. Кн. 2. С. 348.
- ¹⁰⁰ Там же.
- ¹⁰¹ *Ф. Б.* [Булгарин Ф. В.] Русский театр. «Ревизор», оригинальная комедия в пяти действиях // *Северная пчела.* 1836. 1 мая. № 98. С. 392.
- ¹⁰² См. об этом: *Гриц Т. С. М. С.* Щепкин. Летопись жизни и творчества. М., 1966. С. 212.
- ¹⁰³ Театральная хроника // *Молва.* 1836. 15 июня. С. 261–262. Приложение к журналу «Телескоп». 1836. Ч. 33.
- ¹⁰⁴ *Белинский В. Г.* Г-н Сосницкий на московской сцене в роли Городничего // *Московский наблюдатель.* 1838. Ч. 16. Кн. 1. С. 181.
- ¹⁰⁵ Там же. С. 182.
- ¹⁰⁶ *Белинский В. Г.* Репертуар русского театра // *Отечественные записки.* 1840. Т. 9. № 4. Отд. 6. С. 67.
- ¹⁰⁷ *А. А.* [Межевич В. С.] Театральная хроника Москвы [О московских гастроях В. А. Каратыгина и И. И. Сосницкого] // *Литературные прибавления к «Русскому инвалиду».* 1838. 6 авг. № 32. С. 637.
- ¹⁰⁸ См., например: - он - инский [Белинский В. Г.] И мое мнение об игре г. Каратыгина // *Молва.* 1835. Ч. 9. № 18. Стб. 287–289; *Белинский В. Г.* Александринский театр. Велизарий // *Литературные прибавления к «Русскому инвалиду».* 1839. Т. 2. 25 нояб. № 21. С. 415–416; *Белинский В. Г.* Александринский театр // *Литературные прибавления к «Русскому инвалиду».* 1839. Т. 2. 16 дек. № 24. С. 473.
- ¹⁰⁹ «Филипп, или Семейная гордость» Э. Скриба, Мельвиля (А. О. Ж. Дюверье) и Ж. Ф. А. Баяра.
- ¹¹⁰ «Матрос» Т. М. Ф. Соважа и Ж. Ж. Г. Делюрье.
- ¹¹¹ Санктпетербургский театр. М. С. Щепкин // *Литературные прибавления к «Русскому инвалиду».* 1838. 9 апр. № 15. С. 295.

- ¹¹² Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 30 апр. № 18. С. 354.
- ¹¹³ *Аверкиев Д. В.* Народный театр в Москве // Московские ведомости. 1872. 12 июня. № 146. С. 3.
- ¹¹⁴ См., например: *Григорьев А. А.* Летопись Московского театра // Москвитянин. 1852. Т. 2. Кн. 2. № 8. С. 144–146.
- ¹¹⁵ *Ковалевский П.* Современное искусство. Юбилейные спектакли Гоголя в Петербурге // Русская мысль. 1886. Май. Отд. 16. С. 181.
- ¹¹⁶ *Гнедич П. П.* Отрывки из воспоминаний // Сто лет Малому театру, 1824–1924. М., 1924. С. 116.
- ¹¹⁷ Русский театр в Петербурге. Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 15 мая. № 20. С. 188.
- ¹¹⁸ Отчет за истекшее полугодие о достоинстве пьес и выполнении их артистами на Александринском театре. Указ. соч. Т. 2. Кн. 8. С. 3.
- ¹¹⁹ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. Ч. 1. С. 78.
- ¹²⁰ Там же.
- ¹²¹ *Д. К-въ* [Коровяков Д. Д.] И. И. Сосницкий (К 100-летней годовщине дня его рождения) // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892/1893 гг. СПб., 1894. С. 412.
- ¹²² Отчет за истекшее полугодие о достоинстве пьес и выполнении их артистами на Александринском театре. Указ. соч. Т. 2. Кн. 8. С. 4.
- ¹²³ Там же. С. 6.
- ¹²⁴ Там же. С. 4.
- ¹²⁵ Хроника Александринского театра за второе полугодие // Репертуар русского театра. 1839. Т. 2. Кн. 12. С. 4.
- ¹²⁶ Л. А. [Межевич В. С.] Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. Т. 2. 21 окт. № 16. С. 315.
- ¹²⁷ Хроника Александринского театра за второе полугодие. Указ. соч. Т. 2. Кн. 12. С. 5.
- ¹²⁸ Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 26 февр. № 9. С. 175.
- ¹²⁹ Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 12 марта. № 11. С. 218.
- ¹³⁰ Персонаж комедии Н. И. Хмельницкого «Говорун».
- ¹³¹ *Ф. Б.* [Булгарин Ф. В.] Александринский театр // Северная пчела. 1838. 15 февр. № 36. С. 143; Макиавелли Никколо (1469–1527) – итальянский философ, писатель, политический деятель.
- ¹³² Каратыгина А. М. (урожденная Колосова; 1802–1880) – петербургская драматическая актриса, жена В. А. Каратыгина. Ее воспоминания приводит в своих «Записках» П. А. Каратыгин. См. об этом: *Каратыгин П. А.* Записки. Л., 1929. Т. 2. С. 183.
- ¹³³ Там же.
- ¹³⁴ Там же.
- ¹³⁵ *Н. Г.* [Греч Н. И.] Александринский театр [О премьеры спектакля «Дедушка русского флота»] // Северная пчела. 1838. 1 дек. № 273. С. 1089.
- ¹³⁶ Л. А. [Межевич В. С.] Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 19 нояб. № 47. С. 935.

- ¹³⁷ Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. Т. 1. 20 мая. № 20. С. 434.
- ¹³⁸ *Белинский В. Г.* Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. Т. 2. 16 дек. № 24. С. 477.
- ¹³⁹ Там же.
- ¹⁴⁰ Русский театр в Петербурге // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 23 янв. № 4. С. 55.
- ¹⁴¹ Там же.
- ¹⁴² Хроника санкт-петербургских театров. 15 дек. 1839 — 18 янв. 1840 // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1. Кн. 2. С. 5.
- ¹⁴³ Современная хроника русских театров. Театр в Петербурге (Декабрь 1840) // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. Кн. 1. С. 3.
- ¹⁴⁴ Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. 10 июня. № 23. С. 499.
- ¹⁴⁵ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров... Ч. 1. С. 60.
- ¹⁴⁶ *Максимов Г. М.* Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие 30 лет (1846—1876). СПб., 1878. С. 302.
- ¹⁴⁷ Поль Мине — актер петербургской французской труппы.
- ¹⁴⁸ Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 1 окт. № 40. С. 796.
- ¹⁴⁹ Там же. С. 796—797.
- ¹⁵⁰ Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 17 сент. № 38. С. 756.
- ¹⁵¹ Там же; Эрик Бернар — актер петербургской французской труппы.
- ¹⁵² Там же.
- ¹⁵³ Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. Т. 2. 14 окт. № 15. С. 295.
- ¹⁵⁴ *Белинский В. Г.* Александринский театр // Литературная газета. 1840. 13 янв. № 4. Стб. 90.
- ¹⁵⁵ *Зотов Р. М.* И мои воспоминания о театре // Репертуар русского театра. 1840. Т. 2. Кн. 9. С. 43.
- ¹⁵⁶ Петербургские театры в 1842 году // Репертуар русского и Пантеон иностранных театров. 1843. Т. 1. Кн. 1. С. 228.
- ¹⁵⁷ *Ф — ни* — [Кони Ф. А.] Александринский театр (Бенефис г-жи Каратыгиной б.) // Северная пчела. 1838. 30 дек. № 296. С. 1181.
- ¹⁵⁸ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. Ч. 1. С. 100.
- ¹⁵⁹ Театральная хроника. Александринский театр // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 24. С. 17.
- ¹⁶⁰ *Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге [«Женитьба» Н. В. Гоголя] // Отечественные записки. 1843. Т. 26. № 1. Отд. 8. С. 46—47.
- ¹⁶¹ Там же. С. 47.
- ¹⁶² Там же. С. 46.
- ¹⁶³ Там же.
- ¹⁶⁴ Там же.
- ¹⁶⁵ См.: *Мордовченко Н. И.* Белинский и русская литература его времени. М., 1950. С. 170.

- ¹⁶⁶ См.: *Манн Ю. В.* Грани комедийного жанра. «Женитьба» Гоголя // Литературные произведения в движении эпох. М., 1979. С. 11.
- ¹⁶⁷ Там же.
- ¹⁶⁸ Там же.
- ¹⁶⁹ См. об этом более подробно: *Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге [«Женитьба» Н. В. Гоголя] // Отечественные записки. 1843. Т. 26. № 1. Отд. 8. С. 46–51.
- ¹⁷⁰ См.: *Данилов С. С.* «Женитьба» Н. В. Гоголя. Л., 1934. С. 47.
- ¹⁷¹ *Белинский В. Г.* Сочинения Николая Гоголя // Отечественные записки. 1843. Т. 26. Отд. 6. С. 45.
- ¹⁷² Смесь // Северная пчела. 1842. 12 дек. № 279. С. 1113.
- ¹⁷³ Театральная хроника. Александринский театр // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 24. С. 17.
- ¹⁷⁴ *Данилов С. С.* «Женитьба» Н. В. Гоголя». С. 34.
- ¹⁷⁵ Гусева Е. И. (урожденная Ежова, 1792–1853) – петербургская драматическая актриса.
- ¹⁷⁶ *Вл. Ч.* [Кронеберг А. И.] Русский и французский театры с 15 сентября по 15 октября. Балет // Отечественные записки. 1849. Т. 67. № 11. С. 132.
- ¹⁷⁷ Ранее в этой же пьесе он исполнял роль Кальба (10 нояб. 1827).
- ¹⁷⁸ Санкт-Петербургские театры // Репертуар и Пантеон. 1845. Т. 11. Кн. 8. С. 36.
- ¹⁷⁹ Там же.
- ¹⁸⁰ *Кони Ф. А.* Русский театр // Пантеон и Репертуар русской сцены. 1848. Т. 3. Кн. 5. С. 52–53.
- ¹⁸¹ *Р. З.* [Зотов Р. М.] Театральная хроника. Александринский театр. Бенедикт г. Каратыгина // Северная пчела. 1849. 22 дек. № 285.
- ¹⁸² *Вл. Ч.* [Кронеберг А. И.] Театральная хроника // Отечественные записки. 1850. Т. 68. № 1–2. С. 55.
- ¹⁸³ *Кони Ф. А.* Русский театр в Петербурге // Пантеон и Репертуар русской сцены. 1850. Кн. 1. С. 26–27.
- ¹⁸⁴ См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1979. Т. 2. С. 620, 628.
- ¹⁸⁵ Новости петербургской сцены // Библиотека для чтения. 1850. Т. 99. С. 107.
- ¹⁸⁶ *Панаев И. И.* Заметки Нового Поэта о Петербургской жизни // Современник. 1855. Т. 54. № 11. С. 266.
- ¹⁸⁷ См.: *Панаева А. Я.* Воспоминания. М., 1986. С. 228–229.
- ¹⁸⁸ *Линская Ю. Н.* (1820–1871) – петербургская драматическая актриса.
- ¹⁸⁹ *Мартьянов А. Е.* (1816–1860) – петербургский драматический актер.
- ¹⁹⁰ Толстой и о Толстом: труды Толстовского музея / ред.: Н. Н. Гусев, В. Г. Чертков. М., 1927. Вып. 3. С. 45.
- ¹⁹¹ *К-сь Д.* [Коровяков Д. Д.] И. И. Сосницкий (К 100-летней годовщине дня его рождения) // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892/1893 гг. Указ соч. С. 414.
- ¹⁹² Там же.
- ¹⁹³ *Читау А. М.* (1832–1912) – петербургская драматическая актриса.

- ¹⁹⁴ Письма Ивана Ивановича Сосницкого [Письмо XII, 1862 или 1863 г.] / публ. и коммент. П. П. Гнедича // Русский вестник. 1882. Т. 160. № 8. С. 839.
- ¹⁹⁵ *Зотов Р. М.* Русский театр. Александринский театр. Бенефис г-жи Самойловой 2-й // Северная пчела. 1850. 14 февр. № 36. С. 142.
- ¹⁹⁶ *К-сь Д.* [Коровяков Д. Д.] И. И. Сосницкий (К 100-летней годовщине дня его рождения). Указ. соч. С. 414.
- ¹⁹⁷ *Кони Ф. А.* Русский театр в Петербурге [О премьерных спектаклях в Александринском театре] // Пантеон и Репертуар русской сцены. 1850. Т. 6. Кн. 11. С. 25.
- ¹⁹⁸ *Шпилевский П. М.* Русские спектакли. Александринский театр // Музыкальный и театральный вестник. 1857. № 4. С. 54.
- ¹⁹⁹ Леонидов Л. Л. (1821–1889) – петербургский и московский драматический актер.
- ²⁰⁰ *Шпилевский П. М.* Русские спектакли. Александринский театр // Музыкальный и театральный вестник. Указ. соч. С. 54.
- ²⁰¹ *Шпилевский П. М.* Александринский театр // Музыкальный и театральный вестник. 1857. № 7. С. 102.
- ²⁰² *К-сь Д.* [Коровяков Д. Д.] И. И. Сосницкий (К 100-летней годовщине дня его рождения). Указ. соч. С. 422.
- ²⁰³ Там же.
- ²⁰⁴ Гнедич П. П. (1855–1925) – писатель, драматург, театральный деятель.
- ²⁰⁵ *Гнедич П. П.* Из моей записной книжки. Указ. соч. С. 457.
- ²⁰⁶ Известно, например, что роль Мыкогорева он играл в сентябре 1871 г.
- ²⁰⁷ *Гнедич П. П.* Из моей записной книжки. Указ. соч. С. 457.



Варвара Николаевна Асенкова

ет в истории Александринского театра актрисы более притягательной как своей игрой, так и своей трагической судьбой, чем Варвара Николаевна Асенкова (1817–1841). Из-за нее дрались на дуэли¹, ей посвящал стихи юный Н. А. Некрасов, о ней написаны несколько книг², десятки статей, снят фильм³. Ее короткий жизненный путь оставил после себя несчетное количество легенд и слухов, касающихся биографии актрисы. Это обстоятельство неизменно подчеркивают историки театра, прикасающиеся к истории ее жизни. Так, по словам В. Н. Всеволодского-Гернгросса: «Ее ранняя смерть окутала память о ней романтическим флером»⁴. Б. В. Алперс называет актрису «романтическим видением на молодой русской сцене»⁵. С. И. Цимбалова справедливо замечает, что «недолгую жизнь Варвары Николаевны Асенковой... рассказывают как сказку»⁶.

Так Асенкова на столетия стала одним из главных действующих лиц в длинной летописи императорского театра, персонажем закулисных легенд, передающихся от одного поколения актеров другому, героиней сказочных историй о девочке, которая, несмотря на нелестные отзывы театральных педагогов, пленила своей игрой целый город. О феномене актрисы, покорившей не только своих современников, но и исследователей театра, сказано немало, но можно предпринять еще одну попытку разгадать его. Говоря о сценическом пути Асенковой, необходимо сказать несколько слов о театральном Петербурге второй четверти XIX в., об императорской сцене этого времени, которая вырастила уникальную актрису и сама же ее погубила.

Императорский театр и драматическая труппа в то время вступали в новую фазу развития: в 1828 г. «Северная пчела» стала писать о театре; в 1829 г. произошла реорганизация Театрального училища, благодаря которой были разделены балетная и оперно-драматическая части и изменен весь процесс обучения; с 31 августа 1832 г. драматические спектакли русской труппы стали даваться в только что построенном здании Александринского театра. Все эти факты позволяют говорить о возросшей роли драматического театра. Не менее важна и еще одна черта времени: наступала пора водевиля. Пьесы 1830-х позволили состояться многим водевилистам, за-

явить о себе актерам, обогатить русскую сцену новыми театральными приемами.

В 1820-е годы водевиль еще не воспринимался как основа репертуара. Комедия подавляла новый жанр, понятия «водевильный премьер», которое позже применялось к постоянно-му партнеру Асенковой – Николаю Осиповичу Дюру (1807–1839), еще не существовало. Хроникер петербургской сцены А. И. Вольф писал, что в середине 20-х гг. репертуар практически не обновлялся оригинальными пьесами⁷. В то время как в комедии конца 1820-х гг. наступил кризис, нескончаемый водевильный поток хлынул на императорскую сцену.

Жанр стремительно развивался и адаптировался к русской сцене. Поверхностность его сюжетов перестала быть данностью; он подтверждал свой статус исключительно театрального жанра, который на бумаге напоминал сценарий. Водевиль стали писать «лица, близко стоящие к театру, – известный журналист Ф. А. Кони (1808–1879), театральный чиновник П. С. Федоров (1800–1879)»⁸. Но среди самых заметных авторов большинство составляли актеры, которые чувствовали, как можно проявить себя в подобных пьесах (артисты Александринского театра П. А. Каратыгин, П. И. Григорьев 1-й, П. Г. Григорьев 2-й, Н. И. Куликов, из московских пишущих актеров выделялся Д. Т. Ленский). Нередко они писали специально для определенных артистов, отчасти компенсируя отсутствие режиссеров, которые подбирают пьесы под имеющихся в труппе мастеров. Это был важный шаг на пути развития театра в целом и актерского искусства в частности.

Авторы и исполнители часто служили в одном театре; если водевиль был слаб, игра актера спасала положение, а в более остроумной пьесе ярко выписанная роль могла принести успех не слишком выдающемуся артисту. Такой союз при всей неоднозначности жанра шел на пользу театру, среди огромного количества водевилей разной художественной ценности попадались и содержательные пьесы, которые преследовала цензура (так произошло с водевилем П. А. Каратыгина «Булочная, или Петербургский немец», 1843 г.). По сравнению с началом века в конце 20-х–30-е гг. стало появляться больше оригинальных водевилей, изображавших реальную русскую жизнь; пьесы нередко имели острый сатирический подтекст; «музыкальная сторона водевиля отходила на второй план»⁹, куплеты занимали все меньше места в текстах пьес, хотя и оставались одной из ключевых его составляющих. Расцвет водевиля в России пришелся на 30-е–40-е годы XIX в.

Среди основных почитателей этого жанра, по свидетельству В. Г. Белинского, был «деловой и утомленный народ, которому после официальных бумаг всякий слог хорош»¹⁰. Сам Белинский оставался противником переводных водевилей, считая что «водевиль хорош только на французском языке и на французской сцене»¹¹.

По словам историка театра А. Я. Альтшуллера, «существовало предвзятое мнение о водевиле, как о жанре безыдейном и откровенно развлекательном»¹². Однако, водевиль 1820-х–1830-х гг. уже показывал, что «ненатуральность, преувеличение – не порок жанра, а его условие»¹³, делающее его необычайно сценичным и популярным. Водевиль начинали изображать «маленького человека», содержали в себе сатиру, высмеивая не только отвлеченные понятия, такие как «взятничество, корыстолюбие, лицемерие, подхалимство, невежество»¹⁴, но и совершенно реальных людей.

Водевиль всего за полвека прошел путь от переводной французской безделицы до бытовой комедии и оперетты, в которые это явление драматургии практически переродилось в 1850-е гг. Первое пятидесятилетие XIX в. подарило историкам театра возможность проследить жизнь одного жанра: с взлетами и падениями, с полным неприятием некоторыми актерами и критиками, но неизменным восторгом публики. Водевиль по-своему способствовал развитию актерского искусства и на время заполнил репертуарную нишу между «Горем от ума» А. С. Грибоедова, «Ревизором» Н. В. Гоголя и драматургией А. Н. Островского. Возможно, удалось бы найти себя в пьесах Островского и двум великим актерам 1830-х гг. Варваре Николаевне Асенковой и Николаю Осиповичу Дюру, если бы их творческая жизнь не оказалась так коротка.

Героями водевилей часто становились актеры или критики; приметы театрального мира находили отражение в самих названиях: «Новая шалость, или Театральное сражение» и «Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской» Н. И. Хмельницкого, «Актриса, певица и танцовщица», «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» и «Маскарад в летнем клубе, или Ни то ни се для разезда карет, не водевиль и не балет с куплетами и танцами» Д. Т. Ленского, «Бенефициант» М. Теолона (перевод А. А. Шаховского), «Актер» и «Вот что значит влюбиться в актрису!» Н. А. Некрасова, «Дочь русского актера» П. И. Григорьева, «Жена артиста» Э. Скриба (перевод Н. А. Коровкина) и многие другие. Водевиль не отличался разнообразием сюжетов, в их основе

лежали комические ситуации, нередко повторявшиеся, как и куплеты, переходившие из одной пьесы в другую, но во многом благодаря этому «значение актера в водевиле»¹⁵ становилось весомее. Именно в это время Варвара Асенкова начинала свой сценический путь.

Практически во всей исследовательской литературе, когда речь заходит о водевиле начала XIX в., сообщается лишь об особенностях драматургии первых авторов и о поверхностности самого жанра. Только изредка упоминаются фамилии актеров, блеснувших в той или иной водевильной роли. Иначе описываются 30-е – 40-е гг. XIX в., когда на первый план выходят исполнители и сценичность пьес. Это говорит не только о пути, который проделал иностранный жанр в русском театре, но и об актерах, олицетворявших собой само понятие водевиля. В целом водевиль тех лет на петербургской сцене навсегда остался в истории театра связанным с фамилиями Асенковой и Дюра.

А начиналась история Варвары Асенковой вполне заурядно. Ее мать Александра Егоровна Асенкова (1796–1858) была одной из лучших субреток на петербургской сцене и в будущем видела свою дочь только актрисой. Однако из Театрального училища Асенкову-младшую попросили забрать, не признав или не разглядев ее способностей. Тогда мать определила ее в частный пансион.

На этом достоверные факты о жизни Асенковой заканчиваются. Дальше каждый исследователь творчества актрисы (и прижизненные биографы, и современные историки) выстраивает свою историю ее судьбы. Большинство сходится на том, что Асенкова попросила мать забрать ее из пансиона, аргументируя свой поступок желанием помочь семье деньгами и поступить на службу в театр. Основу такой версии положил Д. П. Сушков¹⁶. Все дальнейшие исследователи творчества Асенковой усматривали в этом либо благородство ее натуры, либо скрытую любовь к театру. Однако сестра актрисы О. Н. Асенкова в своих воспоминаниях описывает эту ситуацию несколько иначе: «Кончив ученье, сестра жила дома; мать же не могла успокоиться, чтобы ее красивая дочь была бездарна»¹⁷. Александра Егоровна уговорила выдающегося петербургского актера И. И. Сосницкого подготовить дочь к сцене. Он начал с басен Крылова и довел свою ученицу до слез¹⁸. Пока они учили басни, у Асенковой не получалось ничего. Когда же Сосницкий поручил ей подготовить роль Фанни

из пьесы «Фанни, или Мать и дочь – соперницы» А.-Ж.-С. Эмпи и Э. Мазера, Асенкова впервые показалась ему убедительной.

Важное свидетельство Ольги Николаевны о мучительных попытках сестры справиться с баснями ставит многое на свои места в истории учебы у Сосницкого. Она отчасти напоминает современный процесс обучения на актерском факультете с обязательной работой над баснями Крылова. Таинственный проблеск таланта, вдруг замеченный Сосницким в ученице, которая до этого «решительно не показывала никакой способности к театру»¹⁹, – не более чем красивая история, на самом деле скрывающая привычные для юных актеров любого века сложности в работе над баснями. Только в отличие от современных коллег по цеху Асенкову сразу стали готовить к дебюту, и свое «обучение» она проходила уже на императорской сцене, совершенствуясь от роли к роли, что подтверждают отзывы многих ее современников²⁰.

Дебютировала Асенкова 21 января 1835 г. в бенефис Сосницкого, дебютировала так громко, что ахнул весь город, дебютировала сразу в двух ролях. С этого момента актриса играла по три-четыре роли ежедневно, что как выяснилось позже, оказалось губительным для ее физического состояния. По тем временам участие актеров в двух пьесах за вечер было общепринятой нормой, однако Асенкова и в этой норме не знала себе соперниц. Две роли, мгновенно прославившие семнадцатилетнюю девушку в январе 1835 г., – это одалиска султана Роксолана в комедии Ш.-С. Фавара «Солиман II, или Три султанши» и Мина в фантастическом водевиле Э. Скриба «Лорнет, или Правда глаза колет» (перевод П. А. Каратыгина). Критика откликнулась хвалебными отзывами, предрекавшими Асенковой блистательную карьеру²¹.

С этих первых рецензий ведется отсчет еще одной традиции в осмыслении творчества актрисы: тексты критиков о ее игре содержат минимум конкретики, которая могла бы характеризовать ее актерский аппарат. Об этом писал Алперс: «Поэтический облик Асенковой, который сложили ее современники в стихах, ей посвященных, в биографических статьях и письмах, гораздо ярче тех свидетельств об ее игре, которые остались в журнальных рецензиях и статьях»²². Отсюда такой разброс в интерпретациях историками одних и тех же рецензий. И в первых же публикациях «Северной пчелы» о дебюте юной Асенковой слова восхищения относятся в первую очередь к ее внешности.

Причины успеха совсем неопытной актрисы отражены в «Хронике...» А. И. Вольфом: «Вместе с султаном Асенкова пленила и всех зрителей. Да оно и не могло быть иначе. Кроме Дюровой и М. В. Самойловой у нас еще не было до тех пор артистки, соединявшей в себе все качества, необходимые для ампула первого сюжета для комедии и водевиля, – красоту, ловкость, прекрасную мимику, изящные манеры, приятный, хотя и слабый орган»²³.

Вопреки словам Д. П. Сушкова²⁴ и П. А. Каратыгина, утверждавших, что контракт с Асенковой был заключен лишь в 1836 г. и «с производством очень скромного жалованья»²⁵, личное дело актрисы в фонде императорских театров РГИА свидетельствует о том, что с ней был заключен контракт с достойным для первой половины XIX в. окладом в 3000 руб. в год практически сразу после серии дебютных спектаклей – 7 февраля 1835 г.²⁶, что случалось крайне редко. Триумф был слишком безоговорочным, чтобы не принять Асенкову в труппу. Актриса обязалась «играть в комедиях, драмах и водевилях роли молодых любовниц и другие по назначению Г. Директора»²⁷.

В первый же год своей службы Асенкова проявила себя не только в ролях милых барышень в комедиях и водевилях (Агнесса в комедии Ж.-Б. Мольера «Школа женщин», Лиза в водевиле П. А. Каратыгина «Знакомые незнакомцы», Эмилия в водевиле Э. Скриба «Жизнь или смерть, или Самоубийцы от любви», Пашенька в водевиле П. С. Федорова «Жена всему делу вина», Габриэль в водевиле Ф. А. Кони «Девушка-гусар» и др.), но и в ролях юношей (прапорщик Леон в водевиле Э. Скриба и Мельвиля «Мал да удал, или Записки гусарского полковника» в переводе В. А. Каратыгина, Керубино в комедии П. Бомарше «Свадьба Фигаро», юнкер Лелев в водевиле В. И. Орлова «Гусарская стоянка, или Плата тою же монетою»).

С того момента и ведутся споры относительно травестийных ролей Асенковой. Не существует ни одной рецензии, где исполнение актрисой ролей юношей было бы признано неудачным. И критики ее творчества, и поклонники неизменно восхищались ее юнкерами, корнетами, гусарами, но часто упрекали актрису в том, что разменивается на подобный репертуар, что любит играть такие роли. Фраза легендарного коллеги Асенковой московского актера М. С. Щепкина «...вы в «Полковнике старых времен» были так хороши, что гадко было смотреть»²⁸ вошла в историю театра, так же как и впечатления Белинского о роли в той же пьесе: «...я был вполне

восхищен и очарован, но отчего-то вдруг стало мне и тяжело и грустно...»²⁹. Биограф актрисы В. С. Межевич в некрологе писал, что в последние годы своей жизни «ролями мальчиков она очень уже скучала и играла их неохотно»³⁰. Этим словам вновь противоречат воспоминания сестры Асенковой: «Сестра очень любила играть мужские роли и принимала участие в подходящих пьесах. [...] Сестра так любила мужские костюмы, что на святках иначе не наряжалась как мужчиной»³¹.

Говоря о мужских ролях Асенковой, не стоит забывать, что очень часто в тот же вечер она играла и другие роли. В качестве примера можно рассмотреть бенефис П. А. Каратыгина 25 апреля 1838 г.: из четырех пьес, сыгранных тем вечером, Асенкова была занята в трех. По словам бенефицианта, «все эти три роли исполнены были ею превосходно»³². Начинала вечер актриса мелодраматической ролью дочери мельника в «Русалке» А. С. Пушкина, заканчивала водевильной Сонечкой в «Ложе 1-го яруса на последний дебют Тальони» П. А. Каратыгина, а в промежутке успевала повеселить зал в образе юного испанского короля Карла II в «Пятнадцатилетнем короле» Жандра. Исходя из этого, можно сделать вывод, что в глазах увлеченной ею публики актриса оставалась Асенковой, переодетой в мужской костюм.

Следовательно, предложение Кони разделять роли с переодеванием, когда героиня по сюжету вынуждена одеваться юношей, и мужские роли³³ в случае Асенковой не вполне справедливо. Это тоже были роли с переодеванием. Отсюда и восхищение, и обожание, и все отзывы критиков о том, насколько шел Асенковой мужской костюм. Она всегда оставалась женщиной или, как предполагает в своем исследовании С. И. Цимбалова, маской «идеальной абсолютной Женственности»³⁴. Как это сочеталось с воплощением юношеских образов, загадка, над которой бьются историки театра. Можно лишь предположить, что те же черты, которые восхищали критиков в героинях Асенковой, переодетых мальчиками, очаровывали их и в мужских ролях. Обаяние юности, ловкость, сочетание робости и задора были присущи не только ее водевильным героиням, но и героям, в особенности Карлу II, юнкеру Лелеву, Юлию де Креки («Полковник старых времен» Мелесвиля, Габриеля и Ажела).

Не менее важным фактом, чем приведенный выше, является и тот, что мужские роли имеют преимущество по отношению к остальным ролям актрисы только по количеству спектаклей, но никак не по количеству самих ролей. Так, мужские

роли в репертуаре актрисы занимают примерно 1/8 часть. Почти ежевечерне Асенкова выходила на сцену в мужском костюме, играя в угоду публике; но и сама актриса комфортно чувствовала себя в мундире в знакомых до каждого жеста водевилях. Драматические же ее роли вроде Офелии («Гамлет» У. Шекспира в переводе Н. А. Полевого), Эсмеральды (переделка романа В. Гюго «Собор парижской Богоматери» в переводе Полевого), Параша («Параша-Сибирячка» Полевого), Вероники («Уголино» Полевого), Корделии («Король Лир» Шекспира) требовали гораздо большей отдачи, более глубокого погружения в роль, хотя привлекали они актрису ничуть не меньше.

Критики, писавшие об Асенковой при жизни, и историки театра, разгадывающие ее феномен десятки лет спустя, неизменно ставят актрису в положение либо оправдывающейся за любовь к мужским ролям, либо несчастной жертвы публики, требующей ее появления вновь и вновь в уродующих ее искусство пьесах. Как будто что-то может быть неправильное в том, что актер любит свои роли. Да и не нужно искать единственно верного вывода. Мы не узнаем, что явилось решающим фактором: строгости театральной дирекции, из-за которых Асенкова не могла отказаться от участия в пьесах; зал, приходивший в восторг при виде актрисы в мужском костюме; триумф, которым наслаждалась сама актриса. Такова была атмосфера времени, жанра, императорской сцены, на которую и Дюр выходил в женских образах, а одну роль – пажа Цинтио в драме «Волшебница Сидония» Г. Цшокке – играли они оба с разницей в несколько лет. Все это были правила игры, не что иное, как театр в театре, где Асенкова себе не принадлежала. Она уже тогда была героиней «пьесы» под названием «Александринский театр», и излюбленные места этой пьесы зрители хотели пересматривать из раза в раз, наслаждаясь созерцанием любимой героини. Асенкова эти правила понимала и принимала, «играла всегда со смыслом, смело, бойко и с тою уверенностью, которая скорее таланта ручается за успех и которую дает привычка к сцене и постоянная благосклонность публики»³⁵.

Применительно к Асенковой наиболее часто в рецензиях критиков использовались эпитеты «милая», «очаровательная», «преlestная», «грациозная». Ее красота являлась в большей степени сценической, вероятно, она была одной из тех актрис, природные данные которых на сцене преображаются. Внешность Асенковой, по словам Сушкова, сочетала в себе стройность, грацию, благородство жеста, бледность лица, бле-

стящие темно-голубые глаза, умную улыбку, мелодический голос³⁶. П. А. Каратыгин писал, что «собой она не была красавицей в строгом смысле, но миловидность ее была до того симпатична, что собирала около нее толпу поклонников и вздыхателей из так называемых театралов»³⁷. Возможно, близок к истине М. Паушкин, назвавший главной силой Асенковой «сценическое обаяние»³⁸.

Таким же обаянием в полной мере владел и главный партнер актрисы – Николай Дюр. «Он выходил на сцену, и все оживало»³⁹, – писал Кони. Дюр буквально завораживал публику своей веселостью, заразительностью, подвижностью. На сцене эти двое выглядели чарующей парой: изящная, милая, веселая Асенкова и высокий, грациозный, энергичный Дюр. Современники не могли представить водевиль без этих актеров, а их самих друг без друга. Обоим актерам особенно удавалось исполнение куплетов, продолжавших оставаться «нервом водевиля, его моралью, его философией»⁴⁰. Водевильные роли часто были схематичными и повторяли друг друга, но в то же время давали некую свободу актерскому воображению, артистам приходилось заполнять драматургическую недосказанность этих пьес, импровизировать⁴¹, что с успехом делали Асенкова и Дюр.

Вместе они играли в водевилях «Девушка-гусар», «Студент, артист, хорист и аферист», «Покойник муж и вдова его» Ф. А. Кони, «Узкие башмаки» (перевод П. С. Федорова), «Царство женщин, или Свет наизнанку» (перевод И. А. Аничкова и Н. И. Куликова), «Отец, каких мало» Н. Коровкина и многих других. В последнем из перечисленных водевилей главных героев звали Варвара Николаевна и Николай Осипович – такова была популярность этих артистов, которых современники не могли забыть и через десятки лет после их ухода. Так, Н. А. Некрасов в 1855 г. посвятил памяти Асенковой одноименное стихотворение, драматург В. А. Дьяченко, в юности влюбленный в актрису, назвал героиню своей комедии «Нервня» Варварой Николаевной в 1863 г.

А. В. Платунов замечает, что «если Асенкову зрители хотели узнавать, то Дюр был им дорог своей неузнаваемостью»⁴². Несколько иначе смотрит на ситуацию А. Я. Альтшуллер: «творчество Дюра укладывается в рамки водевиля, деятельность Асенковой вырывается из этих рамок»⁴³. Подобное мнение небезосновательно, поскольку актриса обладала большим разнообразием репертуара, а ее партнер редко появлялся в произведениях других жанров. Успехи Асенковой, в отличие

от Дюра, связаны не только с водевильным репертуаром. Ее исполнение ролей Офелии, Эсмеральды, Параши вызывало массу откликов, становилось предметом споров взыскательной критики.

Дюр тоже тяготел «к жанровому разнообразию»⁴⁴, но для него в других амплуа попросту не было места, ведь кроме В. А. Каратыгина (1802–1853) там блистали и Я. Г. Брянский (1791–1853) и И. И. Сосницкий. Ситуация с актрисами складывалась иначе. У зрителей не было неизменной любимицы в первых ролях, а А. М. Колосова-Каратыгина (1802–1880) в силу возраста и темперамента уже не могла на них претендовать. Не было и постоянной актрисы, занимающей это амплуа, поэтому, когда перед публикой предстала юная, прекрасная, утонченная Асенкова, сомнений в том, что она возьмет на себя не только водевильный репертуар, не оставалось.

Если говорить о природе перевоплощения у Асенковой и Дюра, она, действительно, разная. Альтшуллер называет перевоплощение Дюра внешним, хотя и мастерским⁴⁵. Представляя очередного героя, Дюр легко трансформировал свой облик, показывал своих героев с большой долей масочности. На сцене он был неузнаваем, менял все: походку, голос, мимику, фигуру, даже рост. Дюр часто вводил в свое исполнение шаржи, карикатуры, использовал портретный грим. Он знал несколько языков (французский и немецкий). Кроме того, Дюр был композитором, писал романсы, музыку для водевильных куплетов. Последние были изданы им в трех альбомах. Все эти качества незаурядного универсального артиста позволяли «выжать» из самого незатейливого водевиля максимум театральности и веселости.

Асенкова также имела безупречные манеры и образование, владела французским языком. В необычайной для актрисы того времени ловкости она была под стать своему партнеру. Характерная для ее водевильных героинь наивность в драматических ролях переходила в иное качество, становилась подлинной лиричностью, заставляющей публику неизменно сопереживать ее героиням. Если Дюра часто упрекали в карикатурности, в игре Асенковой, наоборот, едва ли не всегда подчеркивалась естественность. Актриса пыталась привнести в водевильные образы определенные драматические мотивы, «преодолеть идеализирующую примирительную тенденцию водевиля»⁴⁶. В чем-то ей было проще, манера исполнения мужских водевильных ролей к тому времени во многом уже закрепились: «В качестве комического эффекта использовались

рассеянность, глухота, плохое знание русского языка, заикание, нелепые привычки и другие свойства действующих лиц, преувеличиваемые донельзя»⁴⁷. Асенкова была более свободна в выборе средств: ее оружием стали простота приема, жизнерадостность молодости, скромное кокетство. Ей не нужно было придумывать никаких специальных приемов.

В Дюре было больше театральности, в Асенковой – романтизма, в нем – остроты, в ней – душевности. Оба покоряли зал энергией молодости. Оба ценили свое партнерство и старались не замыкаться на водевильных ролях. Так, Дюр пригласил Асенкову в свой бенефис, где они 4 июля 1838 г. исполнили пушкинских «Цыган». В будущем этот творческий союз обещал принимать все более интересные сценические формы, но смерть Дюра 16 мая 1839 г. оборвала все их возможные планы. Она повлияла и на состояние Варвары Николаевны Асенковой, усугубив развивающуюся чахотку.

Обозначив основные аспекты ее партнерства с Дюром, необходимо сказать о том, что Асенкова умела и любила быть партнершей не только ему, но и Н. В. Самойловой, И. И. Сосницкому, В. А. Каратыгину. Это еще одно важное качество актрисы, без которого она могла бы не стать тем, кем стала. С Самойловой ее связывала юношеская дружба, Асенкова легко отдавала ей свои роли, с удовольствием играла с ней в одних спектаклях (Полинька и Варенька в «Новичках в любви» Н. А. Коровкина). История их соперничества, уже неоднократно опровергнутая, не более чем часть все той же «пьесы», где героями были актеры Александринского театра. Публика, критика, завистники, все хотели, чтобы у Асенковой была соперница: «Да, г-жа Асенкова, вам нужна соперница, но соперница опасная: у вас много таланта, много умения и еще больше любви к искусству, но жаль, то есть жаль нам зрителей, что у вас нет соперницы...»⁴⁸. Так и определили на эту роль Самойлову.

Одна из тем творчества Асенковой, которую часто обходят стороной историки театра, – тема дочерней любви, – проявлялась в ее партнерстве с Сосницким и Каратыгиным. Известно, что Сосницкий относился к Асенковой по-отечески и опекал до последних дней ее жизни, помогал советами при подготовке новых ролей. Асенкова, выросшая без отца (гражданский муж ее матери полковой офицер Н. И. Кашкаров оставил семью, когда Асенкова была еще ребенком), всей своей карьерой обязанная Сосницкому, любила его как дочь. Часто они появлялись на сцене в образах отца и дочери (Городничий и

Марья Антоновна в «Ревизоре» (оба были первыми исполнителями этих ролей на русской сцене), актер Гаспар и его дочь в «Отце дебютантки» Д. Т. Ленского, Дюбрель и Мальвина в комедии «Мальвина, или Урок богатым невестам» Э. Скриба (перевод Д. Т. Ленского), Полоний и Офелия в «Гамлете».

Если дуэт с Сосницким существовал обычно в рамках комедийного репертуара, то сценический союз Асенковой с В. А. Каратыгиным, также часто выступавшим в роли отца ее героинь, реализовывался на более драматическом материале. Белинский в рецензии на спектакль «Велизарий» (перевод П. Г. Ободовского), прошедший 31 октября 1839 г., описывает проникновенную сцену встречи слепого и гонимого воина Велизария (Каратыгин) с дочерью Еленой (Асенкова), переодетой мальчиком-вожатым: «...слухи об очаровательности г-жи Асенковой меня не обманули: она восхитительна, когда является мальчиком... премиленький мальчик... Она тоже обращает большое внимание на внешнюю сторону искусства: ее лицо ни на минуту не бывает без дела: она то с любовью смотрит на отца, то хочет заплакать, и когда закрывается платком, то невольно поверишь, что она плачет...»⁴⁹

Один из главных своих сценических успехов Асенкова вновь разделила с Каратыгиным – в русской были Н. А. Полевого «Параша-Сибирячка», посвященной автором своей музе. В день своего бенефиса 17 января 1840 г. она вышла на сцену в роли Параша, Каратыгин в роли ее отца, Неизвестного. Сосницкий в том же спектакле играл Прохожего. По иронии судьбы ради будущего спектакля, стоявшего под угрозой срыва из-за цензуры, Асенкова пошла на то же, на что пошла ее героиня ради помилования своего отца, – обратилась к императору. И тоже победила. Параша Асенковой соединила в себе все лучшие черты мастерства актрисы, вывела тему дочерней любви на новый уровень: «Бенефициантка исполнила очень мило роль Параша: простота, наивность, чувства – были в ней неподдельны. В первом действии, в монологе о птичке и потом в сцене прощания Параша с отцом и матерью речи ее выливались из души, это было уже не искусство, а чистая натура»⁵⁰. Не остался в стороне и Белинский: «После Каратыгина всех лучше была г-жа Асенкова [...] Отличительный характер игры г-жи Асенковой состоял в смелости, свободе, непринужденности, обдуманности, отчетливости и искусстве...»⁵¹ В этом образе, созданном актрисой, было сочетание природной силы и жертвенности.

Партнерство с Каратыгиным не ограничивалось ролями отца и дочери. Здесь необходимо вспомнить самую знаменитую роль Асенковой – Офелию. Как ни парадоксально, наиболее полное представление об этой роли Асенковой дает одноименное стихотворение Некрасова. Поскольку основные споры относительно исполнения Асенковой шекспировской героини касаются сцены безумия, есть смысл привести часть стихотворения, описывающую это состояние:

Невольно грустное раздумье
Наводит на душу она.
Как много отняло безумье!
Как доля немощной страшна!
Нет мысли, речи безрассудны,
Душа в бездействии немом,
В ней сон безумья непробудный
Царит над чувством и умом.
Он всё смешал в ней без различья,
Лишь дышат мыслию черты,
Как отблеск прежнего величья
Ее духовной красоты...⁵²

Это описание подтверждает слова Сушкова о «грустной, безумной, но тихой и потому трогательной»⁵³ Офелии Асенковой. Актриса сознательно пошла на создание такого образа, отказалась от оркестра в этой сцене, от всего, что могло бы сделать ее героиню фальшивой. Она вновь нашла ключ к передаче образа в простоте: распустила волосы, подчеркнула свою бледность. На публику, привыкшую видеть роскошную, очаровательную в своем обаянии Асенкову, такое ее преобразование, безусловно, производило сильное впечатление. Такое тихое безумие Офелии страшнее, тихое безумие асенковской Офелии страшнее вдвойне. Здесь проявилась еще одна черта, свойственная ее актерской манере: будучи абсолютно органичной в пластике, Асенкова избегала перебора, нарочитости в декламации и неизменно попадала в точку. Это свойство актрисы отмечено было Кони в отклике на «Сиротку Сусанну» Григорьева 1-го: «Г-жа Асенкова особливо в местах пластических хороша, как картинка; глаза ее говорят лучше слов»⁵⁴.

Варвара Асенкова ушла из жизни 19 апреля 1841 г. Ее похоронили на Смоленском кладбище, недалеко от могилы Дюра. С уходом этих артистов завершилась целая эпоха Александринского театра. Уходил водевиль, уходила ансамблевость старого театра, которая восхищала даже такого требовательного критика, как Белинский: «Вообще в петербургском

театре есть следующая странная особенность от московского: здесь какая-то общность, так что иногда не разберешь, чем разнятся между собою Каратыгины и Асенкова, и даже другие, когда хорошо заучат роль и приготовятся...»⁵⁵

После смерти Асенковой осталась некая недосказанность, которую исследователям театра пока не удастся восполнить. По справедливому замечанию Б. Алперса, «...“что-то”, что было в таланте Асенковой и что нельзя было рассказать словами, ускользает из рецензий об ее игре»⁵⁶. Ускользает оно и сейчас.

Как светлая струя и в чистом хрустале
Она была чужда презренного, людского,
И как же было ей жить долго на земле,
Когда в ней не было земного!⁵⁷

Примечания

¹ Драматург В. А. Дьяченко, ухаживавший за Асенковой, дрался из-за нее на дуэли с другим ее поклонником. Друзья дали Дьяченко револьвер, заряженный холостым патроном, а соперника уговорили спрятать за галстуком пулю, чтобы «фактически» состоявшаяся дуэль не привела к трагедии. Однако Дьяченко все равно был выслан из Петербурга. Подробнее см.: *Линский Вл.* Забытый драматург // Театр и искусство. 1900. № 12. С. 238–241.

² *Алянский Ю. Л.* Варвара Асенкова. Л., 1974; *Алянский Ю. Л.* Бриллиантовые серьги. СПб., 2004; *Брянский А. М.* В. Н. Асенкова. Л., 1947; *Родина Т. М.* В. Н. Асенкова. М., 1952.

³ Фильм «Зеленая карета» снят в 1967 г. на киностудии «Ленфильм» (реж. Ян Фрид).

⁴ *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского театра: В 2 т. Л.; М., 1929. Т. 2. С. 73.

⁵ *Алперс Б.* Актерское искусство в России: В 2 т. Л., 1945. Т. 1. С. 8.

⁶ *Цимбалова С. И.* Асенкова. «Вечная Женственность» // Цимбалова С. И. Протагонист–Маска–Амплуа: Петербургская русская сцена первой половины XIX века. СПб., 2013. С. 105.

⁷ См.: *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 2 ч. СПб., 1877. Ч. 1. С. 15.

⁸ *Данилов С. С.* Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948. С. 266.

⁹ Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: В 41 т. / Под. ред. К. К. Арсеньева и Ф. Ф. Петрушевского; Сост. И. Е. Андреевским. СПб., 1892. Т. 6 («А»). С. 749.

¹⁰ *Белинский В. Г.* Александринский театр // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 368.

¹¹ *Белинский В. Г.* Секретарь в сундуке, или Ошибся в расчетах // Там же. С. 492.

¹² *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Л., 1968. С. 36.

- ¹³ *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* 1801–1881 // Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель. СПб., 1994. С. 138.
- ¹⁴ *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. С. 36.
- ¹⁵ *Платунов А. В.* Проблемы актерского искусства русского комедийного театра конца 20-х – начала 40-х гг. XIX в.: Дис. <...> канд. искусствоведения. Л., 1990. С. 53.
- ¹⁶ См.: *Сушков Д.* Материалы для истории русского театра: Варвара Николаевна Асенкова, артистка русского театра // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1, кн. 5. С. 17–23.
- ¹⁷ Воспоминания о В. Н. Асенковой // Театральное наследство. М., 1956. С. 262.
- ¹⁸ См.: Там же.
- ¹⁹ *Сушков Д.* Материалы для истории русского театра: Варвара Николаевна Асенкова, артистка русского театра // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1, кн. 5. С. 17.
- ²⁰ См.: *П. М. [Юркевич П. И.]* Александринский театр // Северная пчела. 1838. № 28, 3 февраля. С. 111; Александринский театр // Там же. № 36, 19 октября. С. 943; *Л. Л. [Межевич В. С.]* Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. Т. 2, № 15, 14 октября. С. 295.
- ²¹ См.: Петербургский театр // Северная пчела. 1835. № 26, 31 января. С. 102.
- ²² *Алперс Б.* Актерское искусство в России. Т. 1. С. 8.
- ²³ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 1. С. 39.
- ²⁴ См.: *Сушков Д.* Материалы для истории русского театра: Варвара Николаевна Асенкова, артистка русского театра. Указ соч. С. 18.
- ²⁵ *Каратыгин П.* Сосницкий, Щепкин, Рязанцев, Асенкова // Русская старина. 1880. Т. XXIX. С. 304.
- ²⁶ См.: О службе состоявшей при петербургских театрах умершей актрисы Варвары Асенковой // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 6734. Л. 3.
- ²⁷ См.: Там же. Л. 5.
- ²⁸ Цит. по: [Письмо А. Н. Серова В. В. Стасову] // Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1984. С. 126.
- ²⁹ *Белинский В. Г.* Александринский театр // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. С. 369.
- ³⁰ Цит. по: Варвара Николаевна Асенкова // Хрестоматия по истории актерского искусства конца XVIII – первой половины XIX веков / Сост. Н. Б. Владимиров, А. П. Кулиш. СПб., 2005. С. 478.
- ³¹ Воспоминания о В. Н. Асенковой // Театральное наследство. С. 262.
- ³² *Каратыгин П. А.* Записки. Л., 1970. С. 229.
- ³³ См.: Варвара Николаевна Асенкова // Хрестоматия по истории актерского искусства конца XVIII – первой половины XIX веков. Указ. соч. С. 485–486.
- ³⁴ *Цимбалова С. И.* Асенкова. «Вечная Женственность». Указ. соч. С. 124.

- ³⁵ *Белинский В. Г.* Александринский театр // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 534.
- ³⁶ См.: *Сушков Д.* Материалы для истории русского театра: Варвара Николаевна Асенкова, артистка русского театра // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1, кн. 5. С. 23.
- ³⁷ *Каратыгин П. А.* Записки. С. 239.
- ³⁸ *Паушкин М.* Старый водевиль и его актер // Театр и драматургия. 1936. № 7. С. 422.
- ³⁹ *Кони Ф. А.* Николай Осипович Дюр, императорский российский придворный актер // Репертуар русского театра. 1839. Т. 2, кн. 7. С. 18.
- ⁴⁰ *Паушкин М.* Старый водевиль и его актеры. Указ соч. С. 419.
- ⁴¹ См.: *Платунов А. В.* Проблемы актерского искусства русского комедийного театра конца 20-х – начала 40-х гг. XIX в.: Дис. <...> канд. искусствоведения. С. 58.
- ⁴² *Платунов А. В.* Арлекин // Российский журнал искусств: [Тематический выпуск под назв. «Александринский – Пушкинский – Александринский»]. СПб., 1995. № 1. С. 22.
- ⁴³ *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. С. 41.
- ⁴⁴ *Платунов А. В.* Арлекин // Российский журнал искусств. 1995. № 1. С. 23.
- ⁴⁵ См.: Там же. С. 39.
- ⁴⁶ *Родина Т. М. В. Н.* Асенкова. С. 22.
- ⁴⁷ *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* 1801–1881 г. // Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917: Обзорение-путеводитель. С. 138.
- ⁴⁸ Отчет за истекшее полугодие о достоинстве пьес и выполнении их артистами на Александринском театре // Репертуар русского театра. 1839. Т. 2, кн. 9. С. 14.
- ⁴⁹ *Белинский В. Г.* Александринский театр // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. С. 323–324.
- ⁵⁰ Александринский театр // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1, кн. 2. С. 5.
- ⁵¹ *Белинский В. Г.* Александринский театр // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 4. С. 18.
- ⁵² *Некрасов Н. А.* Офелия // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1981. Т. 1. С. 280–281.
- ⁵³ *Сушков Д.* Материалы для истории русского театра: Варвара Николаевна Асенкова, артистка русского театра // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1, кн. 5. С. 19.
- ⁵⁴ *Ф.-ни* [Кони Ф. А.] Александринский театр // Северная пчела. 1840. № 39, 17 февраля. С. 154.
- ⁵⁵ *Белинский В. Г.* Александринский театр // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. С. 367.
- ⁵⁶ *Алперс Б.* Актерское искусство в России. Т. 1. С. 9.
- ⁵⁷ *Ленский Д. Т.* Памяти Асенковой // Русская старина. 1880. Т. XXIX. С. 317.



Надежда Васильевна Самойлова

Окружение, сама атмосфера домашней жизни оказали решительное влияние на Надежду Васильевну Самойлову (1818–1899). Она выросла в артистической семье Самойловых. С детских лет ей сопутствовали музыка, разговоры о театре. Отец, Василий Михайлович, – артист оперы, мать, Софья Васильевна (урожденная Черникова), пела в опере и выступала на драматической сцене. Старшая сестра Мария Васильевна начинала как оперная певица, но затем перешла в императорскую драматическую труппу. На этой же сцене восхищал зрителей мастерством перевоплощения брат Василий Васильевич, в будущем партнер Надежды во многих спектаклях. Еще один брат, Сергей Васильевич, выбравший профессию горного инженера, отдал дань театру, играя в любительских спектаклях на заводах Урала. В. А. Панаев, публицист, близкий к литературным и театральным кругам, восторженный поклонник таланта сестер Самойловых, познакомился с Сергеем на работах по изысканию и постройке Николаевской железной дороги и видел, как в дружеском кругу он изображал «<...> артистов, артисток и певцов, трагиков, Каратыгина и Брянского, Сосницкого, Максимова, свою сестру Надежду и проч. <...> репертуар его был неисчерпаем: романсы, русские и цыганские песни, арии из итальянских и русских опер и даже куплеты из французских водевилей. Он имел приятный тенор с баритональным оттенком, пел безукоризненно верно и с большим выражением»¹. Панаев даже ставил его по дарованию выше брата – Василия Васильевича Самойлова, считая, что Сергей Васильевич «... обладал даром подражания несравненно в большей степени и в более обширных отраслях, и, сверх того, в нем горел неподдельный огонь, и голос его был сильный и звучный, чего не было у Василья Васильевича»².

Естественно, что сестры Самойловы – Любовь, Мария, Надежда и Вера – с детства были вовлечены в круг театральных интересов семьи. Надежда вообще очень рано выказала незаурядные музыкальные способности и превосходную память. Биограф сестер Самойловых, драматург В. А. Крылов (Александров), близкий их семейству, приводит воспоминание о том, как она однажды заменила на домашней репетиции заболевшую старшую сестру Марию, которая готовилась к де-

бюту: «...капельмейстер Кавос приехал к Самойловым с оркестровым квартетом, чтобы прорепетировать <...> номера. <...> Кто-то шутя заметил, что маленькая восьмилетняя Надя знает наизусть всю партию сестры и может пропеть за нее. Девочку поставили на стул, и она бойко с квартетом спела все номера»³.

Надежда в начале карьеры оказалась перед выбором: предпочесть оперную сцену или драматическую. Она обладала необычайно сильным и красивым голосом широкого диапазона: от сопрано до контральто. Другое дело, что ее характер, бурный темперамент мало отвечали строгому существованию в опере. Надежда выбрала драматическую сцену, и ее полет – парение водевильного мотылька в Александринском театре – продолжался почти двадцать лет. Она лишь изредка пела в опере. Но именно музыкальность привела актрису на главную в ее жизни дорогу — к водевилю.

К дебюту Надежду готовила сестра Любовь, обладавшая знанием сцены и педагогическим даром. Не состоявшись как актриса, она весь не востребованный артистический талант отдала служению сестрам, выводя их одну за другой на Александринскую сцену.

Надежда Самойлова дебютировала 31 августа 1838 г. в водевиле П. И. Григорьева «Матушкина дочка, или Суматоха на даче». Дебют оказался удачным. Как писал А. И. Вольф в «Хронике петербургских театров»: «Дебютантка с первого раза завоевала любовь публики. У нее были все данные для ампуа *jeune premiere* и *ingenue*: ловкость, бойкость, выразительное лицо и прекрасная манера петь куплеты»⁴.

Ощущения юной актрисы в первом в жизни спектакле совпали с настроением героини водевиля Верочки, непосредственной девушки из деревни, попавшей в круговорот городской светской жизни. В какой-то степени Самойлова в Верочке передала и свой восторг перед открывшимся миром сцены. Атмосфера праздника, балы, новые знакомства, гвардейские офицеры, любезные старички – все это восхищало милую ветерницу, героиню Самойловой, как и саму актрису, не робко вступившую на Александринскую сцену, а бесстрашно ворвавшуюся. Она была в упоении от игры. В антракте – второй акт начинался утренним пробуждением Веры – Самойлова, лежа на диване, не могла успокоиться от пережитого, «...ее ноги проделывали танцевальные па», и она повторяла только одно: «Ах, как весело! Господи, как весело! Возьмите меня! Возьмите на сцену ради Бога...»⁵. Потом придут и страх,

и сомнения, но сейчас Самойлова счастлива, легка, свободна и непосредственна в дебютном спектакле. Через месяц она, подписав контракт, свяжет свою жизнь со сценой.

Первые роли Самойловой отметил В. Г. Белинский. В декабре 1839 г. он впервые упомянул имя актрисы: «Роль невесты-подруги, в бенефис, играла г-жа Самойлова 2-я, говорят, актриса с замечательным талантом»⁶. И потом на несколько лет стал верным ее поклонником. Вскоре Белинский передал впечатления от ее игры в водевиле «Мальвина, или Урок богатым невестам» Э. Скриба (переделка Д. Т. Ленского): «Прекрасно выполнена была роль Шарлотты г-жею Самойловою 2-ю, которую я увидел в первый раз; у этой артистки есть решительное дарование, о степени которого, впрочем, по одной роли Шарлотты нельзя произнести решительного мнения. Мне кажется, что талант г-жи Самойловой 2-й мог бы вполне выказаться в роли Мальвины»⁷.

Роль Мальвины исполнила в спектакле В. Н. Асенкова, игра которой оставила критика недовольным, как и игра ее партнера И. И. Сосницкого: «ни тронут, ни потрясен»⁸. Исполнение же Самойловой роли благонравной Шарлотты позволило Белинскому увидеть возможности актрисы и в роли глубоко драматичной – Мальвины. Критик надеялся, что артистка не замкнется в рамках водевильного амплуа, что диапазон ее дарования проявится гораздо шире. Недаром несколько позднее, говоря о Параше (пьеса Н. А. Полевого «Параша-сибирячка»), которую сыграла та же Асенкова, он вновь обратился к этой теме: «<...> было бы интересно увидеть в роли Параша и г-жу Самойлову 2-ю: соперничество развивает талант с обеих сторон»⁹.

Но Самойлова уклонилась от соперничества с Асенковой. Она только начинала свой путь на сцене и не видела еще себя в драматических ролях. Бросить же вызов боготворимой публикой актрисе после ее успеха в роли Параша было для Самойловой, по крайней мере, неразумно. Этому легкомысленному и грациозному мотыльку нельзя отказать в трезвом понимании ситуации.

В свое время Белинский заметил, что «Асенкова играла всегда со смыслом, смело, бойко и с той уверенностью, которая скорее таланта ручается за успех и которую дает привычка к сцене и постоянная благосклонность публики»¹⁰. Это пока отсутствовало в игре Самойловой, но резкая манера Асенковой выгодно оттеняла акварельные тона ее младшей партнерши.

Они мирно сосуществовали, а поздняя легенда об их неприязни, о кознях, что строили Самойловы Асенковой, пожалуй, не более чем вымысел. Конечно, зависть к таланту и успеху Асенковой порождали сплетни, интриги в закулинье, была и травля ее так называемой великосветской чернью. Но нет никаких оснований подозревать Самойлову в неблагоприятных поступках. Она в общении и партнерстве с Асенковой постигала школу актерского мастерства.

Позднее Самойлова рассказывала племяннице В. А. Мичуриной-Самойловой, что они с Асенковой «прибегали в театр за несколько часов до начала спектаклей и вместе изобретали всякие шалости: гонялись друг за другом по ярусам, прятались в темных углах и т. д.»¹¹. Столь же легко и слаженно дуэт Асенковой и Самойловой жил на сцене. В обеих было какое-то удивительно радостное восприятие жизни, они дарили его друг другу и зрительному залу. Это присутствовало в водевилях, например таких, как «Новички в любви» (1840) или «Так, да не так» (1840) Н. А. Коровкина, хотя А. И. Вольф писал: «...трудно представить себе что-нибудь приторнее»¹². Ему вторил Белинский: «В “Новичках в любви” представлены две девушки-невесты, <...> которые так невинны, что упрасивают взаимно уступить друг другу жениха; одна предлагает за то коробочку с облатками, за исключением, впрочем, одной облатки с корабликом, а другая какую-то печатку или другую игрушку»¹³. Но игра актрис искупала и затушевывала нелепость ситуаций в водевиле, и публика принимала их восторженно: «Асенкова и Самойлова произвели решительный фурор в ролях Полинки и Вареньки, и вызовом не было конца»¹⁴. Играли они в «Так, да не так», по определению Белинского, «пустом фарсе в водевильном роде»¹⁵ и тоже имели успех. В водевиле Коровкина «Его превосходительство» (1839) Самойлова играла с И. И. Сосницким. Он «был очень забавен в роли генерала Тюльпанова, подпавшего под башмачок шалуни девочки. <...> Много хлопали, когда шалуния снимает с Его Превосходительства парик и надевает ему чепчик»¹⁶. Автор ввел в водевиле беспроегрываемую тему детскости в расчете на естественную игру Асенковой и Самойловой. Бойкая Полинка и более скромная Варенька в «Новичках в любви» в мире взрослых и солидных людей вели себя как расшалившиеся дети. Они заставляли героев в «Его превосходительстве» танцевать, играть в горелки, делали степенных людей, таких как его превосходительство Тюльпанов, влюбленный в Аннету (Самойлову), игрушкой своих незатейливых проказ.

Через много лет, уже покинув сцену, Самойлова рассказала племяннице о приеме, который она использовала в актерской работе. «По своему амплуа водевильной ingenue ей часто приходилось играть роли молоденьких наивных девочек. В таких случаях она приглашала к себе домой двух-трех детей и целые дни возилась с ними. «Дети открывали мне исключительную правду слова, необходимые интонации. Нужную мне наивность я могла почерпнуть только здесь, играя с детьми в разные игры и рассказывая им сказки»¹⁷.

Вхождение в труппу Александринского театра далось Самойловой сравнительно легко. «Надежда, <...> играя постоянно водевили, была окружена молодым поколением актеров: то были Мартынов, Максимов, Самойлов (Вас. Вас.), Григорьев и другие. Огневой Надежде нисколько не нужно было применяться к другим исполнителям, скорее они к ней применялись. <...> Надежде Самойловой было привольно в этом кружке сверстников, которые вполне спелись с ней в общей работе и в общем успехе. Все относились к ней дружески, как к доброму товарищу. Мартынов смешил ее своими веселыми выходками, Григорьев сочинял для нее пьесы, а Максимов, так даже не любил выходить на сцену, не поцеловавши левой ручки Надежды Васильевны. Он <...> утверждал, что этот поцелуй руки приносил ему удачу»¹⁸.

Конечно, не обходилось без веселых неожиданностей со стороны молодых партнеров Самойловой во время спектаклей. Однажды артист Григорьев, очень сильный, должен был на руках вынести упавшую в обморок девушку и положить ее на диван, а он довольно долгое время ходил с ней по сцене – и актрисе не оставалось ничего, как скрепя сердце выжидать, когда несносный товарищ захочет, наконец, освободить ее.

Отношения Самойловой со старшими знаменитостями Александринской сцены были совершенно иными. Здесь требовался своеобразный ансамбль, нужно было соблюдать дистанцию, не притягивать большего внимания зала, чем главные герои и их известные исполнители. В этом Самойлова убеждалась не раз. Играя разбитную институтку, дочь героини Каратыгиной (в пьесе «Первая морщинка»), «молодая любимица публики вихрем влетела на сцену, привыкши чувствовать веселое оживление, которое вносила в театральную залу; но величественная Каратыгина тотчас сильно схватила ее за руки и тем заставила сбавить горячность, невыгодную для исполнительницы матери»¹⁹.

Но в целом атмосфера в театре для Надежды Самойловой была дружеской. Возможно, это и постоянная загруженность работой помогли актрисе пережить серьезное любовное разочарование, связанное с автором бойких водевилей Н. А. Коровкиным. Он сделал предложение актрисе и получил ее согласие. Они уже строили планы на будущее: уехать на родину жениха, где в театре, специально построенном для Надежды Самойловой, она должна была играть главные роли. Но отец водевилиста, богатый помещик, ненавидевший театр и актеров, разрушил фантазии влюбленных. Он увез сына домой и лишил артистку жениха²⁰.

Самойлова набиралась опыта, все более осваивалась на сцене. Отметив игру Самойловой в водевиле с переодеванием «Хочу быть актрисой! или Двое за шестерых» П. С. Федорова (1840), Белинский подчеркивал: «Г-жа Самойлова с каждым разом все более и более обнаруживает, что она обладает истинным, прекрасным талантом <...> Мы не скажем, чтобы ее игра была последнею степенью совершенства, в ней видна еще ученица, но ученица с большим талантом и в игре которой столько же жизни, натуры, грации, сколько и умения возвести свою роль до идеала, придать ей особенный типический характер и в каждой роли быть новою, оригинальною и ни в чем не похожею на себя, кроме таланта»²¹.

Особый восторг критики вызвала она в роли немой сиротки Сусанны («Сиротка Сусанна» Мельвиля (А.-О-Ж. Дюверье), Э. Гино и Э. Роже де Бовуара, перевод П. И. Григорьева) (1840), которая в детстве из-за сильного потрясения потеряла голос. Три четверти спектакля актриса существовала на сцене пантомимически, изъясняясь жестами, и только новое потрясение – несправедливое обвинение – возвращало героине голос. Белинский писал: «В роли Сусанны она бесподобна: нельзя не удивляться той отчетливости, с какою она выполняла роль немой: публика понимала каждый ее жест, каждое движение! И как не понимать, когда они так выразительны, так шли к роли и ее характеру и вместе с тем были так благородны, грациозны и очаровательны!»²². И восхищался: «...мы, увидя ее в этой роли, почитаем себя вправе, не боясь ошибиться, поздравить публику с истинным и самобытным сценическим дарованием. Это тем приятнее, что театры наши, не совсем бедные талантливыми артистами, очень бедны талантливыми артистками». Критик надеялся, что Самойлова «не обольстится своими успехами, но упрочит их строгим изучением своего искусства»²³.

Одной из лучших в репертуаре актрисы стала роль Лизы Синичкиной в водевиле «Лев Гурыч Синичкин, или Отец дебютантки» Д. Т. Ленского (переписанный на русский лад французский водевиль «Отец дебютантки» Ж.-Ф.-А. Баяра и М. Теолона) (1840). В главной роли Гаспара на сцене парижского театра Варьете в свое время блистал Шарль Верне, великий актер французских бульваров, а на сцене Александринского театра в той же роли отца дебютантки Синичкина выступал А. Е. Мартынов. Его сравнивали с Верне. Самойлова сыграла роль его дочери. Белинский писал о том, что Самойлова «в роли Лизы, дочери Синичкина, была превосходна: подобно Мартынову и Максимову, она создала свою роль и выполнила ее артистически»²⁴. Сама же актриса не очень любила играть в этом водевиле из-за того, что ей приходилось из оркестра перелезть через рампу на сцену. Это было трудно, да и для благовоспитанной барышни, какой была Самойлова, это был *mauvais ton*. Водевиль имел оглушительный успех и прошел 23 раза. Все, кто видел артистку в роли Лизы Синичкиной, приходили в восторг от ее игры.

В 1841 г. на Александринской сцене дебютировала младшая сестра Надежды Вера, летом 1842 г. она поступила на службу в театр и стала Самойловой 3-й, Самойловой 1-й была ее мать – Софья Васильевна, после ухода со сцены которой в 1843 г. Надежда (Самойлова 2-я) стала Самойловой 1-й, а Вера – Самойловой 2-й. Так они и остались в летописи русского театра.

Сестры жили уединенно, долгое время «помещались в одной и той же комнате, и у каждой был большой комод, в котором хранились принадлежности туалета. Перед этими комодами расцвела вся их артистическая карьера. Далеко за полночь, заткнувши уши и опираясь локтями на комоды, разучивали сестры свои роли, рядом и одновременно, одна – заливаясь веселым смехом и распевая веселые куплеты, другая – повторяя драматические монологи, сцены горя и отчаяния. Впоследствии квартирка расширилась, и каждая сестра получила свою отдельную комнату <...> Круг знакомства Самойловых был очень мал <...> отчасти и оттого, что старушка мать, оставшись одна с дочерьми, побаивалась делать знакомства, ревниво блюдя за утонченной репутацией дочерей»²⁵.

19 апреля 1841 г. от скоротечной чахотки скончалась В. Н. Асенкова. Играя почти четыре года рядом с актрисой, Самойлова многое переняла у нее и укрепилась в своей профессии. После смерти Асенковой Н. В. Самойлова вышла из тени, к ней перешли многие роли ушедшей навсегда актрисы.

Еще при жизни Асенковой она исполнила роль Сони в водевиле П. А. Каратыгина «Ложа I-го яруса на последний дебют Тальони» (1838). Самойлова сыграла как будто обычную юную девушку. Однако, внешне покорная воле родителей, избравших ей в мужья старика Таковского, она обладала достаточно сильным характером и такой жаждой жизни, которые резко контрастировали с ангельским видом героини. Это рождало великолепный комический эффект: прелестное существо, прощаясь с любимым Ньюниным, с коим разлучила ее судьба, тут же жестко обрывала его сетования: «Будьте тверды, Ньюнин!» И какие бы печали ни рвали Соне сердце – она успевала подумать о билете в ложу на Тальони.

Героиня Самойловой не обрушивалась с вихрем обвинений на ненавистного Таковского – он опять не достал билет на представление танцовщицы (так в свое время играла Асенкова). Самойлова представлялась несчастной жертвой, она была сплошной укор и только раз обнаруживала характер: обещала, выйдя замуж, промотать все деньги Таковского и пустить его по миру в наказание за нерасторопность. Актриса разглядела в коломенской барышне за внешней мягкостью и даже детскостью поразительную по наполненности жизнь. Это станет одной из главных тем в ее творчестве: упорно, с хитровой наивностью ее героини будут стремиться отстаивать свое право на счастье.

Приходили и новые роли. Самойлова сыграла Клавдию Христиановну Дюжибье, стареющую оперную примадонну на закате ее карьеры в водевиле Ф. А. Кони «Петербургские квартиры» (1841). В ужасе героини перед обнаруженным седым волоском Самойлова передала ощущение женщины, с горечью постигающей неотвратимое движение времени: «Но чуть волосок / Припудрит нам рок – / И кончена славы аренда! / Когда же потом / Мы плохо поем, / Во всем виноваты мужчины: / Охота же им / С лорнетом своим / В таланте считать все морщины!».

Годом позже актриса сыграла роль Катерины Бианконелли, дочери Доменика, бывшего Арлекина итальянского театра, в историческом водевиле, действие которого происходит в 1688 г., – «Первый дебют, или Зритель поневоле» Т. Ф. Вильнева и Ш. де Ливри (перевод В. Р. Зотова). Ее героиня приходит к Барону, унаследовавшему после смерти Мольера театральную труппу, чтобы поступить на сцену на роли m-lle Дюпарк, оставившей театр. Барон не находит в ней артистических способностей, и тогда Катерина является к нему вновь

и вновь то крестьянкой Марсо, то безумной женой президента Ниной Фоленвиль и, наконец, барабанщиком Терлюшом. В этом водевиле с переодеванием Самойлова блеснула не только искусством внешней характерности, но и даром внутреннего перевоплощения. Музыкальные номера вызывали восхищение у публики. В конце концов, Катерина доказывала Барону свою артистическую состоятельность, выпевая в финале: «Я сегодня доказала, / Что актрисой родилась».

Самойлова все более совершенствовалась в жанре водевиля. Но ее имя постепенно уходило со страниц статей Белинского, столь внимательно следившего за творчеством актрисы: он оставил попытки помочь ей расширить артистический диапазон, привить любовь к ролям драматического звучания.

Одной из главных сторон таланта Надежды Самойловой было умение подражать, перенимать особенности исполнения других артисток. Она любила и великолепно умела «обезьянничать». Лукавый юмор, грация, изящество, а в «ролях с переодеванием» дар перевоплощения и острой характерности составляли основу ее дарования. «Было бы соблазнительно на основании этого сблизить искусство Н. В. Самойловой и ее брата В. В. Самойлова. Хотя во многом сценический дар артистки, ее приемы и искусство имитации, которым она владела в совершенстве, действительно напоминают В. В. Самойлова, между сестрой и братом было коренное отличие. Н. В. Самойлова владела не только искусством внешней трансформации, но и даром внутреннего перевоплощения»²⁶.

В «Бедовой девушке» актриса сымитировала весьма комично сильную драматическую сцену из «Маркитантки», спектакля, в котором участвовали первые артистки французской труппы Вольнис и Арну-Плесси. Эта сцена очень развеселила императора Николая Павловича. Позднее, когда он смотрел «Маркитантку», в сцене двух актрис, вспомнив пародию Самойловой, рассмеялся, чем вызвал смятение артисток французской труппы, – сцена пропала, и в театре случился переполох. Когда все разъяснилось, радушия у актрис Михайловского театра к Самойловой, которая часто посещала их спектакли и бывала за кулисами, поубавилось. «Singe! petit singe!» (Обезьянка! Маленькая обезьянка) – говорила ей Вольнис.

Но «обезьянка» продолжала бесчинствовать. В «Водевиле с переодеванием» Н. И. Куликова (1850) Самойлова попеременно являлась то цыганкой, то старухой-теткой, то деревенской дурочкой, создавая характеры замечательные из ничтожных возможностей, которые предоставил ей автор водевиля.

В водевиле «Заговорило ретивое, или Урок бедовой девушке» П. И. Григорьева (1851) Самойлова передразнивала актеров настолько удачно, что Е. Я. Сосницкая, увидев пародию на себя, отказалась от участия в представлении.

С партнерами и коллегами Самойловой повезло. Был у нее партнер и учитель, которым она неизменно восхищалась, – А. Е. Мартынов. В водевиле «Булочная, или Петербургский немец» П. А. Каратыгина (1843) она играла Машеньку, весьма бесцветную роль, но рядом с ней роль Карлуши, безответно влюбленного в нее, играл А. Е. Мартынов, тонко чувствующий суть характера несчастного Карлуши. В его игре юмор был сплавлен с горькой печалью, что вызывало сочувствие и понимание у публики.

В Мартынове Самойлова всегда видела высшее проявление актерского искусства. В 1848 г. она написала водевиль «Дядя в хлопотах, или Кто на ком женат», где главную роль хлопотуна-дядюшки назначила Мартынову, роль положительной Веры – сестре Вере Самойловой, Алексея Шумского – брату Василию Самойлову, Зорьева – А. М. Максимову, с которым она часто играла на сцене. Сама же сыграла Наденьку Ольгину. Роли были написаны ею с отменным знанием ампуа и творческих возможностей артистов.

Водевиль Самойловой – незатейливая история о дядюшке, холмогорском помещике Холмогорове, который стремится устроить счастье своего племянника, да попадает впросак. Самойлова наделила героя страданиями от мнимых болезней в сочетании с жизненной хлопотливой энергией. К началу истории Холмогоров, предчувствуя свой смертный час, пригласил племянника Алексея Шумского в деревню, собираясь сделать его наследником имения, с условием, что он женится на Наденьке Ольгиной, отцу которой он был многим обязан. Но он не знал, что Алексей уже женат на Наденькиной подруге Вере. Наденька же влюблена в Зорьева. Чтобы получить наследство, нужно обмануть дядюшку, и Алексей вместе со всеми включается в предлагаемую Наденькой игру, выдав ее за свою жену.

Холмогоров к их приезду оказался совершенно здоров и отправился на охоту, а герои попали в паутину обмана. С появлением Зорьева, влюбленного в Наденьку, отношения героев окончательно запутались. А высоконравственный Холмогоров впал в полную растерянность от поведения молодых людей: то он застал Алексея, целующего Веру, то Зорьева на коленях перед Наденькой. В конце концов, племянник во всем признал-

ся дядюшке, и тот всех простил. В финале Самойлова пела прощальный куплет от автора: «Я вас прошу судить не строго / Попытку первую мою, / Хотя трудов тут и немного, / Да страх велик, я не таю».

Водевиль Самойловой имел в Петербурге успех, которому способствовала блистательная игра Мартынова. Остальные исполнители, прежде всего автор водевиля, тоже были хороши. «Дядя в хлопотах» не сходил с репертуара Александринского театра с 1848 по 1853 г.

Самойлова стала первой водевильной актрисой Александринского театра, правда, ее партнер Г. М. Максимов, как бы вторя Белинскому, писал: «Надежда Васильевна Самойлова, хотя считалась актрисой водевильной, но по таланту могла считаться и драматической, так как в игре ее, кроме натуры, было много души и чувства»²⁷. Но, тем не менее, не все так удачно складывалось в ее работе над драматическими ролями, например, когда после ухода Асенковой она унаследовала роль Офелии в «Гамлете» У. Шекспира. Романс на музыку А. Варламова она спела блистательно, а вот, как заметил А. И. Вольф: «...настоящей Офелии мы не видали. – Ей аплодировали, но слез проливать она не заставляла»²⁸. А. Н. Серов, начинающий композитор, будущий музыкальный критик, в своем письме говорил о раздражении М. С. Щепкина, который «приходит в негодование, зачем Надежда Самойлова играет Офелию!»²⁹. Хотя поклонник таланта актрисы В. А. Панаев писал: «Эту роль Самойлова играла восхитительно и исполняла песнь Офелии так, как это могла бы исполнить перво-классная оперная примадонна. И самая музыка этой песни, сочиненной незабвенным творцом сотен превосходнейших романсов Варламовым, могла бы встать в первый номер наилучшей итальянской оперы. На «Гамлета» можно было ходить не только ради игры Каратыгина, но и ради песни Офелии, исполняемой Самойловой»³⁰.

Самойлова и сама пыталась найти себя в ином качестве, стремясь выйти за рамки ампулы водевильной актрисы. В 1846 г. она попробовала свои силы в переделке французской пьесы А. Ф. Деннери и Г. Лемуана «Божья милость», сделанной Н. А. Некрасовым, которой русский автор дал новое название «Материнское благословение, или Бедность и честь». Толчком к решению сыграть роль Марии в этой пьесе послужило впечатление от игры французской актрисы театра «La Comedie Francaise» Альбер, которая гастролировала в Петербурге в 1844 г. Мелодрама привлекла Самойлову скорее всего судьбой

Марии, испившей всю чашу житейских горестей: преследование сластолюбивого командора, бегство в Париж, предательство возлюбленного, оказавшееся позднее ложным, проклятие отца, временное помешательство, а в финале счастливая развязка, – все эти мелодраматические страсти актриса ощутила как настоящий драматизм жизни.

Роль Марии потребовала от Самойловой качественно иного типа актерского существования на сцене, далекого от привычного, годами наработанного, водевильного опыта. Перед ней «начало раскрываться новое поле деятельности; но общий поток дела не допустил ее к этому. Пьеса “Материнское благословение” была переполнена пением, а Самойлова еще вставила в пьесу много других музыкальных номеров (Шуберта, Варламова), оттого новшество соприкасалось с прежним видом. Превосходное пение не дало достаточно оценить игру и ободрить актрису на новом пути»³¹.

Через несколько лет, в сезон 1849–1850 гг., судьба подарила Самойловой еще одну возможность проявить себя в драматической роли: сыграть Любашу в исторической драме Л. А. Мея «Царская невеста». Вольф отметил неудачу актрисы: «Одно из главных лиц – Любаша, погибшее, но милое создание двора Иоанна IV, которая ведет всю интригу, почти пропало, так как оно было поручено водевильной актрисе Н. В. Самойловой 1, ради того, что в роли есть песня»³². Но пение было прекрасно – это отмечали все современники: с каким драматизмом и искренним чувством Самойлова пела песню «Снаряжай, мати родная» (музыка В. Кажинского). Здесь она была в своей стихии.

В оперных партиях ее музыкальные данные раскрывались в полной мере. У Самойловой была отменная профессиональная школа вокала. В свое время она брала уроки пения у Филиппо Далль Окка, известного педагога, принадлежавшего к семье итальянских музыкантов, работавших в России. По замечанию А. А. Гозенпуда, «вокальное и сценическое исполнение Самойловой подкупало живой энергией, темпераментностью, страстностью», хотя в репертуаре актрисы «чисто оперных партий было не так много»³³.

В опере «Москаль-чаривник (Солдат-колдун)» И. П. Котляревского (музыка аранжирована А. С. Гурьяновым) дар актрисы и певицы проявился гармонично. Драматург Н. А. Чаев, присутствовавший 25 мая 1845 г. на бенефисе П. С. Мочалова, оставил восторженное описание игры Надежды Самойловой в опере Котляревского: «...румяная смуглянка “жинка” Самой-

лова, сверкая черными глазами, лезла грудью с сжатыми кулаками, так внушительно произнося: “Видчепись, отвяжись, лукавый москалю”, что долговязый Дмитревский-солдат пятился, защищаясь ладонями от рассвирепевшей хозяйки <...> Театр дрожал от хохота, рукоплесканий, восторженных кликов любования степной красавицей хохлачкой»³⁴.

Несколько ранее, в 1844 г., когда в Петербурге гастролировал М. С. Щепкин и Самойлова играла Тетяну, отмечая успех оперы Котляревского (она была сыграна 13 раз в течение шести недель) и великолепную игру Щепкина-Чупруна, Вольф все же замечал: «...нельзя того же сказать о Самойловой 1-й – Тетяна. Она превосходно спела куплеты, но на малороссийскую крестьянку вовсе не была похожа и даже не усвоила себе украинского акцента»³⁵. Конечно, рядом со Щепкиным, который прекрасно передавал музыку украинской речи, говор петербурженки Самойловой несколько диссонировал, но бойкости, темпераментности, раскрепощенности ей было не занимать, а в песенной стихии она достигала настоящей высоты. Самойлова была хороша в лирическом дуэте с Финтиком «Не оттуда ль ветер веет, где дружок тоскует», с удивительной энергией давала песенную отповедь солдату: «Ой служивый, ой служивый, что тебе за дело?» и с задорной легкостью выпевала незамысловатую мораль в финале: «Барчуки остерегайтесь, / Пламенно так не влюбляйтесь. / Тот, кто льстит на чужое, / Тот отведает другое».

Триумфальный успех выпал на долю Самойловой в 1846 г. в «Дочери второго полка» (переделка оперы Г. Доницетти). Итальянской труппе в Петербурге даже пришлось снять оперу с репертуара. «Виновницею такого странного события была, бесспорно, Н. В. Самойлова. Роль Марии она спела несравненно лучше г-жи Марры, итальянской примадонны, а про игру уже и говорить нечего. Самойлов, вспоминая старину, взялся за теноровую партию и поддержал свою сестру. Мартынов (дворецкий) и Григорьев 1-й (сержант) кое-как справились с пением, но играли на славу»³⁶. Актриса блистательно спела и сыграла роль Марии, А. А. Григорьев восхитился ее работой: «Самойлова не только игрой, но даже и пением своим произвела на нас большее впечатление, чем г-жа Марра; от начала до конца она была истинно прекрасна: резкий тон, грубые, но не лишённые грациозности ухватки, наивность девочки, – все это было передано так, как только одна Самойлова может это передать. Особенное впечатление произвел на публику дуэт с Антуаном и полковая песнь в 1 акте, романс, переходящий в

ту же полковую песню. <...> Движения Самойловой при звуках военного марша ее полка было пес plus ultra естественности»³⁷. Романс, переходящий в полковую песню: «Это он, это он, / Мой полк родной / Любимец славы», сделался популярным напевом.

Она выступила в роли Кеттли в опере-водевиле «Кеттли, или Возвращение в Швейцарию» (1846) Ф. А. Дювера и Пола (П. Дюпора) в переводе Д. Т. Ленского, прекрасно спела партию Варвары в оперетте «Варвара – ярославская кружевница» (1848) на музыку А. Ф. Львова (текст П. Г. Ободовского). В 1851 г. Самойлова исполнила с успехом одну из партий в опере Ф. Галеви «Андорская долина». Столь же хороша она была в возобновленной опере К. Кавоса «Любовная почта» (1851). В 1854 г. Самойлова выступила в роли Берты в опере А. Адана «Нюрнбергская кукла». Как и его балет «Коппелия», опера навеяна Э. Гофманом. Сюжет «Песочного человека» был трактован на водевильный лад, тем более, искусство певицы содействовало успеху оперы Адана.

В свое время ее вокальный дар выразился и в цыганской песне. Она спела песню Земфиры «Старый муж, грозный муж...» в «Цыганах» на музыку А. Н. Верстовского. Готовясь играть цыганку в водевиле Н. И. Куликова (как заметил Вольф: «<...> нечто вроде дивертисмента, скомпонованного из цыганских песен»³⁸, написанного специально для Надежды Самойловой), она «пригласила к себе знаменитую тогда цыганку Катю, которая целый день пела, <...> чтобы передать ей свою манеру пения. В день спектакля хозяин цыганского хора, Илья, взял две ложи, и весь хор был в театре, и убедился, как уроки Кати пошли впредь. Водевиль долго продержался в Петербурге, благодаря этому пению»³⁹.

Осень 1850 г. могла стать переломной в творческой судьбе актрисы. Специально для нее уже известный драматург И. С. Тургенев написал комедию «Провинциалка», стараясь успеть к ее бенефису.

С легкой руки В. А. Крылова утвердилось мнение, что И. С. Тургенев написал для Веры Васильевны комедии «Провинциалка» и «Где тонко, там и рвется». Позднее это отозвалось в мемуарах В. А. Мичуриной-Самойловой: «Впоследствии моя мать с особым успехом играла в “Провинциалке” и “Холостяке” Тургенева, причем “Провинциалка” была написана специально для нее»⁴⁰.

Мнение, будто Тургенев написал «Провинциалку» для В. В. Самойловой, утвердилось и в работах историков русско-

го театра. А. Я. Альтшуллер писал: «Пьеса была специально написана для В. В. Самойловой, творчество которой Тургенев высоко ценил»⁴¹. Т. Д. Золотницкая также доверилась Крылову, утверждая, что В. В. Самойлова была «блистательной исполнительницей <...> написанных для нее Тургеневым ролей в “Провинциалке” и “Где тонко, там и рвется”»⁴². Эти утверждения опровергает письмо И. С. Тургенева к Надежде Васильевне Самойловой, написанное в Петербурге в октябре 1850 г.⁴³. Письмо Тургенева – черновик: «Милостивая государыня Надежда Васильевна, Не имею чести быть лично [знакомым] с Вами и желая сделать Ва<м> <?> одно предлож<ение> – я было хотел обратиться к кому-нибудь из наших общих прият<елей> с просьбой представить меня Вам; но вре<мя> м<ежду> т<ем> уходит, и я решаюсь писать прямо к Вам. Я имел не раз удов<ольствие> видеть Вас на театре – и был бы очень рад написать для Вас и Вашего брата одноактную комедию, которой план уже составлен мною и даже первые сцены написаны. Смею надеяться, что Вы бы не отказались от Вашей роли; но будучи в неизв<естности> от<носительно> <?> дня Вашего бенефиса, не могу приняться за работу, сов<ершенно> <?> не зная, успею ли ее окончить. И потому прошу Вас, если Вы согласны на мое предложение – уведомить меня, когда именно будет В<аш> бенеф<ис>, и позвольте мне увидеться с Вами и с В<ашим> б<ратом>, с кот<орым> поз<накомил> меня г. Панаев <?> для сообщения и обсуждения плана. С искренним уважением остаюсь В<аш> пок<орней>ший сл<уга> Ив. Тургенев»⁴⁴.

Вряд ли Самойловы отказали Тургеневу в визите. Известно, где он состоялся, возможно, на квартире Надежды Самойловой и ее супруга Макшеева. Надежда Васильевна в 1848 г. вышла замуж за морского офицера Макшеева. Ради нее он отказался от карьеры и, чтобы не прерывать сценическую деятельность жены, подал в отставку, получив место чиновника особых поручений в Министерстве внутренних дел. Морской министр, встречая Самойлову в театре, не раз пенял ей, что она отняла у него «дельного» офицера.

Нет сведений, в каких ролях видел Тургенев Надежду Самойлову, но писатель был уверен, что она сыграет роль Дарьи Ивановны, и специально для нее усложнил музыкальную партитуру роли в расчете на незаурядные вокальные данные артистки.

Образ Дарьи Ивановны, обольстительницы графа Любина, был гораздо сложнее привычных для актрисы героинь водеви-

лей. Прелестная провинциалка, виртуозно осуществляющая задуманный план в стремлении вырваться из уездной глуши в Петербург, не вызывала отклика в душе Самойловой. И хотя Тургенев специально для ее голоса ввел в комедию дуэтино в расчете на исполнение его артисткой и ее братом В. В. Самойловым, актриса от роли отказалась. Полюбовно было решено, что Дарью Ивановну сыграет В. В. Самойлова, не обладавшая вокальными данными. Дуэтино пришлось заменить соло графа. Конечно, Тургенева раздосадовало, что дуэтино ушло из «Провинциалки»: этот дуэт ему был необходим, чтобы подчеркнуть не только авторское тщеславие графа, но и усилить своеобразное единение в музыке двух «артистических натур», так обнадежившее героя.

Попытку сыграть драматическую роль Надежда Самойлова предприняла в 1853 г. Она выбрала роль Тизбе в драме В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский» (на русской сцене она шла под названием «Венецианская актриса»). Романтическая роль безродной комедиантки не удалась Самойловой.

В феврале 1854 г. Самойлову постигла еще одна неудача в роли драматической. Она сыграла Дуню в драме «Станционный смотритель» (переделка Н. И. Куликова повести А. С. Пушкина). Как писал А. И. Вольф, «Самойлов окончательно затмил прочих актеров, и в том числе и сестру свою, взявшуюся за неподходящую к ней роль молоденькой и наивной Дуни»⁴⁵. Что заставило Самойлову решиться на этот шаг: стремление ли показать, что годы не властны над ней, или воспоминания о переделке «Барышни-крестьянки», когда она с удивительным искусством сыграла героиню и с необыкновенным чувством пела «Как вечер тоска нападала» и «Ах, вы, молодчики» на музыку И. А. Рунина. Но, возможно, и желание сыграть, наконец, серьезную роль.

В эти годы Самойлова много гастролировала по провинции. Вначале она была приглашена в Харьков, где имела большой успех, а затем продолжила выступления в Одессе. Здесь ей пришлось, играя «Дочь второго полка», столкнуться с противодействием местной примадонны: ее чуть не «пришибли занавесом», и только сестра Любовь, присутствовавшая за кулисами, вовремя остановила машиниста. «Может быть, это была и случайность, но публика охотно верит козням интриги; слухи о покушении на жизнь Самойловой разрослись с быстротой электрического тока и еще больше способствовали ее успеху. Ей устроили громадную овацию: выпрягли лошадей из экипажа, отвезли людьми до квартиры, пели перед домом

серенаду на мотивы “Дочери полка”, пили шампанское за ее здоровье на прощанье и проч.»⁴⁶. Гастролировала она и в Твери, а позднее в Казани.

4 марта 1850 г. александринская труппа чествовала сестер Самойловых. Составился комитет по подношению артисткам ценных подарков. «...Надо же было так случиться, что Надежда Васильевна как раз к этому времени расхворалась горлом <...> и, не долго думая, послала за известным доктором Немертом. “Пожалуйста мне мой голос”, – сказала ему бедовая артистка. <...> “Как же это сделать?” – думал было возразить доктор, но артистка не дала ему договорить. – “Как хотите! на то вы Немерт. Дайте какие угодно средства... Потом хоть умереть... Но я хочу петь в этот спектакль, я должна петь, во что бы то ни стало”»⁴⁷. Доктор помог, и она прекрасно пела. Николай I, бывший в театре с дочерью, великой княжной Марией Николаевной (от него преподнесли сестрам серьги), сказал актрисе, что она пела, как Гризи.

В этот вечер Вера Самойлова играла в драме «Окно во втором этаже» (переделка Ю. Корженевского драмы Э. Скриба «Une faute»), а также в комедии в стихах А. М. Жемчужникова «Странная ночь», а Надежда блеснула в «Бедовой девушке» Н. И. Куликова, и вместе с братом В. В. Самойловым сестры сыграли в водевиле Надежды Самойловой «Дядя в хлопотах, или Кто на ком женат». По окончании представления «занавес не опустился, и на сцену вышел Максимов во фраке, а за ним несколько других артистов, с двумя громадными венками и подарками. Надежда Васильевна хотела обратиться с вопросом к Максиму, но он шепнул: “Наденька и Верочка, не расуждайте, слушайте”, – и он громко с чувством прочитал следующее стихотворение В. А. Соллогуба:

Алмаз и жемчуг русской сцены,
Благодарим вас всей душой,
Что вы возвысили собой
Значенье русской Мельпомены,
Что не щадили никогда
Вы даровитого труда
Для драматического дела.
Вас публика понять сумела;
В душевной памяти она
Надежду с Верою отметит
И вам на ваши имена
Всегда **Любовию** ответит.

Два экземпляра этих стихов, с подписями фамилий всех участвовавших в подарке, два совершенно одинаковых богатых браслета и два венка были переданы сестрам Самойловым.

Шло время. Полет мотылька уже не столь грациозен и легок, да и рисунок крыльев постепенно стал блекнуть. В середине пятидесятих годов возраст уже явно проглядывал в ролях молодых героинь. Это вызывало у некоторых рецензентов желание побольнее задеть артистку. В отклике на неудачный бенефис Самойловой в феврале 1855 г. некий W в газете «Санкт-Петербургские ведомости» едко замечал о пьесе А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой) «Русские в 1854 году»: «Автор хорошо сделал, что определил цифрами лета действующих лиц своей пьесы: мы узнали например из афиши, что Вере, роль которой исполняла бенефициантка, г-жа Самойлова, всего только 18 лет. Это указание было довольно полезно для зрителей». А далее: «Г-жа Самойлова пропела в польском костюме на польском языке новую мазурку “Эхо бала”. С некоторых пор как-то вошло в моду петь танцы. Пение проникает повсюду: сперва пели в мелодекламации, а теперь поют вместо того, чтобы танцевать»⁴⁸. Впрочем, зрители оказались добрее к своей любимице и осыпали ее цветами.

В пятидесятые годы у Самойловой только две роли, которые могли считаться коронными. Первая – Параша в водевиле Н. Крестовского (Н. И. Куликова) «Ворона в павлиньих перьях» (1853). Она вновь была на сцене рядом с А. Е. Мартыновым. «Главному успеху водевиля почтенный водевилист, без сомнения, обязан игре Мартынова (Шаров) и пению Самойловой (Параша). Русские романсы, из которых составлена почти вся пьеса, производили фурор»⁴⁹. Для Самойловой этот водевиль стал маленькой оперой, где она вновь проявила превосходный вокальный талант и актерское искусство.

Настоящим подарком в конце ее артистического пути стала Палаша, героиня водевиля «Простушка и воспитанная» (1856) Д. Т. Ленского (переделка водевиля Л.-Ф. Клервиля и Э. Милона «Margot, ou Les bienfaits de l'education»). Самойлова с воодушевлением сыграла роль веселой и смелой в своей простодушной дочери лавочника, которая, выйдя замуж, попадает в среду «светских людей». Она была удивительно естественна в проявлении своих чувств, что вызывало порой раздражение окружающих. Но она оказывалась мудрее и нравственнее этого общества. Куплет «Такова ли я была, / Как у тятеньки жила?», который исполняла Самойлова, – воспоминание о без-

заботной юности, об играх. Все это пробуждало в ней память о времени, когда они вместе с В. Н. Асенковой с юной веселостью жили на сцене.

Она отдала театру более двадцати лет. Достигнув совершенства в жанре водевиля, пыталась найти себя в оперном искусстве, но в опере не исполнила ни одной большой партии. Не сложились ее отношения и с драмой: все ее попытки заканчивались неудачей. Она все более чувствовала возраст, но не видела себя в ином амплуа.

Самойлова простилась с театральными подмостками 13 февраля 1859 г. В последний раз она пела из «Дочери второго полка» «Прощайте все, отцы мои родные». «В мой прощальный бенефис я не знала, как дожидаться конца спектакля. Ни овации, ни исполнение, ничто меня не тешило. Когда кончилась первая пьеса, я вздохнула от души: ну, слава Богу, первая пьеса прошла. Когда кончился спектакль, я с удовольствием ушла из театра; передо мной как бы занавес опустился навсегда. Я словно перегорела»⁵⁰.

Как вспоминали современники, актриса более никогда не выходила даже на любительские подмостки, в отличие от Веры Самойловой, которая участием в этих спектаклях восполняла рано утраченную возможность играть на сцене.

«По уходе со сцены она жила доброй, веселой хозяйкой, в доме которой всегда толпились гости, сперва в Риге, где служил ее муж, потом в Петербурге <...> Ее страсть к театру разгорелась новым огнем, когда она овдовела и стала жить с племянницей Верой Мичуриной, которая готовилась поступить на сцену»⁵¹. Самойлова была очень строгой наставницей, не давала племяннице спуска, указывая на ее промахи и недостатки. Следила за ее работами на сцене, помогая ей советами. Вера Аркадьевна Мичурина позднее добавила к своей фамилии Самойловых, став Мичуриной-Самойловой, продолжив жизнь династии Самойловых на подмостках Александринского театра.

Надежда Васильевна Самойлова прожила почти сорок лет после того, как покинула театр. Жила скромно и достойно, любила творчество А. П. Чехова, часто с благоговением вспоминала А. Е. Мартынова, сожалея, что Мартынов и Чехов жили не в одно время: «как бы они поняли друг друга»⁵².

Она скончалась 18 (30) марта 1899 г., оставив после себя память: ощущение вечного праздника водевильного искусства.

Примечания

- ¹ Панаев В. А. Из «Воспоминаний» // Григорович Д. В. Литературные воспоминания. Приложения. М., 1987. С. 207.
- ² Там же. С. 208.
- ³ Крылов В. А. Сестры Самойловы : Из театральных воспоминаний // Исторический вестник. 1898. Т. LXXI. С. 132.
- ⁴ Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I. СПб., 1877. С. 72.
- ⁵ Крылов В. А. Сестры Самойловы. Т. LXXI. С. 134.
- ⁶ Белинский В. Г. О драме и театре : В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 283.
- ⁷ Там же. С. 288.
- ⁸ Там же. С. 288.
- ⁹ Там же. С. 376.
- ¹⁰ Белинский В. Г. О драме и театре. Т. 2. М., 1983. С. 301.
- ¹¹ Мичурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935. С. 25
- ¹² Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 81.
- ¹³ Белинский В. Г. О драме и театре. Т. 1. С. 365.
- ¹⁴ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 81.
- ¹⁵ Белинский В. Г. О драме и театре. Т. 1. С. 282.
- ¹⁶ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 78.
- ¹⁷ Мичурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. С. 26.
- ¹⁸ Крылов В. А. Сестры Самойловы. Т. LXXI. С. 154–156.
- ¹⁹ Там же. С. 154.
- ²⁰ См.: Крылов В. А. Сестры Самойловы. Т. LXXII. С. 530.
- ²¹ Белинский В. Г. О драме и театре. Т. 1. С. 421–422.
- ²² Там же.
- ²³ Там же. С. 413.
- ²⁴ Там же. С. 415.
- ²⁵ Крылов В. А. Сестры Самойловы. Т. LXXI. С. 152–153.
- ²⁶ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л., 1969. С. 388.
- ²⁷ Максимов Г. М. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). СПб., 1878. С. 68.
- ²⁸ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 97.
- ²⁹ Письмо А. Н. Серова к С. Н. Дю Тур // Щепкин М. С. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 118.
- ³⁰ Панаев В. А. Из воспоминаний... С. 248–249.
- ³¹ Крылов В. А. Сестры Самойловы. Т. LXXI. С. 144–145.
- ³² Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 136.
- ³³ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр... С. 388.
- ³⁴ Чаев Н. А. М. С. Щепкин в моих воспоминаниях // Щепкин М. С. Жизнь и творчество: В 2 т. Т. 2. С. 371.
- ³⁵ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 110.
- ³⁶ Там же. С. 120.

- ³⁷ [Григорьев А. А.]. Александринский театр // Репертуар и пантеон. 1846. № 12. С. 110.
- ³⁸ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 137.
- ³⁹ Крылов В. А. Сестры Самойловы. Т. LXXI. С. 145.
- ⁴⁰ Мичурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. С. 31.
- ⁴¹ Альтишуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968. С. 53.
- ⁴² Золотницкая Т. Д. Вера Васильевна Самойлова // Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах. СПб., 2006. С. 53.
- ⁴³ Впервые оно было опубликовано в «Ученых записках Ленинградского университета» в 1941 г. (№ 76. Серия филологических наук. Вып. 11. 1941. С. 118). Затем напечатано по оригиналу, хранящемуся в фонде Тургенева в ОР РНБ (ОР РНБ. Ф. 795 (И. С. Тургенев). № 16. Л. 5.), в первом и во втором Полных собраниях сочинений и писем писателя.
- ⁴⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Изд. 2. Письма. М., 1987. Т. 2. С. 66.
- ⁴⁵ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 168.
- ⁴⁶ Крылов В. А. Сестры Самойловы. Т. LXXII. С. 523.
- ⁴⁷ Там же. С. 518.
- ⁴⁸ [W.] Театральная хроника // Санкт-петербургские ведомости. 1855. 15 февр. № 34.
- ⁴⁹ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 168.
- ⁵⁰ Крылов В. А. Сестры Самойловы. Т. LXXI. С. 140.
- ⁵¹ Крылов В. А. Сестры Самойловы. Т. LXXII. С. 534.
- ⁵² Мичурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. С. 22.



Мария Дмитриевна Дюр

В начале лета 1840 г. по Петербургу стал распространяться слух о предстоящем дебюте Марии Дмитриевны Дюр на драматической сцене, что вызвало настоящий переполох в театральных кругах. Подливала масла в огонь и пресса: «Самая неожиданная и самая приятная новость быстро разнеслась по Петербургу. Любители театра вне себя от восторга и с нетерпением ждут будущего вторника: известная танцовщица наша, М. Д. Дюр, дебютирует в трагедии Озерова... Поклонница Терпсихоры принимается за кинжал Мельпомены»¹. Все готовились к небывалому событию. Но чем же был вызван такой ажиотаж вокруг ее имени? И что такого притягательного было в Марии Дмитриевне Дюр, вдове популярного водевильного актера Николая Осиповича Дюра? Почему все находились в таком возвышенном предчувствии фурора? Чтобы понять причину, нужно повернуть колесо истории на 6 лет назад.

1834 г. Выпускница театрального училища Дюр, тогда еще носящая фамилию Новицкая, готовилась к главному своему торжеству – дебюту на сцене Александринского театра в опере Д. Обера «Немая из Портичи», где она должна была попеременно с ведущей пантомимической танцовщицей тех лет Е. А. Телешовой выступать в роли Фенеллы – в главной роли! Кроме того, что дебютантка была красавицей, более о ней ничего не было известно, а вот о самой опере театралы были очень даже наслышаны. «Ни одна опера не возбуждала в столь высокой степени любопытства публики. Все говорили о великолепных декорациях Гропиуса, о заготавливаемых роскошных костюмах, об артистах-хористах, выписанных из Берлина, для оживления пламенных хоров приличною игрою; много рассказывали про танцы, которыми будет украшена эта опера, и наконец все заранее напевали и насвистывали пленительные мотивы, овладевшие в то время всем музыкальным миром»².

Ко времени премьеры на русской сцене опера Обера «Немая из Портичи» обошла почти все европейские сцены и везде пользовалась неизменным успехом. Интерес к ней русской публики подогревался еще и тем обстоятельством, что в России опера долгое время была под запретом. В ней усматривали нежелательную революционность, которая заключалась в том, что месть рыбаков за соблазненную вице-королем сестру

одного из них, Фенеллу, перерастала затем в восстание, впоследствии жестоко подавленное. Нетрудно понять, что после 1825 г. любые намеки на подобные обстоятельства всячески пресекались. К тому же многие, если не все, знали о премьерной постановке этой оперы в Париже в 1828 г., когда ария

К отчизне в нас любовь святая,
Отвагой гордой дышит грудь!
Мне жизнь дала страна родная,
Свободу ей я должен вернуть!³

была заменена исполнением «Марсельезы».

И вот, после продолжительных просьб и долгих переговоров, «Немая из Португи» все-таки была разрешена с тем условием, что идти она будет на немецком языке под названием «Фенелла», а также без исполнения гимна марсельцев. Несмотря на это, «увлечение оперой в Петербурге и Москве превратилось в общественный психоз, все рвались в театр, даже не понимающие ни одного слова по-немецки стремились видеть «Фенеллу»⁴.

Здесь следует заметить, что вся эта предпремьерная шумиха происходила на фоне деятельности балетмейстеров Алексиса Бланша и Антуана Титюса, которые, придя на смену уволенному Шарлю Дидло, привели хореографическое искусство практически в полный упадок: «Погоня за пышностью, зрелищностью, отказ от содержательного, драматически осмысленного действия в угоду развлекательности приводили к пестроте и безликости репертуара, свидетельствовали о ремесленной деловитости, но не о подлинно творческих исканиях»⁵.

К сожалению для многих, эпоха пантомимических балетов Дидло, стремящегося к углублению драматического содержания балета путем усиления эмоциональной и психологической выразительности образов, закончилась, и таким артисткам, как Телешова и Новицкая – ученицам прославленного балетмейстера, был уготован незавидный удел. Но если Телешова уже составила свою сценическую славу, то Новицкая выступала в качестве юной дебютантки. В этом отношении опера Обера для обеих танцовщиц была, что называется, *deus ex machina*. Для первой опера дала возможность напомнить о себе как о ведущей пантомимической танцовщице. Для второй – зарекомендовать себя на балетном поприще. Не случайно две артистки были заявлены попеременно играть роль немой Фенеллы.

Успех был небывалый. Все как один восклицали: «Фенелла, идеал Обера, не могла быть прелестнее, милее, пленительнее

Новицкой. Не искусство, а сама природа создала ее для сцены: тонкая, стройная талия, очаровательная ножка, которая непременно должна войти в число тех двух пар ножек, о коих говорит Пушкин в «Онегине», выразительное лицо – словом, природа дала Новицкой всю возможную физическую прелесть»⁶. Но, помимо этого, не зависящего от артистки обстоятельства, она в роли Фенеллы получила возможность выказать и все свое умение начинающей пантомимической актрисы. Эти два обстоятельства и заставляли зрителей заполнять зал даже по увеличенной втрое цене за билет.

Правда, были и скептические отзывы, в которых юную дебютантку упрекали в слепом подражании Телешовой: «моделью ее образа служила “самостоятельная и одушевленная игра” Телешовой, с которой она «срисовала, так сказать, игру свою, и должно отдать ей справедливость, она удивительная копия»⁷. С одной стороны, здесь надо бы согласиться с рецензентом, – Новицкая действительно копировала Телешову. С другой стороны, игра дебютантки не была связана никакими общепринятыми балетными жестами: «Один взгляд, полный чувства неподдельного, истекающего из глубины души, заменял у нее всякую условную мимику; один жест, незаученный и поэтому естественный, восхищал публику более самой отчетливой классической игры»⁸. Она создала образ «итальянки по чувствам», который так соответствует ее внешности – «итальянки по наружности». В движениях же Телешовой было «слишком много танцовальности; шаги ее слишком размеренны, позы слишком балетны. Она в Фенелле не перестает быть танцовщицею, не перестает быть Нисетою или Бабетою. Что хорошо в роли балетной крестьяночки, то неприлично и несвойственно мимике в роли трагической»⁹. Последнее утверждение становится понятным, если учесть то обстоятельство, что Телешова была прекрасной танцовщицей в ролях «живых, ветреных крестьянок»: «Вечная улыбка на губах, быстрые глаза, острый носик придают ее лицу выражение какой-то естественной, непринужденной веселости и колкой, насмешливой иронии. Но с таким лицом не должно играть Фенеллы, несчастной, покинутой Фенеллы, которой удел – тоска по милону, которой жизнь – раскаяние и безнадежность»¹⁰.

Новицкая же была в этой роли более естественна, «в лице никакой иронии, напротив – какая-то грусть и меланхолия, столь приличные, необходимые той роли, которую она выполняет с таким успехом и к такому неизъяснимому удовольствию публики»¹¹. В свете этого утверждения особенно важным яв-

ляется определение жанровой характеристики роли – трагическая! И это было новое понимание трагического в балете, когда герой не предстал как обобщенная фигура, воплощающая ту или иную страсть, но был наделен индивидуальными чертами. Возникал живой человеческий образ, характер которого раскрывался в последовательно развивающемся действии.

В итоге после многочисленных споров между театрами и журналистами о том, кто лучше в роли Фенеллы – Телешова или Новицкая, «победа была признана за молодой воспитанницею: Новицкая осталась в театральном предании как лучшая исполнительница роли Фенеллы»¹². К этому стоит только добавить тот красноречивый факт, что «Новицкая играла Фенеллу около тридцати раз, а г-жа Телешова только пять или шесть»¹³.

И вот шесть лет спустя, в 1840 г., Новицкая, теперь уже взявшая фамилию недавно умершего мужа Н. О. Дюра, решила попробовать свои силы в драме. Распространившийся слух заставил замереть весь театральный Петербург в ожидании столь же небывалого потрясения от ее игры в драме, как когда-то потрясли созданной ею Фенеллой в балете. «... Все мы помним еще пленительную Фенеллу, которая победила всех своих соперниц, и была несравненно выше их. Первый шаг г-жи Дюр на сцену был уже триумф, и она стала вдруг наряду с лучшими, известнейшими артистками. Завидная, редкая участь!»¹⁴. Неудивительно, что предстоящий ее дебют на драматической сцене преподносился в прессе как самая главная театральная новость. Но что же побудило ее вступить на драматическое поприще? Тому есть несколько причин.

Во-первых, к 1840 г. балет представлял собой «живые картины в хорических танцах и выказание ловкости первых сюжетов в отдельных танцах»¹⁵. Он сделался исключительно спектаклем для глаз: «посмотрел, похлопал и пошел домой, ни о чем не думая»¹⁶. Мимика в нем занимала последнее место. Балет стал «мимолетной забавой, оставляющей самое легкое впечатление. — Очень хорошо... Мило... и только!»¹⁷. Безраздельное царствование на сцене знаменитой Марии Тальони не спасало «зрителя от пресыщения и, вследствие того, от неизбежной скуки. <...> В последние годы пребывания у нас Тальони театр наполовину оставался пустым»¹⁸.

Дело в том, что героини Тальони были существами из ирреального мира, потусторонними. Достаточно вспомнить «Сильфиду», поставленную ее отцом Филиппом Тальони специаль-

но для нее. Танец стал для балерины выразителем сложных движений души. Стихия же Новицкой – это драматические балеты Дидло, которые славились выразительностью пантомимы, в которой «раскрывались идеи и образы произведения, поступки и переживания героев»¹⁹. Не случайно именно в них она закрепила свою славу лучшей пантомимической актрисы. Это «Кавказский пленник» и «Нина, или От любви сумасшедшая». Несмотря на то, что «Новицкая не уступала Тальони в чистоте и выделке па, а Истомина – в легкости и выразительности»²⁰, артисткам школы Дидло не находилось места, и пантомимный талант Новицкой «был почти бесполезен балетной труппе»²¹. Достаточно привести пример ее соперницы по «Фенелле» Телешовой, которая в 1842 г. была уволена «по собственному желанию и по неимению в ней надобности»²².

Во-вторых, очень любопытное свидетельство из разряда «женских» (и, может быть, оттого не менее правдоподобных) дает А. Я. Панаева-Головачева в своих воспоминаниях: «Дюр осталась молодой вдовой с малолетней дочерью. Она ленилась упражняться в танцах и стала играть в балетах только роли матерей, и должна была гримировать свое красивое лицо морщинами»²³. Вполне вероятно, что такое амплуа вряд ли могло нравиться миловидной двадцатичетырехлетней артистке, и она решила повторить однажды сотворенный ею успех на Александринской сцене, сменив балет на драму.

В-третьих, в «Репертуаре русского театра» В. С. Межевич дает еще одну версию перехода артистки из балетной труппы в драматическую: «...Будущая дебютантка, в новом для нее роде, обладает, как мне сказывали, превосходным талантом, которого она сама в себе не подозревала до тех пор, пока случай не открыл этого. А этим открытием обязаны мы В. А. Каратыгину, который уговорил М. Д. Дюр выучить какую-нибудь роль, и она, решительно наудачу, не думая играть, взяла роль Антигоны; через несколько дней роль была выучена: В. А. Каратыгин послушал ее и пришел в восторг! <...> Почтенный артист, так горячо привязанный к своему высокому искусству, уговорил ее дебютировать на сцене в роли Антигоны – и она решилась»²⁴.

Наставницей ее на драматическом поприще стала жена Каратыгина – Александра Михайловна. И по мнению тогдашних театралов, лучшего выбора нельзя было и сделать, а некоторые критики, имея в виду дебют самой Каратыгиной в декабре 1818 г. в той же пьесе В. А. Озерова и в той же роли Антигоны, вообще высказывали мысль о том, что она сама

себе готовит замену, и выражали надежду, что Дюр станет достойной ученицей и «пополнит давно заметный люк на нашей сцене, – недостаток хорошей актрисы – для молодых трагических героинь»²⁵.

И несмотря на то, что некоторые рецензенты находили выбор пьесы для дебюта несколько странным и даже неудачным, при ближайшем рассмотрении этот выбор виделся вполне закономерным. Что еще могла подготовить для показа мимическая танцовщица? «Здесь нужна та же заученная пластика, та же искусственная мимика; для сердца разгула в этой роли мало, да и слишком было бы смело, с первого раза, пуститься в открытое море бурных трагических страстей... Антигона в художественном смысле та же Фенелла, та же балетная роль, для которой речи служат только канвою...»²⁶.

Независимость внутреннего мира человека и свобода его чувств, лежащие в основе драматургии Озерова, требовали и от актеров большей раскрепощенности, эмоциональности и преодоления канона классицизма. Очевидно поэтому в Дюр хотели видеть вторую Рашель, которая, несмотря на строгость и пластическую завершенность формы, была как раз эмоциональна и непосредственна в выражении чувств своих героинь. Именно это и сближало ее искусство с искусством романтизма, и именно этого ожидали увидеть театралы в игре Дюр, памятуя о незабвенной Фенелле, которая была наделена всеми этими качествами актерской выразительности. Обращение актрисы к трагедии Озерова, в свете вышесказанного, казалось более чем оправданным. Ведь когда заговорили о дебютах Дюр в драме, ее стали сравнивать с французской актрисой в том плане, что она может возродить забытые пьесы на русской сцене: «Почему же и у нас не явиться своей Рашели? Почему и нам, по примеру французов, не воскресить классической трагедии?»²⁷.

Первый дебют Марии Дюр на драматической сцене в роли Антигоны в трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах» состоялся 2 июля 1840 г. Зал был переполнен, однако ожидаемого фурора не произошло. Несмотря на то, что некоторые рецензенты сравнивали классическую драму с балетом, драма все-таки была иным видом искусства. На юную дебютантку возлагалось слишком много ожиданий. В ней жаждали увидеть состоявшуюся талантливую артистку, а в итоге увидели неопытную драматическую актрису, во многом подражавшую своим учителям. Отсюда и заученная с голоса интонация в чтении стихов, и никого не удивившие живописные

позы эпохи классицизма. А «копия с какого бы отличного подлинника ни была, хуже нежели оригинал посредственный»²⁸. Театру не нужна была вторая Каратыгина в классических ролях. Театру нужна была молодая трагическая героиня, по пламенности выражаемых чувств близкая к Фенелле. Театр ждал новую Рашель. Другими словами, театру нужна была героиня романтическая, способная своей индивидуальностью выйти за рамки классицизма и вывести трагедию Озерова на новый уровень. Именно этого ждали от Дюр, и именно этого не получили: «Наружность г-жи Дюр живо изобразила нам древнюю пластическую красоту Антигоны... <...> Только по одной наружности г-жа Дюр была Антигона»²⁹. И если разбирать игру актрисы, то выглядело бы все следующим образом: «здесь актриса подняла руку на вершок ниже, нежели нужно; а там она сделала лишний шаг вперед; в этом стихе не на том слове обозначила ударение»³⁰.

Для многих было очевидно, что Дюр только пробовала свои силы на драматической сцене и, естественно, подражая корифеям тогдашней сцены, пыталась во всем походить на них, чтобы снискать расположение публики.

Пьеса «Эдип в Афинах» прошла всего лишь два раза. И, несмотря на хороший прием публики, актриса на некоторое время исчезла из драмы, продолжая танцевать в балетах с участием Марии Тальони. Быстрого взлета не случилось. Много позднее, в 1841 г., говоря о Дюр в роли Антигоны, критик О. П. писал: «Г-жа Дюр не создана для ролей классических; стихия ее романтизм, в котором чувство преобладает над искусством, и, так сказать, драматический инстинкт над хладнокровным изучением»³¹. Актриса поняла это раньше, и спустя четыре месяца после первого дебюта в газетах появились сообщения о втором дебюте Марии Дюр. На сей раз в «Эсмеральде» – романтической драме.

Первое представление «Эсмеральды» с Дюр в главной роли состоялось 10 октября 1840 г. Пьеса являлась переделкой романа Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери», была написана Ш. Бирх-Пфейффер и переведена с немецкого В. А. Каратыгиным. По справедливому замечанию «Северной пчелы», это было «нелепое искажение прекрасного романа Гюго, которое может только потешить публику сцеплением происшествий, как сказка», ничего общего не имеющее с тем, каким могло бы быть художественное произведение, «оживленное творческой идеею, оттененное характерами и драматическими положениями»³². Действительно, характеры в

драме показаны очень слабо, а Эсмеральда в ней «есть самая слабая тень Эсмеральды в романе, этой нежной, пламенной, очаровательной цыганки»³³. Во всей пьесе есть лишь единственное место, где артистке можно было выказать свойства своего таланта, – третье действие, имевшее заголовок «Любовь преступника». Это диалог Клода Фролло и Эсмеральды, происходящий в тюрьме, куда она была заточена, обвиненная в убийстве Феба, своего возлюбленного. Диалог поразительный в том отношении, что в нем эмоции и страсти героини настолько быстро сменяют друг друга, что даже при чтении поражают молниеносными перепадами душевных переживаний. Достаточно указать ремарки, расставленные в большом количестве по всему действию, чтобы понять ту бурю страстей, которую должна была выразить актриса: ужас, плач, холодность, страх, неистовство, трепет, глубокая горечь, вопль, крик, «остолбенение»... И это далеко не полный перечень эмоциональных состояний персонажа. Чтобы передать их гамму, нужно было обладать недюжинным мастерством. Пожалуй, по этому действию и можно было судить о драматических способностях дебютантки. Что же говорили об ее игре критики?

Одни упрекали Дюр в том, что в ней было «мало огня, мало жизни, мало души»³⁴, другие же, напротив, говорили прямо противоположное, правда с оговоркой, что «огонь, жизнь и душа, может статься, еще не всегда употребляются ею правильно, и вот для этого-то нужна опытность, а после нескольких только появлений на драматическом поприще г-жа Дюр опытности иметь еще не может»³⁵. В этом рецензент был действительно прав, но показательно, что «огонь, жизнь и душа», об отсутствии или наличии которых спорили критики, проявлялись у нее именно в сценах с Каратыгиным – Клодом Фролло. Все чувство, вся душа и вся страсть Дюр были направлены на своего партнера по сцене и учителя, и именно эти сцены были особо отмечены критиками. В остальных же присутствовала некоторая холодность. Как и в случае с Антигоной, создавалось впечатление, что эти сцены были отрепетированы более тщательно.

Тем не менее, многие отметили, что, в отличие от Антигоны, где Дюр старалась подражать своим учителям, в Эсмеральде уже «заметно что-то свое, незаученное, непринужденное, позволяющее надеяться, что г-жа Дюр будет актриса»³⁶.

После такого аванса, выданного «Северной пчелой», закономерным было ожидать от Дюр творческого роста уже к следующей роли, которая не заставила себя долго ждать. Пока на

страницах печатных изданий шла полемика о драматическом таланте актрисы, она готовилась к третьему дебюту, ставшему определяющим для ее утверждения на драматической сцене.

24 октября Дюр предстала перед зрителями Александринского театра в трагедии Фридриха Гальма «Гризельда», переведенной на русский язык П. Г. Ободовским. До этого роль Гризельды исполняла А. М. Каратыгина. «Северная пчела» после первых представлений драмы в июне 1840 г. писала о том, что «роль Гризельды, выполненная г-жою Каратыгиной со всем искусством опытной артистки, заметно противоречила однако ж ее летам»³⁷. После этой статьи состоялось еще лишь одно представление с Гризельдой–Каратыгиной, а затем роль была передана Дюр.

Роль Гризельды была написана специально для немецкой актрисы Шарлотты фон Гагн и «была торжество ее таланта, лучшую ее ролью». Собственно, вся пьеса держится только на этой роли и больше подходит для бенефиса, нежели для дебюта. Подтверждение этой мысли мы находим в статье «Дебюты г-жи Дюр»: «Читая афишу о дебюте г-жи Дюр в роли Гризельды, мы, признаемся, боялись, что для г-жи Дюр эта роль слишком сильна»³⁸. Действительно, держать пружину действия в своих руках для дебютантки – дело довольно сложное. Но результат превзошел все ожидания. Критика после представления «Гризельды» убедилась в том, что «г-жа Дюр может сделаться истинным драматическим талантом. Эта роль выказала в ней душу, огонь, чувство; дикция выправляется заметно, монотонность уменьшается с каждым представлением; даже некоторый недостаток в произношении становится менее заметным, нежели в первые представления; словом, можно заключить, что г-жа Дюр любит свое искусство, занимается им, а от любви к искусству и прилежания можно ожидать всего хорошего. Природа щедро одарила г-жу Дюр наружными достоинствами; внутренние развиваются с каждым представлением. Пусть учится, готовит новые роли с таким же старанием, какое заметно в Гризельде, и за успех ручаться можно»³⁹.

В «Репертуаре русского театра» был напечатан разбор игры Дюр в «Гризельде», из которого отчетливо видно, что она очень многое приобрела на новом для нее поприще и даже способна была удивлять и потрясать. В частности о третьем акте, где Персиваль объявлял о расторжении брака с Гризельдой, критик восторженно писал: «Сколько в этих сценах г-жа Дюр показала чувства, души! Какая мимика! Какое знание сцены! Какая изумительно-неожиданная опытность! Тут видели мы

не робкую, слабую дебютантку, а полную артистку, уверенную в торжестве своем и силе своего прекрасного таланта!»⁴⁰. Игра Дюр в роли Гризельды прерывалась громкими аплодисментами и единодушными криками «браво!»⁴¹. Критика отмечала, что игра Дюр была настолько натуральна, что «многие зрительницы утирали слезы», переживая за судьбу Гризельды, ставшей несчастной жертвой глупого спора. И далее следовал итог, что «если и нашлось в ее роли несколько сцен неудовлетворительных, то другие сцены выкупают уже все ее недостатки»⁴². Тем не менее, эта оговорка достаточно существенна, потому что говорит о том, что Дюр еще не достаточно полно разрабатывает роль; обдумывает и играет разные сцены с разной долей «огня, жизни, души». Однако заметно, что роль за ролью она старается все больше и больше изучить новое для нее искусство.

Венцом третьего дебюта стал перевод артистки из балетной труппы в драматическую. Соответствующее предписание было дано директором императорских театров Гедеоновым в день первого представления «Гризельды» с Дюр в главной роли – 24 октября 1840 г. В нем в частности говорилось: «Удостоверяясь по сделанным с особенным успехом дебютам г-жи Дюр в способностях ее к драматическому искусству, предписываю: перевести ее из балетной труппы в русскую драматическую на первые молодые роли в трагедии, драме и комедии и другие роли сообразно ее талантам по моему назначению...»⁴³. На основании этого предписания 26 октября 1840 г. Дюр была зачислена в драматическую труппу и с этого времени начала путь драматической актрисы.

Репертуар М. Д. Дюр на драматическом поприще представлял собой достаточно пеструю картину. Ей приходилось играть в трагедиях, драмах, мелодрамах, комедиях, водевилях. Фактически она попробовала себя во всех существовавших в то время жанрах. И если проанализировать сводный репертуар актрисы, то станет очевидным, что значительную его часть составляет драма. В ней актерские способности актрисы проявились с наибольшей силой. Однако следует сказать несколько слов и о комедии.

В период службы Марии Дюр большинство пьес являлись либо переделками, либо переводами с французского. Рецепт переделок был прост: «взять французскую пьесу, перевести ее слово в слово; действие (которое по своей сущности могло случиться только во Франции) перенести в Саратовскую губернию или в Петербург, французские имена действующих

лиц заменить на русские, из префекта сделать начальника отделения, из аббата – семинариста, из блестящей светской дамы – барыню, из гризетки – горничную и т. д.»⁴⁴. Поскольку сюжеты из французской жизни можно было увидеть на Михайловском театре в исполнении французской труппы и на языке оригинала, такие переделки даже преобладали над переводами, потому что публика требовала пьес доморощенных, на местные темы.

Однако Мария Дюр, подобно своим дебютам в драме, избрала для себя «достойный образец для изучения»: ведущую актрису французской труппы Л.-Р. Аллан. Здесь надо бы заметить, что русские актеры не слишком любили посещать спектакли своих собратьев по цеху, несмотря на то, что даже некоторые критики советовали им это делать чаще: «От водевильных артистов наши рецензенты требуют и оперного голоса и трагической игры, когда им ничего не нужно более, как ловкости, натуральности, живости, искусства в передавании смысла куплета. Водевиль на нашей французской сцене, и фарс идут превосходно, и мы, из любви к искусству, советовали бы не только нашим русским водевильным артистам, но и высоким комикам ходить почаще во французский театр»⁴⁵. Но Дюр поступала именно так. Ведь, по бытовавшему тогда мнению, никто, кроме французской актрисы, не мог лучше сыграть во французской пьесе.

Практически все роли в пьесах комического плана, которые артистке приходилось играть на русской сцене, исполнялись Аллан на сцене Михайловского театра, поэтому кажется естественным, что Дюр копировала ее игру, тем более делая первые шаги на комическом поприще. Подтверждение этому дает и современник актрисы Р. М. Зотов: «Каждый артист старается подражать кому-нибудь из любимцев публики, чтоб иметь такое же право на ее благоволение»⁴⁶. А такая ее благоклонность вместе с привычкой к сцене, по мнению Белинского, и дает ту самую уверенность, «которая скорее таланта ручается за успех». Неудивительно, что каждый раз, когда Аллан играла новую роль, можно было быть уверенным, «что в каком-нибудь скрытом уголке залы отыщешь г-жу Дюр, изучающую образцовую игру французской артистки»⁴⁷.

Доказательством этого может послужить игра Марии Дюр в роли Фанни Гибер в «Клевете» Скриба.

Этот спектакль к 1841 г. еще не сошел со сцены Михайловского театра, вследствие чего публика и рецензенты могли сравнить обе постановки. Сравнения эти, как правило, были

не в пользу русской труппы. «Клевета», при переносе ее на русскую сцену, утратила свой блестящий лоск, а «прежние французы явились теперь с русскими физиономиями, с русским языком, с русскими ухватками»⁴⁸. И то, что прежде в исполнении французской труппы на сцене Михайловского театра казалось легким и непосредственным, занимательным и живым, теперь требовало от посетителей Александринского театра терпения и больших усилий, «чтобы просмотреть и прослушать до конца эти тяжелые пять актов пустой болтовни, которая вертится все на одном и том же, утомляя внимание зрителя...»⁴⁹.

Основная причина такого «тяжелого» исполнения пьесы русской труппой крылась в том, что на французской сцене «самый ничтожный водевиль кажется вещью, между тем, как тот же самый водевиль на русской сцене кажется ужасным вздором»⁵⁰. Об этом же писал и В. Г. Белинский – французский водевиль «непереводим, как русская народная песня, как басня Крылова»⁵¹, и русские актеры, играя французов, «назло себе остаются русскими». Поэтому «легкость и игривость языка... стройность и согласие игры артистов, изображающих свои национальные характеры и лица, прекрасные мелочи, которыми французы умеют воспользоваться при всяком случае, без фарса, без натяжки, а по врожденному свойству и складу ума»⁵² исчезают, как только пьеса переходит на русскую сцену. Но не только это обстоятельство способствовало такому «падению» водевиля. Была и другая «удивительная странность»: «Как только артист должен играть комическое лицо, он иначе не сделает шагу, как выгнув колени вперед и перекачиваясь с боку на бок, или шаркая, раздвинув ноги, как подагрик! А в роли стариков эта подагра у нас первое условие! Когда несколько артистов начнут таким образом прихрамывать и пошаркивать на сцене – просто умора! Оттого-то и многие пьесы, прекрасно разыгрываемые на французском театре, хромают на русской сцене, в переделках и переводах!»⁵³.

Единственная, кто смог избежать этого «обрусения» персонажа, была Мария Дюр, которая изучила манеру Аллан. Французская актриса в роли Фанни Гибер была «ловкая, хитрая кокетка, водящая за нос своего мужа и, между тем, бессильная перед братом»⁵⁴. И вся ее игра была построена на том, что называется светским лицемерием: «Госпожа Гибер, доброжелательная и ласковая к Цецилии по наружности, не терпит ее в душе: за что, вы спросите? <...> Г-жа Гибер, желающая блистать на водах как солнце, без другого солнца, видит в Це-

цилии опасную для себя соперницу, видит в ней солнце, при котором она, г-жа Гибер, должна быть лишь луною»⁵⁵. И Дюр во многих местах своей роли «напоминала несравненную г-жу Аллан»⁵⁶, вследствие чего «отчетливость, ловкость, благородство, простота, естественность, при достоинствах красоты наружной, <...> соединялось в роли Эрминии»⁵⁷, чтобы заставить зрителя любоваться ею»⁵⁸.

Успех ее в роли Фанни Гибер, несмотря на общий, по мнению «Литературной газеты», слишком посредственный успех пьесы на сцене, говорил о том, что она, копируя во многих местах Аллан, все-таки пыталась это делать не бездумно. Тем не менее она была всего лишь копией, и именно «как копия с хорошего оригинала оказалась весьма удовлетворительной»⁵⁹.

Однако, несмотря на то, что Дюр, умело копируя игру Аллан, приводила в восхищение критиков и зрителей, в комедийном репертуаре в ролях дам высшего света, которых ей приходилось играть почти все время, она проявляла себя не вполне ярко: «Отдавая всегда должную справедливость драматическому таланту г-жи Дюр, скажем... что являться ей, после А. М. Каратыгиной, в амплу дам высшего круга – риск пока опасный»⁶⁰.

Каратыгина ушла со сцены в конце 1844 г., а после 1845 г. Дюр заняла амплу благородных матерей и уже не стала появляться в ролях дам высшего круга. Более того, после 1845 г. о Дюр в комедии не упоминает практически ни один рецензент, несмотря на то, что до конца своей службы она появлялась на сцене и в комедиях, и в водевиях. В рецензиях на эти спектакли не упоминается даже ее имя. В редких случаях можно было встретить высказывания, что Дюр, наряду с другими актерами, «несмотря на видимое старание и усилия», не могла извлечь из своих ролей эффектов и не создала из них «особенных, типических характеров»⁶¹. В основном же это были стандартные для того времени формулировки: «г-жа Дюр была очень мила»⁶², «Г-жа Дюр играла главную роль... и исполнила ее со всегдашним своим талантом»⁶³. Даже современники артистки отмечали, что она «редко является на сцене, поглощенной водевиями»⁶⁴.

Продолжая копировать «как нельзя вернее г-жу Аллан»⁶⁵, Дюр только тем, пожалуй, и преуспела на комедийном поприще в отличие от драматического, в котором постепенное изучение своего искусства превратило ее из робкой дебютантки в артистку, способную создавать полноценные характеры не эпизодически, от сцены к сцене, а на протяжении всего

спектакля. Подтверждением этого являются драма «Христина, королева шведская», переведенная с немецкого Ободовским, и драма «Смерть Ляпунова» Гедеонова. Начиная со спектакля «Христина, королева шведская» критики стали замечать возросшее мастерство актрисы, называя роль Христины «торжеством ее таланта», который «никогда не выказывался с такой блистательной стороны, как в этот раз»⁶⁶.

В спектакле Дюр попеременно играла то «простую женщину с бурными страстями, с твердою волею, но слабым сердцем, пламенную, необузданную, которая умеет любить и ревновать со всем увлечением, со всею неукротимостью северного сердца; то королеву, гордую, величественную, строгую, с героической душой, с глубоким умом и царственными добродетелями»⁶⁷. Эти две «натуры» и составляли яркий запоминающийся образ Христины, который актриса создавала при помощи резких переходов от страстной и пламенной женщины к своенравной и величественной королеве. Причем своенравие и величественность давались в пластике, поскольку актрисе все же недоставало трагического темперамента и эмоциональные состояния – пламенность и страсть – возникали как полутона. В итоге в образе Христины Дюр удалось соединить хрупкость страстной женщины с гневом и благородством королевы.

В сцене, когда ей передают пакет с бумагами, изобличающими измену ее бывшего фаворита маркиза Сантино, с просьбой рассмотреть его наедине, «нетерпеливая королева не медлит ни минуты и тут же срывает печать с конверта. Представьте же себе ее негодование, ее гнев, когда в пакете... она находит свою тайную переписку, похищенную маркизом, и собственноручное письмо маркиза к одной придворной даме, которое неопровержимо убеждает в его измене...»⁶⁸. И вдруг за гордой королевой начинает проглядывать обыкновенная оскорбленная женщина. Дюр показывает это резкими эмоциональными перепадами – она то плачет, то «хохочет от бешенства и зарождающейся жажды мщения»⁶⁹. Но уже через несколько мгновений «в новом порыве гнева она приказывает призвать к себе Сантино»⁷⁰, которого также стремительно и молниеносно велит расстрелять, выказывая себя своенравной и строгой властительницей.

Однако в сценах с графом Густавом Штейнбергом, спасшим ей жизнь, Дюр предстает уже пламенной и страстной женщиной, готовой отдать ему свою руку и трон. Но вновь превращается из женщины в королеву, когда получает отказ и случайно узнает о его причине – граф любит другую. И в этот

момент на сцене уже не страстная любовница, а уязвленная, гневная правительница, которая приказывает арестовать любовников, впоследствии все-таки сменяя гнев на милость.

Как видно, здесь Дюр удалось подчинить составляющие своей актерской техники общему характеру роли и от сцены к сцене продемонстрировать его развитие, драматически накаляя действие до его логического завершения – финала. Это позволило современникам говорить, что на русской сцене есть мало ролей, которые, подобно этой, «были бы разыграны от начала до конца с таким искусством и одушевлением»⁷¹.

Кроме всего прочего, критики отмечали и возросшую актерскую технику актрисы. «Посмотрите, – восклицает рецензент „Репертуара русского театра“, – что она сделала с своим голосом, как сумела покорить его, модулировать, смотря по оттенку чувств, по выражению страсти! А овладеть своим голосом, сделать его способным ко всем переливам чувства, умягчить его до нежности, усилить до выражения бурной страсти, со всем разнообразием мысли и чувствования, это трудная задача для артиста, такая задача, которая для иных составляет предмет усилий целой жизни»⁷².

На этом следует заострить особое внимание. В 1847 г. о спектакле «Жизнь и смерть Ричарда III» Ф. А. Кони писал, что в сцене проклятий королевы Маргариты Дюр была превосходна. При этом особое внимание критик уделяет «языку», т. е. голосу, способному покоряться оттенкам страсти: «Здесь нужна страсть неистовая, почти безумие: этой женщине от всего величия ее остались в удел одни только бессильные проклятия и она пользуется ими, как последним средством – отмстить своим врагам. Шекспир вложил в уста ее слова, свидетельствующие о всяком забвении не только высокого сана, но даже целомудренного чувства женщины»⁷³.

В этой связи совершенно очевидным кажется высказывание Кони, что «вся душа ее (Маргариты-Дюр. – А. И.) переходит в язык, и язык ее становится лезвием, поражающим все без разбора. Это состояние очень верно и естественно, но оно не совсем соответствует современному очищенному вкусу. Г-жа Дюр в этих местах, оставаясь вполне верною мысли Шекспира, умела, силою таланта, примирить его с требованиями эстетического чувства»⁷⁴. Из этого описания становится понятно, что вся страсть, вся сила чувств проявлялась в речевой характеристике образа, соединенной с пластическим рисунком роли. Актрисе удалось «приземлить» саму интонацию произнесения проклятий, отчего они воспринимались бо-

лее естественно. Она очистила интонацию от пафоса, декламационности и излишней преувеличенности, приблизив ее к современному звучанию, но при этом не снижала ее до бытовизма. В этом и заключается примирение с требованиями эстетического вкуса – Дюр удалось найти верную интонацию шекспировского текста для современности.

Эта новая грань актерского таланта актрисы заметно обогащала ее игру и давала возможности для создания более объемных и глубоких образов, в чем можно убедиться на примере спектакля «Смерть Ляпунова» по пьесе С. А. Гедеонова, где Дюр исполнила роль Марины Мнишек.

Дюр создала образ «женщины с душой», уже вкусившей плоды верховной власти и теперь не способной забыть, что когда-то носила на своей голове корону, которую она готова вернуть себе, даже ценою чести. «Она кидается во все крайности для достижения своей цели и, не имея других средств, кроме своей молодости и красоты, отдает их в жертву своему честолюбию; она и в изгнании, и в нищете – все еще царица»⁷⁵. Поэтому и говорит она «свысока»⁷⁶. Тем не менее, «она пламенно любит Ляпунова, потому что видит в нем <...> единственного человека с душой, который в состоянии спасти Россию. Его презрение на минуту пробуждает в ней ненависть, но когда она узнает, что он погиб и ее последняя надежда на счастье и славу гаснет, она самовольно, как жертва, отдает себя на растерзание черни»⁷⁷. Как и в «Христине», опять сошлись в одном образе женщина и королева, только на этот раз не имеющая трона.

В созданном Дюр образе роковой женщины, ставшей жертвой собственного честолюбия, критики находили «и жар, и чувство, и непомерную гордость и высшую степень унижения, все, что составляет характер удивительной Марины Мнишек»⁷⁸. Переломным моментом роли являлась сцена свидания с Ляпуновым, когда она предлагала ему руку и сердце. Отвергнутая Мнишек–Дюр «с бешенством бросается на него с ножом, но тот вырывает оружие и, повергнув ее на землю, уходит»⁷⁹. В сцене кончины Ляпунова, когда Марина Мнишек сознается в своем поступке, разъяренный народ бросается на нее. Она пугается казни, которую сама себе избрала, и бежит под защиту умирающего Ляпунова, «который закрывает ее собою»⁸⁰. По мнению критиков, «и страх и вопль Марины прекрасно придуманы и обнаруживают хорошее познание сердца человеческого»⁸¹. В конечном итоге рецензенты были единодушны – Дюр «совершенно исполняет намерения автора»⁸².

Эмоциональные перепады, контраст и многогранность чувств, гибкость речевых интонаций, разнообразие мимических оттенков, четкая пластичность жестов – вот составляющие актерской техники Дюр, которыми она пользовалась при создании образов и стремясь изобразить верный характер – такой, каким его задумал автор.

Однако, называя Дюр умной актрисой, которая хорошо знает сцену и редко ошибается в значении своих ролей, современники все же сетовали, что свои роли она передает по большей части «бесцветно и монотонно». Причина может крыться в том, что в большинстве случаев, кроме редких исключений, когда актрисе удавалось создать яркие и запоминающиеся образы, «метода г-жи Дюр основана на общих местах, если так можно выразиться; отсюда происходит монотонность, наружная эффектность»⁸³. Под общими местами неизвестный рецензент, скорее всего, имел в виду проявление эмоций и чувств. И, несмотря на то, что они принадлежали разным персонажам, Дюр передавала их одинаково из роли в роль. Ее персонажи становились похожими друг на друга, лишены индивидуальности, отчего и казалось, будто бы передает она их бесцветно. Не случайно ее упрекали в лености, в том, что она «мало трудится над своими ролями»⁸⁴. Когда же появлялись спектакли, подобные описанным выше, на игру Марии Дюр сразу же обращали внимание. Но почему возникала такая избирательность в подходе к драматургическому материалу?

Отчасти причина заключалась в том, что большинство драм, в которых ей приходилось играть, по мнению Зотова, «только портят искусство и таланты актеров. Все эти неестественные положения, все натянутые эффекты, вся несообразность хода драмы заставляют и самих артистов или играть холодно и неверно, если они сами чувствуют все эти несообразности, или делаться неестественными, становиться на ходули и действовать против эстетического чувства»⁸⁵.

Но есть и другая, на мой взгляд, не менее веская причина. В сущности, во всех рассмотренных спектаклях Дюр играла один образ, имевший успех у публики и признание у критики. Образ этот отмечен совершенно определенными чертами: жертвенностью, униженным чувством любви, отчаянием, идущим от этого унижения, гордостью независимой женщины, раскаянием и добродетелью. Именно при создании таких характеров ей удавалось выдерживать роль от начала до конца, а не блистать в отдельных эпизодах, как в случае с

леди Мильфорд, где только прочитанный с воодушевлением рассказ Фердинанду заслужил одобрение критики при общей «незначительности»⁸⁶ роли. При этом практически за каждым ее сценическим образом проглядывала первая балетная роль – страдающая и невинная Фенелла. Другими словами, во всех ролях Дюр на Александринской сцене фигурировал «призрак» «Немой из Портичи», что позволяет говорить о том, что при всех стараниях и заслугах она явилась заложницей одной роли, драматические составляющие которой пыталась применять к новым действующим лицам. И если образ, созданный драматургом, позволял это, то роль удавалась и критика была благосклонной. Что же касается тех ролей, которые не подходили под «шаблон Фенеллы», то они, как правило, были игранны бесцветно и монотонно, хотя и сохраняли в большинстве случаев верность созданному драматургом характеру.

Об этом говорят и многочисленные свидетельства рецензентов, которые при удобном случае упоминали об успехе созданной актрисой Фенеллы. Зачастую можно было встретить такие высказывания: «Г-жа Дюр очень хороша <...>, потому именно, что здесь много зависит от мимики, которою г-жа Дюр прославилась в роли Фенеллы»⁸⁷, или: «мы, люди старого поколения, невольно все еще мечтаем о несравненной Фенелле–Новицкой»⁸⁸. Даже в некрологе, напечатанном в 1868 г. в газете «Антракт», роль Фенеллы затмила все остальные, созданные ею в драме и комедии. В конечном счете, она «осталась в театральных преданиях как лучшая исполнительница роли Фенеллы»⁸⁹.

Но, справедливости ради, следует отметить, что Дюр была нужной для труппы актрисой. Об этом свидетельствуют и ее современники: «Пусть критика, и кто угодно, говорят вопреки госпоже Дюр, требуя от нее таланта высшего над ее средствами; мы же скажем, по совести, что госпожа Дюр имеет талант, и притом, при нынешнем составе труппы, она в ней лицо необходимое»⁹⁰.

Она была действительно необходима труппе, даже тогда, когда на сцене появились такие актрисы, как Н. В. и В. В. Самойловы, Е. М. Левкеева, Е. Н. Жулева и Ю. Н. Линская. Она брала на себя достаточно большую часть репертуара, особенно после смерти В. Н. Асенковой в 1841 г. А после ухода в 1844 г. А. М. Каратыгиной появлялась на сцене чуть ли не ежедневно. Но при этом ее игра не становилась хуже, а была такую же ровной, что способствовало положительным откликам в прессе: «Играли гг. Каратыгин 1-й, Брянский, Самой-

лов, г-жи Самойлова 2-я и Дюр. Все они прекрасно выполнили свои роли»⁹¹, или: «г-жа Дюр была принимаема публикой не только с величайшим одобрением, но даже с восторгом! Вызовы, крики, аплодисменты награждали каждую ее сцену»⁹².

После 1845 г., когда Дюр перешла на амплуа благородных матерей (Бригитта в драме «Блаженство безумия» Н. Фурнье, Женевьева в драме «Гибель фрегата “Медуза”» Ш. Денуайе, г-жа де Линьерес в драме «Купленное дитя, или Мать-преступница», Жервеза Шатофлери в драме «Эсмеральда, или Четыре рода любви» Ш. Бирх-Пфейффер и др.), о ней практически перестали упоминать в прессе, за теми редкими исключениями, когда ее талант действительно этого заслуживал. И только в 1848 г. Зотов скажет: «Артистическое призвание – самое непостижимое дело. Ничтожный сиделец в лавке делается чрез него знаменитым актером Яковлевым... мальчик-машинист становится первоклассным актером Сосницким; наконец прелестная пантомимная танцовщица, сводившая с ума весь Петербург в роли Фенеллы, бросает свое прекрасное поприще, и делается артисткою драматическою. Ни первоначальное образование, ни занятия, ни даже самый выговор ни мало не соответствуют, по-видимому, этому призванию; но труд, пламенная любовь к искусству, постоянство и хорошие советы побеждают все, и вот через десять лет танцовщица Новицкая превращается в прекрасную драматическую актрису, г-жу Дюр. Сперва она начала с Антигоны... и теперь сделалась одною из любимиц публики»⁹³.

Она занимала первые роли и в драме и в комедии вплоть до своего ухода со сцены в 1854 г. *, хотя в последние годы появлялась на ней все реже и реже. И практически всегда она исполняла свои роли хорошо, а характеры, написанные драматургом, показывала верно. Однако дальше этого не шла, несмотря на все выданные ей авансы в таланте, красоте и способностях.

История театра – это не только история его корифеев и их сценических достижений. Это также и ежедневный процесс, в котором важны не только известные и значительные актеры, но и актеры менее крупного дарования, представляющие собой тот фон, на котором выдающиеся таланты выделяются особенно ярко. И, несмотря на то, что Дюр играла главные роли текущего репертуара, она была как раз такой актрисой,

* В разделе «Приложения» настоящего издания приводится перечень спектаклей с участием М. Д. Дюр.

что нисколько не умаляет ее значения как в истории театрального процесса того времени, так и в истории Александринского театра.

Примечания

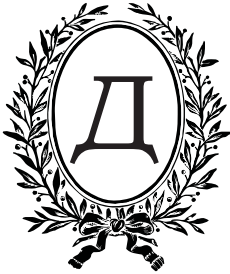
- ¹ Смесь // Северная пчела. 1840. 28 июня.
- ² О. П. М. Д. Дюр, артистка императорского Санкт-Петербургского театра // Портретная галерея русских сценических артистов. СПб., 1841. Вып. 3. С. 4.
- ³ Материалы по истории русского балета. Л., 1938. Т. 1. С. 130.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Красовская В. М. После Дидло // Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958. С. 195.
- ⁶ В. В. В. [Строев В. М.] Петербургский театр // Северная пчела. 1834. 20 февр.
- ⁷ Петербургский театр: Всякому свое // Северная пчела. 1834. 22 июня.
- ⁸ О. П. М. Д. Дюр, артистка императорского Санкт-Петербургского театра // Портретная галерея русских сценических артистов. СПб., 1841. Вып. 3. С. 5.
- ⁹ В. В. В. [Строев В. М.] Петербургский театр: Две Фенеллы // Северная пчела. 1834. 30 июня.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Некролог // Антракт. 1868. № 22. С. 8.
- ¹³ В. В. В. [Строев В. М.] Петербургский театр: Две Фенеллы // Северная пчела. 1834. 30 июня.
- ¹⁴ Смесь // Северная пчела. 1840. 28 июня.
- ¹⁵ Ф. Б. [Булгарин Ф. В.] Большой театр // Северная пчела. 1838. 1 янв.
- ¹⁶ Зотов Р. М. О нынешнем состоянии Санкт-Петербургских театров // Репертуар русской сцены. 1841. № 2. С. 52.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Театральная летопись. Балет в Петербурге // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. № 3. С. 37.
- ¹⁹ Красовская В. М. Тальони, Эльслер, Перро в России // Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958.
- ²⁰ Зотов Р. М. Театральные воспоминания. СПб., 1859. С. 35.
- ²¹ Зотов Р. М. О нынешнем состоянии Санкт-Петербургских театров // Репертуар русской сцены. 1841. № 2. С. 52.
- ²² Материалы по истории русского балета. Л., 1938. Т. 1. С. 112.
- ²³ Панаева (Головачева) А. Я. Воспоминания. М., 1986. С. 38.
- ²⁴ Л. Л. [Межевич В. С.] Хроника петербургского театра: Письма в провинцию // Репертуар русского театра. 1840. Кн. 7. С. 45.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр: Дебюты г-жи Дюр // Северная пчела. 1840. 26 окт.

- ²⁷ Хроника Петербургского театра: Письма в провинцию // Репертуар русского театра. 1840. Кн. 8. С. 23.
- ²⁸ Любитель отечественного театра. Смесь: Еще о дебюте г-жи Дюр // Северная пчела. 1840. 2 нояб.
- ²⁹ Первый дебют г-жи Дюр // Прибавления к Ведомостям Санкт-Петербургской городской полиции. 1840. 3 июля.
- ³⁰ Хроника Петербургского театра: Письма в провинцию // Репертуар русского театра. 1840. Кн. 8. С. 24.
- ³¹ О. П. М. Д. Дюр, артистка императорского Санкт-Петербургского театра // Портретная галерея русских сценических артистов. СПб., 1841. Вып. 3. С. 6.
- ³² Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр: Дебюты г-жи Дюр // Северная пчела. 1840. 26 окт.
- ³³ П. Дебюты г-жи Дюр // Репертуар русского театра. 1840. Кн. 11. С. 9.
- ³⁴ Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр: Дебюты г-жи Дюр // Северная пчела. 1840. 26 окт.
- ³⁵ Любитель отечественного театра. Смесь: Еще о дебюте г-жи Дюр // Северная пчела. 1840. 2 нояб.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр // Северная пчела. 1840. 27 июля.
- ³⁸ П. Дебюты г-жи Дюр // Репертуар русского театра. 1840. Кн. 11. С. 9.
- ³⁹ Любитель отечественного театра. Смесь: Еще о дебюте г-жи Дюр // Северная пчела. 1840. 2 нояб.
- ⁴⁰ П. Дебюты г-жи Дюр // Репертуар русского театра. 1840. Кн. 11. С. 10.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ О службе состоявшей при Санкт-Петербургских театрах, уволенной актрисы пенсионерки Марии Дюр // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6392. Л. 11.
- ⁴⁴ *Белинский В. Г.* Александринский театр // *Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 239.*
- ⁴⁵ Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1843. 9 окт.
- ⁴⁶ *Зотов Р. М.* И мои воспоминания о театре // Репертуар русского театра. 1840. Кн. 7. С. 29.
- ⁴⁷ О. П. М. Д. Дюр, артистка императорского Санкт-Петербургского театра // Портретная галерея русских сценических артистов. СПб., 1841. Вып. 3. С. 7.
- ⁴⁸ Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр // Северная пчела. 1841. 14 апр.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ *Белинский В. Г.* Александринский театр // *Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 238.*

- ⁵² Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр // Северная пчела. 1841. 14 апр.
- ⁵³ Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1843. 9 окт.
- ⁵⁴ Л. Л. [Межевич В. С.] Михайловский театр // Северная пчела. 1840. 8 мая.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр // Северная пчела. 1841. 14 апр.
- ⁵⁷ Рецензент употребляет здесь имя персонажа так, как оно звучит в оригинале у Э. Скриба, а не так, как оно было написано в афише.
- ⁵⁸ Л. Л. [Межевич В. С.] Александринский театр // Северная пчела. 1841. 14 апр.
- ⁵⁹ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1. С. 92–93.
- ⁶⁰ *Ж.* Александринский театр // Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции. 1842. 20 июня.
- ⁶¹ *Ф. К.* [Кони Ф. А.] Театральная летопись // Пантеон. 1850. Т. 6. № 12. С. 11.
- ⁶² *Р. З.* [Зотов Р. М.] Театральная хроника // Северная пчела. 1849. 5 мая.
- ⁶³ *Р. З.* [Зотов Р. М.] Театральная хроника // Северная пчела. 1851. 4 янв.
- ⁶⁴ [Зотов Р. М.] Обзор действий Санкт-Петербургских театров по художественной и литературной части за истекший театральный год // Северная пчела. 1849. 28 февр.
- ⁶⁵ *Вольф А. И.* Хроника Петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1. С. 94.
- ⁶⁶ *Межевич В. С.* Александринский театр // Северная пчела. 1842. 9 июня.
- ⁶⁷ Театр. Петербургские театры // Литературная газета. 1842. 17 мая.
- ⁶⁸ *Межевич В. С.* Александринский театр // Северная пчела. 1842. 9 июня.
- ⁶⁹ Театр. Петербургские театры // Литературная газета. 1842. 17 мая.
- ⁷⁰ *Межевич В. С.* Александринский театр // Северная пчела. 1842. 9 июня.
- ⁷¹ Театр. Петербургские театры // Литературная газета. 1842. 17 мая.
- ⁷² Театральная хроника. Александринский театр // Репертуар русского и пантеон всех европейских театров. 1842. № 11. С. 20.
- ⁷³ *Кони Ф. А.* Театральная летопись. Александринский театр // Репертуар и пантеон. 1847. Т. 5. С. 21.
- ⁷⁴ Там же.
- ⁷⁵ Театральная летопись // Литературная газета. 1845. 31 дек.
- ⁷⁶ *Тургенев И. С.* Смерть Ляпунова // Тургенев И. С. Собр соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 12. С. 57.
- ⁷⁷ Театральная летопись // Литературная газета. 1845. 31 дек.
- ⁷⁸ *Ф. В.* [Булгарин Ф. В.] Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1845. 22 дек.

- ⁷⁹ Р. З. [Зотов Р. М.] Александринский театр // Северная пчела. 1846. 3 янв.
- ⁸⁰ Театральная летопись // Литературная газета. 1845. 31 дек.
- ⁸¹ Там же.
- ⁸² Драматургия. Александринский театр // Иллюстрация. 1846. № 41. С. 653.
- ⁸³ Драматургия. Александринский театр // Иллюстрация. 1847. № 5. С. 70.
- ⁸⁴ Драматургия. Александринский театр // Иллюстрация. 1846. № 41. С. 653.
- ⁸⁵ Р. З. [Зотов Р. М.] Театральная хроника // Северная пчела. 1849. 19 апр.
- ⁸⁶ Драматургия. Александринский театр // Иллюстрация. 1847. № 5. С. 71.
- ⁸⁷ Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. 21 февр.
- ⁸⁸ Р. З. [Зотов Р. М.] Театральная хроника // Северная пчела. 1847. 23 янв.
- ⁸⁹ Некролог // Антракт. 1868. № 22. С. 8.
- ⁹⁰ Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. 16 мая.
- ⁹¹ Р. З. [Зотов Р. М.] Театральная хроника // Северная пчела. 1849. 19 апр.
- ⁹² Р. З. [Зотов Р. М.] Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 26 янв.
- ⁹³ Р. З. [Зотов Р. М.] Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 20 дек.

Фанни Александровна Снеткова и Александра Карловна Брошель



ве актрисы-современницы были столь различными по психологическому складу, что это привело не только к несхожести их судеб, но и к несовпадению артистической манеры, к разности создаваемых сценических образов. Каждая из них выразила в своем творчестве настрой времени и изменчивую прихоть театра.

I. Фанни Александровна Снеткова

Обычно о ней вспоминают только как о первой исполнительнице роли Катерины в «Грозе» А. Н. Островского на сцене Александринского театра. Единственный портрет актрисы нарисовала Т. Д. Золотницкая в небольшой книжке «Фанни Снеткова («Царица грез театрального Петербурга»)»¹. Мастерски написанная, основанная на большом материале, эта работа все-таки не дает полного представления о месте Снетковой в истории русского сценического искусства, к тому же стала библиографической редкостью.

Снеткова появилась на сцене в переломный момент русского театра. Пьесы Островского начала 1850-х вывели на подмостки подлинных русских героев, в них говорилось о пробуждающемся сознании человеческой личности, о чувстве достоинства у простых людей, о чистоте и богатстве их души. Снеткова в этих пьесах Островского не играла, да и не под силу ей было соревноваться с мастерами Московского Малого театра, но ее первые героини вливались в то же русло.

Фанни (Феодосия) Снеткова родилась 26 мая (8 июня) 1838 г. в семье унтер-офицера, к тому моменту вышедшего в отставку и вернувшегося к прежней работе театрального парикмахера. Была младшей из трех сестер. Всех дочерей отец определил в Театральное училище. Старшая – Мария (1831 – ?) – по его окончании стала далеко не последней артисткой балета, но, то ли по болезни, то ли по необходимости уделять внимание сестрам, покинула сцену в 1859 г. Средняя – Александра (1836–1891) – с 1854 г. играла на сцене Александринского театра, обладала, по мнению современников, приятной внешностью и считалась одаренной. Через 13 лет уехала служить в Тифлисский театр и работала в нем до 1871 г.

В Петербурге сестры жили вместе на Владимирском проспекте в доме Фредерикса. Жили замкнуто, уединенно, ходили во Владимирскую церковь. П. Д. Боборыкин не раз выговаривал Фанни, что она нигде не бывает, а «артистке надо знать жизнь всяких слоев общества». На его предложение попутешествовать по Волге Снеткова отвечала – «Как же это? Сестрица не так здорова, а одна... я не могу...»².

В 1848 г. Снеткову отдали в Театральное училище, где в ту пору в основном готовили будущих танцовщиц. Она выделялась строгостью нрава, но ее любили и присвоили ей имя Фанни в честь знаменитой австрийской танцовщицы Фанни Эльслер, тогда гастролировавшей в Петербурге. Под этим именем она и появилась на сцене. Училась она прилежно, но танцы ее не увлекали. Вскоре ее заметил преподаватель драматического класса В. П. Василько-Петров и перевел к себе. Она брала частные уроки у знаменитой В. В. Самойловой.

17 декабря 1856 г. Снеткова вышла на Александринскую сцену, еще будучи ученицей, в роли Ольги в драме К. Д. Ефимовича «Владимир Заревский». Хроникер театра А. И. Вольф отметил, что «в декабре 1856 года наша сцена сделала драгоценное приобретение в лице Фанни Снетковой»³. Успех был огромен. Жившая хотя и не на окраине Петербурга, но все-таки не в роскошном центре, Снеткова легко проникалась жизнью своих простеньких, но милых героинь, порой их облагораживая. Ольга Снетковой, говоря по-современному, была коммуникабельна. Она радостно общалась с вновь обретенным отцом – князем Заревским, весело и шутливо – со старым поверенным, охотно соглашалась выполнить просьбу отца завлечь последнего представителя рода Заревских – Владимира. Все это юная актриса представляла легко, порой шутливо, весело и игриво.

Затем Снеткова покорила зрителей и критиков еще в десятках ролей. Неизменно восхищаясь Снетковой, рецензенты не оставили сколько-нибудь подробных описаний ее игры – по-видимому, сохранялось лишь общее ощущение чего-то праздничного, легкого. О ее Ольге в «Карьере» Е. Е. Королева (ноябрь 1857 г.), например, писали, что она «исполнила новую роль с неподдельным чувством и, главное, с тою естественностью, которая служит несомненным доказательством таланта»⁴. При всей искусственности пьесы Н. М. Львова «Свет не без добрых людей» (ноябрь 1857 г.) многие признавали, что только Снеткова в роли Ольги спасала спектакль и «особенно верно выказывала положение оскорбленной целомудренной женщины»⁵.

Героини первого сезона Снетковой очаровывали живостью и чистотой. «Мелодичный голос, выразительная физиономия, оживленная и вполне натуральная игра», – характеризовал ее Вольф⁶. Впоследствии А. Н. Островский признал, что игра Снетковой «была исполнена изящества, непринужденной грации и... при редкой красоте доставляла удовлетворение требовательному вкусу»⁷. Такая похвала дорогого стоит.

Познакомившийся с ней зимой 1860 г. П. Д. Боборыкин вспоминал, что ее обаяние было неотразимо, «это происходило прямо от поэтичности природы, милой выразительности лица, особенно от взгляда, от игры глаз, от некоторых нот. Женственность была не жгучая или чувственно-вызывающая, а тихая и неотразимая, вроде какого-то благоухания»⁸.

Снетковой хотелось чувствовать себя достойной ученицей Веры Самойловой. Для бенефиса она выбрала роль, некогда сыгранную актрисой. Затем в их сценических созданиях появилось немало общего. Но сразу же стало заметно и их различие. В созданиях Самойловой присутствовал, при всей простоте, налет аристократизма, светскости, порой переходившей в холодность. У Снетковой в ее героинях была незамутненная нравственная чистота, прелесть простого чувства, душевная нежность.

Молодую актрису стали охотно занимать, особенно в мелодрамах, что вызывало негодование А. Григорьева, – «Г-жа Снеткова тратит же свое маленькое, но довольно миленькое дарование на мелодраматический вздор»⁹. Григорьев относился к ней строже других. В этих ролях – будь то «дитя природы» Вера («Матушкина дочка, или Суматоха на даче» П. И. Григорьева), наивная кокетка («Браслет и прочее» Ф. Ф. Корфа) или своенравная Наденька («Предубеждение, или Не место красит человека, а человек место» Н. М. Львова) – актриса была поэтична и мила. Об исполнении роли Наденьки известный педагог В. Я. Стоюнин писал, что его пленяет «ясный, гибкий и симпатичный голос, сценическая свобода, теплота чувства».

2 декабря 1859 г. стало знаменательной датой в творчестве Снетковой: она вышла на сцену Александринского театра в роли Катерины в «Грозе» Островского. Роли распределял сам автор, он же проводил ряд репетиций. Впоследствии Островский вспоминал о Снетковой вместе с Е. В. Владимировой: «С ними можно было поставить всякую пьесу; я не говорю, сколько трудов надо было положить автору при постановке, но все-таки возможность была. Со Снетковой я поставил “Грозу” и “Грех да беда на кого не живет”, и обе прошли с огромным успехом»¹⁰. Когда Снеткова была назначена на роль, вы-

бирать было особенно не из кого: труппа не имела безусловной кандидатки на роль Катерины. Но гениальное чутье драматурга правильно указало ему исполнительницу. «Твою Снеткову Александр Николаевич учил с голоса, как канарейку», – смеялись над Н. А. Островской, которая восхищалась такой Катериной¹¹. Сначала Снеткова вышла на сцену в кокошнике и платье с кринолином, но Островский убедил ее переодеться, и она сменила наряд на блузу с длинными рукавами, повязалась платком, что привело в ужас петербургских модниц. А. Григорьев, не любивший актрису, считал, что и держалась она в роли Катерины «благодаря своей прекрасной наружности и указаниям автора»¹².

Еще до премьеры многие сомневались в способности актрисы достойным образом воплотить труднейшую роль. Уже отгремела «Гроза» в Москве, во главе с любимой Островским Л. П. Никулиной-Косицкой, создавшей русский трагедийный национальный характер. Сторонник бытового театра Боборыкин предостерегал Снеткову: «Но согласитесь, вы ведь не видели, наверное, ни одной такой купчихи?» После премьеры нападок было множество. Актрисе вменяли в недостаток отсутствие народности (А. С. Гиероглифов), сходство с петербургскими барышнями (А. И. Вольф), отсутствие знания народной жизни (И. И. Панаев) и то, что она играла «какую-то Офелию» (М. А. Загуляев)¹³. Боборыкин даже в «Воспоминаниях» назвал Снеткову «барышней, нарядившейся в сарафан». Доля истины во всех этих упреках была. Но странно, что, упрекая, критики принимали такую Катерину.

В Катерине–Снетковой было то нежное, трогательное, поэтическое содержание, которым обладали лучшие представительницы русского народа. Она хотела жить по законам чистоты и правды. Против воли она оказывалась «вовлеченной в величайшей напряженности трагическую коллизию двух разных нравственных философий, двух разных пониманий человека и его места в мире, его прав и обязанностей...»¹⁴. Даже Боборыкин через несколько лет признал, что Снеткова оказалась чуткой толковательницей роли. Ее Катерина хотела жить по законам чистоты, цельности, свободы. Ее большие темные глаза спокойно и отчужденно смотрели на окружающий мир. Законы калиновцев были для нее дикими, нелепыми, но и не подчиняться им она не могла. На основании игры Снетковой Гиероглифов назвал Катерину «светлым лучом в темном царстве» – этим определением воспользовался Н. А. Добролюбов для своей статьи¹⁵. Т. Д. Золотницкая погрешила против истины, утверждая, что Добролюбов писал статью лишь на осно-

вании спектакля: «Гроза» уже была опубликована в первом номере «Библиотеки для чтения» за 1860 г., статья Добролюбова – в октябрьском «Современнике». Но исследовательница права, утверждая, что слова об идеальности характера Катерины были навеяны критику игрой Снетковой. Добавим, что и уподобление героини «Грозы» полноводной спокойной реке, которая кипит и пенится, лишь встречая препятствия на своем пути, основано на образе, созданном Снетковой.

Иногда Катерину Снетковой называли резонеркой или даже «Гамлетом купеческого быта». Она, действительно, много размышляла. Она могла остановиться в середине монолога, задуматься, задержаться. Для ее Катерины были характерны перепады в настроении. Добролюбов в соответствии со своей трактовкой образа Катерины как натуры цельной, гармоничной счел, что петербургская исполнительница придает «слишком много жара и трагичности» монологу Катерины с ключом «в то время как борьба в ее душе уже кончена»¹⁶. Однако для Снетковой терзания Катерины не кончались никогда. Да и Добролюбов признал, что актриса передавала трудный монолог «превосходно».

На такую внебытовую Катерину ориентировался В. Э. Мейерхольд в постановке «Грозы» в 1916 г. В речи, обращенной к актерам, он вспоминал давний петербургский спектакль, а затем вместе с художником А. Я. Головиным даже одел Катерину – вспомним костюм Снетковой – в роскошный головной убор и кринолин.

После «Грозы» Островский мог сказать, что Снеткова своими успехами обязана «единственно» ему¹⁷. Некоторая натяжка в этом была, но актриса стала играть в более полномесном репертуаре, в том числе и в пьесах Островского, приблизилась к пониманию более сложных образов.

«Гроза» показала, что нужно играть в полноценном репертуаре и по-новому. Это не значит, что в арсенале Снетковой не сохранились прежние или похожие на них пьесы, еще то и дело проскальзывала прежняя манера игры, но все-таки многое изменилось.

Снеткова играла в пьесах И. Е. Чернышева, актера и драматурга, безнадежно влюбленного в нее и писавшего для нее пьесы¹⁸. В 1859 г. она появилась в роли Маши в его пьесе «Не в деньгах счастье». В соответствии с замыслом автора Снеткова подчеркивала в своей героине безответную преданность близким. В «Отце семейства» (январь 1860) роль Настеньки оказалась более сложной. Героиня не просто подчинялась об-

стоятельствам, она уже могла постоять за свое счастье и не покориться крутому нраву отца. Все эти оттенки крепнущей души Снеткова передавала прекрасно.

В сущности, ничего не добавила к привычной Снетковой и роль Маши в «Холостяке» И. С. Тургенева (1860), да и весь интерес спектакля был сосредоточен на Мошкине – А. Е. Мартынове.

«Испорченная жизнь» Чернышева (1861) поднимала проблемы женской эмансипации, но как-то неубедительно, наивно. Отстаивавшая право на свободную любовь, покидавшая семью ради коварного соблазителя Чермнова, Елизавета Павловна Курчаева очень скоро осознавала пагубность своего поступка и пыталась вернуться домой. Муж оставлял жену дома со словами: «Пусть будет так, как Ему угодно». Снеткова бережно проводила свою героиню через все этапы сначала вспыхивающей страсти, потом отрезвленья и затаенной горечи. Как и раньше, критика в существо сделанного Снетковой не вдавалась и на деталях не задерживалась.

Сама Снеткова не была приверженницей идей эмансипации. В 1861 г. состоялась ее помолвка с блестящим гвардейским офицером Сергеем Степановичем Перфильевым. Собираясь за него замуж, Снеткова хорошо понимала, что ей придется оставить сцену, и мысленно уже смирялась с этим.

Но, продолжая играть, она органично включилась в разработку нового стиля актерской игры. Ее уже не увлекали миловидные, очаровательные юные создания. Ей хотелось играть более полнокровных героинь, и она стремилась освободить их трактовку от укоренившихся штампов. Впервые в определении критики появилось сочетание «умная игра» по отношению к Снетковой. Позрелевшая Снеткова не смогла хорошо исполнить роль Верочки в «Ребенке» Боборыкина. В «раздирающей» мелодраме, как ехидно выразился один из рецензентов, впечатлительную Верочку, истерзанную ужасным открытием, что родители никогда не были верны друг другу, максимализм сводил в могилу. Снеткова могла бы сыграть Верочку как кроткую страдающую дочь, а автору хотелось обличительности, эффектного финала. Сам Боборыкин потом признал, что у Снетковой был «не тот вид женственного обаяния».

В начале 1860-х гг. Снеткова сыграла коронные роли в полноценном репертуаре. Подготовкой к ним стала Олинька в «картинах из московской жизни» «Старый друг лучше новых двух» (премьера 10 октября 1860 г.). Таких героинь у Островского еще не было, кроме, пожалуй, Варвары в «Грозе», но там

она была далеко не центральной. Теперь же все вертелось вокруг Олиньки. Молодая швея была остра на язык, грубовата, в сцене с неверным возлюбленным держалась вызывающе, правда, потом, расставшись с ним, горько плакала.

Критика в основном приняла образ Олиньки недоброжелательно. Лучше и точнее других о нем писал А. Н. Плещеев. Он считал образ Олиньки наибольшей удачей пьесы: в нем нет «ни одной фальшивой нотки, ни тени идеализации», «в ее грубых, порой даже циничных речах вы все-таки видите любящую натуру, недурную, неиспорченную, а только неразвитую, смотрящую на вещи со своей точки зрения и не изменяющую ни на минуту своим понятиям»¹⁹.

В связи со спектаклем И. И. Панаев писал о пьесе в целом и об образе Олиньки: «Новое произведение г. Островского... открывает перед нами еще один грязный уголок чиновников-подьячих и бедных швей. Оно оканчивается весело, попойкой и браком, но это благополучное окончание производит тяжелое и грустное впечатление на мыслящего читателя или зрителя». Лучшим лицом комедии Панаев назвал Олиньку, «удачнейшим женским характером Островского». И тут же предупредил о трудностях, которые возникают при исполнении роли: «можно легко впасть или в идеализацию, или в грубость и сделать из Олиньки что-нибудь похожее на Варю в “Грозе”»²⁰.

Олинька–Снеткова удовлетворяла самому придирчивому вкусу. Панаев писал конкретно: «Почти ни одной фальшивой ноты не было слышно в голосе г-жи Снетковой 3-й; она воспроизвела роль тонко, просто, верно, без малейшей фальшивой сценической идеализации». Того же мнения придерживался рецензент «Северной пчелы»: «Роль Олиньки вполне удалась г-же Снетковой, которая доказала еще раз созданием этого типа необыкновенный талант и глубокое понимание сцены»²¹. С такими отзывами другие были не совсем согласны. Им хотелось видеть в новом создании Снетковой нечто похожее на ее прежних героинь, они находили, что «г-жа Снеткова слишком благородна, нежна и женственна», в то время как Олинька «бойкая и не слишком деликатная кокетка»²². Однако когда в 1863 г. Снеткову сменила в этой роли М. А. Спорова, стало ясно, что, утрируя недостатки Олиньки, можно впасть в ошибку и нарушить замысел автора²³. Снеткова умела соблюсти баланс.

Когда в сентябре 1862 г. Снеткова вышла в роли Софьи в «Горе от ума» Грибоедова, образ, как и вся комедия в целом, уже имел немалую сценическую традицию. Предшественни-

цей Снетковой была ее любимая В. В. Самойлова, сыгравшая Софью в 1846 г. Самойлову считали чуть ли не лучшей исполнительницей грибоедовского образа. Ее героиня, «гордая и неприступная Софья», «любила Молчалина, как капризная властительница свою собственность. Чацкий вызывал ее раздражение, порой злобу», – характеризовала эту Софью исследовательница творчества Самойловой²⁴. Снеткова Самойлову не повторяла. Софья Снетковой была мягче, человечнее. Подробный разбор роли и спектакля в целом оставил начинавший тогда как театральный критик будущий драматург и театральный деятель В. А. Крылов. Его разбор был по сути дела режиссерским комментарием к постановке. О Снетковой он писал: «Красивая, спокойная, изящная, важная, она олицетворяла нам Софью с возможным совершенством и простотой. [...] Так и видна была во всей игре самодурная великосветская барышня, избалованная и мечтательная»²⁵. Без этих качеств Софья не была бы Софьей. Но в игре Снетковой, действительно, была простота. Ее увлечение Молчалиным объяснялось легко: после отъезда Чацкого ей стало скучно, уютно в большом доме, нужен был поклонник, «конечно лучше, если воздыхатель зависим, покладист и безропотен», – писал по этому поводу Крылов. Потом Софья искренне привязалась к нему. Одной из лучших сцен у актрисы Крылов счел ту, когда приводили Молчалина с разбитой рукой, и она становилась по-настоящему взволнованной, в ней появлялась настоящая тревога. Правда, Софья–Снеткова быстро овладевала собой, «волнение ее после обморока и умение прикрыть его изяществом, хладнокровием и даже насмешками, когда она видит, что возлюбленный ее жив, были выражены превосходно»²⁶.

Не особенно жаловавший актрису А. Григорьев и в ее исполнении роли Софьи находил существенный недостаток. «Неужели г-жа Снеткова 3-я думает серьезно, что все роли можно играть одним тоном, да и тоном-то вечно плаксивым?»²⁷. Григорьев несколько утрировал поведение Софьи–Снетковой. Горькие рыдания вырывались у нее из груди, когда рушился ее кумир. Такая Софья была не борцом, а скорее несчастной жертвой порочного жизненного уклада.

Вероятно, более всего подходили Снетковой героини И. С. Тургенева. К 1862 г. она уже сыграла Машу в «Холостяке», а в 1862 г. она сознательно выбрала для своего бенефиса роль Ольги в «Нахлебнике», когда пьеса освободилась от цензурных мытарств и была разрешена к постановке. Драматургия Тургенева не слишком вписывалась в традиции отече-

ственного театра, она была скорее связана с прозой писателя, чем с кипучими страстями сцены. Желание Снетковой играть в пьесах Тургенева говорило о ее стремлении полнее раскрыть русскую женскую душу. «Г-жа Снеткова, – писали в “Северной пчеле”, – с таким артистическим тактом передала тип доброй по натуре женщины симпатичной, приветливой, но на которую уже положили оттенок наши странные предрассудки общественные, что, вероятно, сам автор, создавая этот образ, представлял его себе именно в таких формах»²⁸.

Снеткова проводила свою героиню через несколько ступеней познания. Ее Ольга, возвращаясь в дом детства, была исполнена радости, но «предрассудки общественные», укрепленные строгим Елецким, не позволяли ей выказать радость открыто. Чуть прищурившись, она пыталась вспомнить, кто такой Кузовкин (или, может быть, немного притворялась), но тут же путала его отчество. Но Ольга–Снеткова была не глупа и чутко реагировала на происходящее. Она хотела добиться правды и добивалась ее. В разговоре с Кузовкиным, после его признания, Ольга сразу же сбрасывала напускную холодность и, может быть, сильнее, чем задуманная Тургеневым героиня, обнаруживала признательность и любовь к вновь обретенному отцу. Но мотив узнавания, столь счастливо венчавший многие известные актрисе мелодрамы, был в комедии только частью сюжета. Ольга понимала, что Кузовкин в ее доме не нужен, не уместен. И с какой-то наигранной нежностью просила его принять подачку – выкупить сельцо Ветрово и удалиться в него. Кузовкин подачку принимал. И тут в Ольге–Снетковой пробуждалась истинная теплота. Прощаясь с отцом, она, понизив голос, обращалась к нему с дружескими словами, исполненными надежды на то, что они увидятся вновь и лучше узнают друг друга. «С меньшим пониманием искусства и с дарованием небольшим всякая актриса впала бы в слезливость, в мелодраму, испортила бы дело», – заключал рецензент «Северной пчелы»²⁹.

Несмотря на замечательную игру П. В. Васильева–Кузовкина, антидворянский пафос комедии, за что она была в свое время запрещена, теперь прошел мимо сознания общественности, хотя зрители неоднократно рукоплескали актеру, особенно в сцене, «где Кузовкина хотят заставить выкидывать коленца в присутствии дочери» и где он с таким чувством говорил: «За что же, за что же!»³⁰

Нагрузка в не меньшей степени, чем на Васильева, падала на Снеткову, и ей удавалось передать еще не активный про-

тест, но пробуждение чувства достоинства и уважения его в других. Понявшие это власти поспешили снять комедию с репертуара.

Пьесой Ф. Н. Устрялова «Слово и дело» театр включился в полемику вокруг нигилистов, которая вспыхнула после выхода в 1862 г. романа Тургенева «Отцы и дети». Позиция автора была половинчатой. Сам он признавался, что иначе, чем Тургенев, понимает сущность нигилистов, что его Вертяев нигилист более по форме, чем по внутреннему содержанию. В общем, комедию скорее воспринимали как клевету на молодое поколение, чем как его поддержку. Вряд ли все это волновало Снеткову, да и отказаться от роли она не имела права. А может быть, ей все-таки было любопытно появиться в роли Наденьки, подруги «положительного нигилиста». М. Е. Салтыков-Щедрин, обрушившийся на пьесу Устрялова с обычной язвительностью, несколько неожиданно признал: «Г-жа Снеткова усиливалась отыскать в своей роли что-нибудь человеческое и действительно сделала из нее нечто весьма грациозное, хотя это было очень трудно. Личность Наденьки вообще бесцветная и даже несколько глупенькая: например, она во втором акте первый раз видит Вертяева и, по пьесе, должна тут же влюбиться в него. За что влюбиться? За то ли, что он сказал несколько строк общих мест? Или за то, что он ходит без перчаток? Положение очень трудное, но г-жа Снеткова выходит из него с честью; она уже в половине акта начинает задумываться и задумывается очень мило, как-то по-детски задумывается»³¹. Похвала Салтыкова-Щедрина, как часто у него бывало, содержала долю скептицизма. Но Снеткова, действительно, «выжала» из роли все, что могла. Ее Наденька не просто задумывалась, она была лукава, легко парировала выпады, умела слушать и наблюдать.

Сценическая жизнь Снетковой подходила к концу. Роль Татьяны Красновой в драме Островского «Грех да беда на кого не живет» стала ее последней ролью. Драматург сам предложил ей играть Татьяну, проводил репетиции. Премьера состоялась 23 января 1863 г. Пьеса имела успех, Островский получил за нее Уваровскую премию. В творчестве Снетковой роль Татьяны оказалась итоговой, здесь сошлись главные нити ее таланта. В ее героине, как и в прошлых ролях, было наивное обаяние, мягкость, даже чистосердечие. Давний поклонник Снетковой – Боборыкин – описывал ее облик в привычных выражениях, и доля истины в том, конечно, была: «Трудно исполнить роль Красновой симпатичнее. Перед вами, действи-

тельно, была простенькая и добрая женщина, привыкшая жить в лени и праздности у богатой барыни, все ее движения дышали натурой, всякое слово было сказано в простоте, без обыкновенных театральные интонаций, без пошлого наивничанья и развязности»³². Но за ее плечами был уже немалый сценический путь, была Катерина в «Грозе», героини Тургенева, Софья. Ближе подошел к характеристике Татьяны–Снетковой В. А. Крылов: «Какая простота и естественность... в сценах с Бабаевым, как полно высказалось в этом исполнении и желание любви, и страх перед последствиями ее»³³. Конечно, у Татьяны Красновой не было масштаба личности Катерины, ее духовной силы. Но и она не хотела жить по-старому. С каким-то сомнением и вместе с тем с надеждой произносила Татьяна–Снеткова: «По старому закону я, кроме мужа, не должна никого любить. Только что, так как я его любить не могу, а вас и допрежде того любила, и сердца мне своего не преодолеть, так уж я...». При всей наивности Татьяна Снетковой не искала у мужа прощенья и говорила с интонациями Катерины: «Не любила я вас никогда и теперь не люблю. Уж лучше вы меня оставьте, чем нам обоим мучиться». Гибель была для нее избавлением.

Снеткова играла последние спектакли. Она покидала сцену в связи с замужеством. Снеткова предпочла любовь и законный брак театральной славе. Чтобы не обижать жену, Перфильев вышел в отставку. В этом смысле судьба была к ней более милостивой, чем к Вере Самойловой, для которой разрыв с театром обернулся трагедией. Семья Перфильевых переехала в Москву, жизнь стала упорядоченной. А в Петербурге коллеги и зрители долго хранили память о замечательной актрисе. Короче всех это сформулировал Салтыков-Щедрин, сказавший еще перед уходом актрисы: «Мы слышали, что г-жа Снеткова 3-я совсем оставляет сцену. Это потеря покамест незаменимая»³⁴. Умерла Снеткова-Перфильева 13 февраля 1929 г.

На смену Снетковой пришла А. К. Брошель, актриса иного психологического склада, другой личной и театральной судьбы.

II. Александра Карловна Брошель

Брошель родилась 19 (31).10.1844 г. в Риге. Она была дочерью «рижского гражданина» К. И. Брошеля, «лютеранского вероисповедания», и его жены Анны – «православного исповедания». В 1855 г. ее приняли в петербургское Театральное училище, в феврале 1864 г., еще будучи воспитанницей, она играла на сцене Александринского театра, в марте была за-

числена в труппу. С самого начала держалась независимо. Как явствует из ее личного дела о службе, не прослужив и года, она обратилась в Дирекцию с категорической просьбой увеличить жалование, и просьба эта была удовлетворена. В апреле 1865 г. подала заявление об отпуске на три месяца в связи со слабым здоровьем для лечения за границей. Отпуск разрешили, и Брошель возвратилась только к началу сезона, т. е. к середине сентября³⁵. 28 октября 1865 г. после подачи просьбы об отставке она была уволена от службы по болезни. Однако театральная контора спрашивала у министра Императорского Двора В. Ф. Адлерберга, продолжать ли «производить жалованья Брошель». Ответ был получен утвердительный. Но в то же время, сколько ни вопрошал режиссер Воронов, сможет ли участвовать Брошель в открывавшихся спектаклях, получал один и тот же ответ: «Не могу играть». Все это заставляет предположить, что Адлерберг был ее покровителем.

Фамилии Брошель и Адлерберга сопрягались в театральных кругах. Известен в ее биографии еще некий факт, о котором писал П. Д. Боборыкин в очерке «Три любимицы»: «Даже не брак отнял ее у искусства... Ходили рассказы о том, что венчание было прервано в церкви одного из подгородных мест»³⁶. Конечно, Боборыкин не утверждал ничего окончательно и был в высказываниях осторожен. Во всяком случае, Брошель, не прослужив и двух лет, оставила сцену. А. И. Вольф объясняет это (тоже с чужих слов): «...говорили, что у нее оказался порок сердца, почему доктора и предписали ей отказаться во все от сценических тревожений», при этом она продолжала часто появляться в театре и смотрела многие спектакли³⁷. Боборыкин видел причину невозвращения Брошель на сцену в том, что актриса оказалась недостаточно приверженной театру, не имела страстной преданности и любви к нему.

На склоне лет Е. В. Владимирова, партнерша Брошель, вспоминала о ней, как о «чудном человеке». Упомянула мемуаристка и о том, что Брошель «на смертном одре» она вышла замуж за Адлерберга³⁸. Брошель умерла 25 апреля (7 мая) 1871 г. и, действительно, похоронена в семейном склепе Адлербергов в Троицко-Сергиевой пустыни под Петербургом.

Такая биография вряд ли сравнима с ясным путем Снетковой.

В Александринском театре Брошель сразу же заняла чуть ли не главенствующее положение. Во многом это объяснялось уходом Снетковой в 1863 г. С апреля 1864 г. по октябрь 1865 г. она сыграла более десятка ролей, нигде не пересекаясь

с предшественницей. «Судьба, сжалившись над Александринской сценой, послала ей новую звезду, если не первой величины, то все-таки довольно блестящую, в лице молоденькой и миленькой Брошель», – отметил в своей хронике А. И. Вольф³⁹. Современники писали о внешности Брошель сдержаннее, чем о внешности Снетковой. Актер А. А. Алексеев вспоминал: «Брошель была худенькая, маленькая, но подвижная и изящная»⁴⁰. По словам П. Д. Боборыкина, «Брошель была небольшого роста, с неправильными чертами, правда, очень выразительного лица. Темные волосы и глаза скрашивали его; но все-таки на первое впечатление она смотрелась суреткой»⁴¹.

«Маленькая Брошель сделала маленькую эпоху: в течение двух сезонов интерес к русскому театру возбуждался главным образом ею, сосредотачивался преимущественно на ней», – писал через много лет ее биограф Н. Селиванов⁴². Но и при жизни Брошель отзывы были чаще всего восхищенные. Вряд ли только привлекательной внешностью или тем, что после ухода Снетковой Брошель ее успешно заменила, можно объяснить одинаковый успех актрисы не только у публики, но и у критиков различных направлений. От сторонника бытового театра П. Д. Боборыкина до защитника «мысли сердечной» в искусстве А. А. Григорьева – все понимали, что Брошель выразила в своем творчестве не просто вариант русского женского характера, но и дала его современное сценическое истолкование.

Анализируя творчество Брошель, Л. Н. Антропов развил концепцию двух видов актерской игры: лирическую, субъективную и объективную. Их сочетание дает наилучший эффект. Таких примеров знала немало русская сцена. А вот случаи, когда роль оказывалась настолько близка натуре исполнителя, что захватывала зрителя, воздействовала на его нервы этой слиянностью, были редки и в сущности исчерпывались искусством Брошель. Умея передавать глубину и силу переживаний героинь, Брошель не сосредотачивалась на характерности образов, она передавала, по словам Антропова, «чувства большей частью абстрактные», «ощущения и внутренние движения, имеющие более или менее общечеловеческий или безличный характер»⁴³. Она была как раз весьма конкретна и придавала своим персонажам индивидуальные черты.

Яркое дарование Брошель приветствовал Григорьев⁴⁴. Боборыкин признал, что в ней «сидели и данные для драмы, для нервной, темпераментной игры»⁴⁵. Обычно только констатирующий события Вольф в «Хронике» вышел за привычные рамки и сразу же отметил, что «Брошель отличалась нервной

чувствительностью в драме и увлекательной веселостью и огоньком в комедии»⁴⁶.

Нерв и огонь и вместе с тем погруженность в себя, страдание от одиночества – все это делало героинь Брошель созвучными эпохе, когда подъем предшествовавших лет стал сменяться апатией. Новизна этих женских характеров стала видна с первых же шагов Брошель на сцене. В отличие от распахнутых в мир девушек Снетковой ее юные создания сосредотачивались более всего на себе.

Дебют Брошель состоялся в феврале 1864 г. – это Лиза Фомина в слезливой мелодраме М. Ф. Каменской, названной именем героини. Активный театральный рецензент В. А. Крылов, писавший под псевдонимом В. Александров, сразу же выделил Брошель из потока других выпускниц. Крылов показал себя умным и чутким критиком при разборе спектакля «Горе от ума» с Софьей–Снетковой. Но он же подробно описал и поведение Лизы–Брошель в первых двух актах. Когда только что выпущенная из института, Брошель «довольная, счастливая, на все смотрит так весело, что, как говорится, сердце радуется, глядя на нее. Тут в игре ее много простоты, ее добродушная улыбка, в которой виделась молодость и неистраченная сила, ее светлый взгляд, – все это было так искренно, так нежно, что от артистки, так сказать, веяло любовью ко всему окружающему»⁴⁷. Безоблачное счастье, любовь ко всему – Крылов выделил акценты роли, сделанные Брошель. Считал, что драматический финал актрисе не удался и приписал это недостаткам пьесы, но скорее всего, полагал, что выражение личного горя не было уделом героинь Брошель. Боборыкин же увидел другое и конкретизировал: «Когда, узнавши, что отец не согласен ее отдать жениху, она говорит ему: “Прощай, Саша”, и потом повторяет: “Приходи к нам”, – в этих простых словах дрогнуло такое чувство, которого хватит, уж конечно, на что-нибудь поглубже Лизы Фоминой»⁴⁸.

Еще больше эта сосредоточенность на внутренних переживаниях героинь сказалась у Брошель в следующей роли – Аннеты в драме Н. И. и Н. Н. Куликовых «Семейные расчеты». История молодой женщины, насильно выданной замуж за богатого придурковатого купца, а потом доведенной до безумия интригами в его доме, позволила таланту актрисы раскрыться в полной мере. В сцене свадьбы Аннета–Брошель не произносила ни одного слова, лишь лицо ее «выражало нравственное страдание», это была «подлинная немая драма». Особенно поразила публику и критику сцена сумасшествия Аннеты. «За сердце хватало, когда она, выпрямившись в креслах, с не-

подвижными взорами повторяла: «Маменька, что вы со мной сделали?!»⁴⁹.

Летом 1864 г. на сцене Красносельского театра Брошель сыграла Веру Шелогу в прологе «Псковитянки» Л. А. Мея и Наташу в «Русалке» А. С. Пушкина. Первую не признавали удачной, хотя Боборыкин отметил в игре простоту, правду и «изящество некоторых сердечных порывов». Образ страстной, сильной, волевой боярыни был далек Брошель. Она волновалась, проглатывала слова, делала много лишних движений, но все-таки это не могло заглушить «известной музыки, которой веет от искренней игры, свободной от закоренелой фальши, и где вы чувствуете порывание к настоящей сценической правде», – заключал Боборыкин⁵⁰.

Роль Наташи гораздо больше соответствовала индивидуальности Брошель. Как писал Боборыкин, публика сначала не проявляла особенного интереса к пьесе, но когда заговорила Наташа, эта «не эффектная, небольшого роста девушка в простом кумачном сарафане» завладела вниманием публики⁵¹. Он же вспоминал, как в голосе Брошель «зазвучали ноты страсти и силы, почти немислимые в молоденькой актрисе, которая, по внешности и общему игривому тону, казалась предназначенной играть весь свой век «наивности»⁵².

Триумфом Брошель стала роль Марьи Андреевны в пьесе А. Н. Островского «Бедная невеста» (сентябрь 1864 г.). При публикации в 1852 г. пьеса вызвала разноречивые отклики. Отрицательно отозвался о ней И. С. Тургенев. Он счел, что в «Бедной невесте» слишком подробно и утомительно воспроизведены мелочи каждого характера, упрекнул драматурга «в каком-то ложно тонком психологическом анализе»⁵³. Особенно не устроила Тургенева Марья Андреевна, которая показалась ему лицом неживым. После блистательной игры Е. Н. Васильевой (Малый театр, 1853) мнение о героине изменилось. Да и сам Тургенев в 1879 г., готовя издание сочинений, колебался, помещать ли прежнюю статью, а когда напечатал, сделал примечание: «Моя оценка “Бедной невесты”, одного из лучших произведений нашего знаменитого драматурга, оказывается неверной, хотя некоторые отдельные замечания, быть может, и не лишены справедливости»⁵⁴. Вероятно, сценическая история пьесы заставила Тургенева поколебаться в своей оценке.

Скорее всего это «утомительное воспроизведение всех частностей и мелочей каждого отдельного характера» (как выражался Тургенев) и позволило Брошель с таким совершенством создать сценический образ Марьи Андреевны. Все скрытые

порывы страдающей женской души были переданы актрисой мастерски. Играет ли она в дурочки с Милашиным, изнывая от горя, говорит ли уже оставившему ее Меричу: «Что же мне сказать тебе: женись на мне? Пощади меня!» – «...от одного воспоминания того голоса, которым они были сказаны, мурашки по спине пробегают», – писал Антропов. Но более всего его поразила сцена, когда мать читает Марье Андреевне письмо Беневоленского: «В Марье Андреевне волнение должно расти и расти, потому что, по окончании чтения, она ничего не может сказать, кроме: “Погодите, маменька, погодите”. Г-жа Брошель между прочими движениями вынула платок из кармана и, не поднося его по заведенной манере к глазам, ни разу вообще не закрывая лица, судорожно мяла в руках, как бы стирая тот холодный пот ужаса и волнения, который всегда является признаком крайнего напряжения нервов»⁵⁵. Такое описание редко выпадает на долю исполнителей. Антропов подчеркнул, что актриса была очень хороша «в местах ощущений и внутренних движений, имеющих более или менее общечеловеческий или безличный характер, те же черты, который более конкретны, черты типа, лица, которыми рисуется характер Марьи Андреевны, те или проходят слабо, или с пониманием, на которое мы не можем согласиться по Островскому». В том-то и было отличие Брошель от актрис уходившего «бытового» театра.

А. Григорьев принял такую Марью Андреевну безоговорочно: «на сцене появилась такая дорогая душе старая новость, как “Бедная невеста” с ярким дарованием г-жи Брошель»⁵⁶. Вспоминая об этой Марье Андреевне, А. Алексеев заметил, что «нервы ее всегда были в напряжении»⁵⁷.

За Марьей Андреевной Брошель сыграла Машу в комедии В. А. Дьяченко «Гувернер» (ноябрь 1864). Комедия эта еще раз подтвердила, что эксплуатируя сюжеты Островского и намеренно снижая их, можно добиться немалого успеха, а в случае с «Гувернером» большого. Ситуация «Воспитанницы», одобренная присутствием гувернера-француза Жоржа Дорси (коронной ролью В. В. Самойлова), обаятельного, с недоумением взиравшего на русские нравы, не была драматической. Хорошо чувствуя стиль автора, Брошель свою Машу не обременяла психологическими переживаниями Марьи Андреевны. Она играла роль просто, чуть иронично. Маша с вниманием выслушивала наставления благодетельницы – богатой помещицы Резцовой, преданно любила ее сына, но поняв ничтожество той и другого, раздражалась обличительным монологом.

При этом Брошель не давала забыть, что теперь за плечами ее Маши стоял богатый дядюшка, дававший ей приданое.

Надю в мелодраме Д. Н. Кафтырева Брошель «как личность живую, конечно, создать не могла», но в отдельных местах была трогательна («Статья доходная»)⁵⁸. Оставалась она сдержанной в роли печальной Тани («Таня», драма С. П. Соловьева). В начале 1865 г. Брошель сыграла крепостную девушку в пьесе В. А. Крылова «Против течения», в свое время даже запрещенной к постановке за ярко выраженные антикрепостнические мотивы (Крылов тогда еще не стал поставщиком развлекательного, в основном переводного, репертуара).

Пьесы Островского и дальше давали простор для Брошель. В «Шутниках» (октябрь 1864) она сыграла роль прелестной Верочки, младшей дочери Оброшенова. «Такого милого, наивного и симпатичного ребенка вряд ли когда-нибудь видела сцена»⁵⁹. Переживания Верочки никак не были связаны ни с драмой отца, над которым жестоко посмеялись «шутники», ни с грустным замужеством сестры, вынужденной принять предложение грубого купца – она занята собой и только собой – «сколько прелести, одушевления и лукавой наивности в сцене Верочки с Гольцевым, когда она его выспрашивает, что значит быть женихом»⁶⁰. Но Верочкина наивность не переходила у Брошель в жестокий эгоизм и в финале, широко распахнув глаза, она с тревожным недоумением спрашивала: «Что же это с нами все шутят?»

Последней ролью Брошель стала Аннушка в комедии «На бойком месте» (октябрь 1865). Авторская ремарка: «действие происходит на большой дороге... 40 лет назад» – никогда не обманывала: теперь, как и тогда, творились в России темные дела, в придорожном постоялом дворе обирали приезжих, не брезговали и убийством. Здесь жили страшные, жестокие люди. Отдавая Брошель роль сестры содержателя постоялого двора Бессудного – Аннушки, Островский не колебался в уместности совета Ф. А. Бурдина. Аннушка – единственное светлое лицо в пьесе. Рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» высоко оценил исполнение Брошель: «Но самая большая доля сочувствия публики бесспорно принадлежала в этот вечер г-же Брошель, исполнявшей роль Аннушки, на замечательном характере которой держится вся пьеса»⁶¹. «Первое представление роли плаксивой Аннушки исполнялось Брошелью по обыкновению просто и трогательно», – записал А. И. Вольф⁶². Аннушке–Брошель, действительно, немало приходилось плакать над загубленной жизнью. И не о любви,

а о жалости просила она Миловидова. Благополучный исход – Миловидов увозил Аннушку в свое имение – не обманывал ни актрису, ни зрителей.

Сценической жизни Брошель было отпущено всего полтора года. Она «несла репертуар на своих плечиках, была любимицей публики, а потом вдруг так же неожиданно исчезла – как блестящий метеор», – писал Вольф⁶³ «...ее творчество привлекало свободной от рутины поэзией и искренностью чувства, тем, что она шла от себя, а не от подражания устаревшим образцам», – заключал статью о Брошель Антропов⁶⁴. Трудно добавить что-нибудь к этим словам.

Снеткова и Брошель – обе – были актрисами, обладавшими чувством современности, и очень русскими актрисами. Может быть, поэтому ни той, ни другой не давались роли в зарубежном классическом репертуаре, на роли в современной зарубежной пьесе они не посягали. Снеткова сыграла Корделию в «Короле Лире» и, как заметил Боборыкин, «очень подходила по обаятельности своего облика образу кроткой и любящей дочери Лира»⁶⁵. Созданный актрисой образ не выпадал из общего представления о ней. Брошель, сменив в Офелии Александру Снеткову, делала ее печальной и отстраненной от трагических событий замка Эльсинор.

Движение русского сценического искусства, конечно, произошло бы и без этих актрис, но они безусловно внесли в него свой вклад. Что-то от «бедной невесты» Брошель или Аннеты было в созданных П. А. Стрепетовой – в ее Марье Андреевне или в героине «Семейных расчетов». О Катерине–Снетковой недаром вспомнил Мейерхольд, ставивший «Грозу» с Е. Н. Рощиной-Инсаровой.

Примечания

¹ См.: *Золотницкая Т. Д.* Фанни Снеткова («Царица грез театрального Петербурга»). Л., 1973.

² *Боборыкин П. Д.* Воспоминания: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 215–216.

³ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881. СПб., 1884. Ч. 3. С. 12.

⁴ *М. Р.* [Раппапорт М. А.]. Театральные известия // Театральный и музыкальный вестник. 1857. 17 ноября. № 45.

⁵ *Шпилевский П.* Александринский театр // Театральный и музыкальный вестник. 1857. 24 ноября. № 46.

⁶ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров... С. 16.

⁷ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 209.

⁸ *Боборыкин П. Д.* Три любимицы (Из воспоминаний) // Артист. 1890. № 11. Кн. 4. С. 37.

- ⁹ [Григорьев А.]. Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены // *Время*. 1862. № 9. С. 120. То же: *Григорьев А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 237.
- ¹⁰ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 10. С. 209.
- ¹¹ Из «Воспоминаний» Н. А. Островской // *Русская литература*. 1973. № 2. С. 141.
- ¹² [Григорьев А.]. «Воспитанница» Островского на петербургской сцене // *Якорь*. 1863. № 43. То же: *Григорьев А.* Театральная критика. С. 314.
- ¹³ См.: *Г-фов* [Гиероглифов А. С.]. Театральная летопись // *Театральный и музыкальный вестник*. 1859. № 48. 6 дек.; *Вольф А. И.* Хроника... С. 21; *З. М.* [Загуляев М. А.]. Общественный листок // *Сын отечества*. 1859. № 52. 27 дек.; [Панаев И. И.]. Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта // *Современник*. 1859. № 12. С. 345.
- ¹⁴ *Чирва Ю. Н.* Драма А. Н. Островского «Гроза» в литературном контексте «шестидесятых годов» XIX века // *А. Н. Островский: Новые исследования* / Сб. статей. СПб., 1998. С. 51.
- ¹⁵ *Добролюбов Н. А.* Луч света в темном царстве // *Современник*. 1860. № 10. См. также: *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М.; Л., 1963.
- ¹⁶ *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 356.
- ¹⁷ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 10. С. 248.
- ¹⁸ О Чернышewe много писала Т. Д. Золотницкая. В сущности, ей принадлежит открытие этого актера и драматурга.
- ¹⁹ [Плещеев А. Н.] Заметки кое о чем // *Московский вестник*. 1860. 1 окт. № 40.
- ²⁰ *Панаев И. И.* Петербургская жизнь... // *Современник*. 1859. № 12. С. 345.
- ²¹ Петербургское обозрение // *Северная пчела*. 1860. 15 окт.
- ²² Петербургская летопись // *Санкт-Петербургские ведомости*. 1860. 16 окт.
- ²³ *Александров В.* [Крылов В. А.]. Театральная хроника // *Санкт-Петербургские ведомости*. 1863. 8 дек.
- ²⁴ *Золотницкая Т. Д.* Вера Васильевна Самойлова // *Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах*. СПб., 2006. С. 62.
- ²⁵ *Александров В.* [Крылов В. А.]. Бенефис г-жи Левкеевой. «Горе от ума» при новой обстановке // *Северная пчела*. 1862. 5 и 10 окт. Тогда же статья была издана отдельной брошюрой под названием: «Некоторые из лиц комедии «Горе от ума» в сценическом отношении». То же: *Крылов В. А.* Прозаические сочинения: В 2 т. СПб., 1908. Т. 2.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ [Григорьев А.]. Современное состояние драматургии и сцены. Статья вторая // *Время*. 1862. № 10.
- ²⁸ Цит. по: *Золотницкая Т. Д.* Фанни Снеткова. С. 108–109.
- ²⁹ Там же. С. 109.
- ³⁰ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров... С. 23.
- ³¹ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1966. Т. 5. С. 172.
- ³² [Боборыкин П. Д.]. Как даются пьесы в Петербурге и Москве // *Библиотека для чтения*. 1863. № 2. С. 32.

- ³³ Александров В. [Крылов В. А.]. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1863. 30 янв.
- ³⁴ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 5. С. 182.
- ³⁵ Биография Брошель и некоторые отзывы о ней приведены в статье: Селиванов Н. Александра Карловна Брошель // Ежегодник императорских театров. 1896/97. 1898. Приложение. Кн. I. С. 1–18.
- ³⁶ Боборыкин П. Д. Три любимицы // Артист. 1890. № 11. Кн. 4. С. 40.
- ³⁷ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... Ч. 3. С. 32.
- ³⁸ Из бумаг Е. В. Владимировой // Бирюч петроградских театров. 1918. № 7. С. 630.
- ³⁹ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... Ч. 3. С. 29.
- ⁴⁰ Алексеев А. А. Воспоминания актера. М., 1894. С. 188.
- ⁴¹ Боборыкин П. Д. Три любимицы. С. 38.
- ⁴² Селиванов Н. Александра Карловна Брошель. С. 1.
- ⁴³ Антропов Л. Н. Брошель // Библиотека для чтения. 1865. № 1. С. 123.
- ⁴⁴ См.: [Григорьев А.]. Голос старого критика // Эпоха. 1864. № 7. С. 19. То же: Григорьев А. Театральная критика. Л., 1985. С. 343.
- ⁴⁵ Боборыкин П. Д. Три любимицы. С. 38.
- ⁴⁶ Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 32.
- ⁴⁷ Александров В. [Крылов В. А.]. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1864. 15 февр. № 38.
- ⁴⁸ Боборыкин П. Д. Петербургская сцена // Библиотека для чтения. 1864. № 3.
- ⁴⁹ Боборыкин П. Д. Петербургская сцена // Библиотека для чтения. 1864. № 5.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Боборыкин П. Д. Три любимицы. С. 40.
- ⁵³ Тургенев И. С. Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Сочинения. Т. 5. М.; Л., 1963. С. 399.
- ⁵⁴ Тургенев И. С. Там же. С. 387.
- ⁵⁵ [Антропов Л. Н.]. Брошель // Библиотека для чтения. 1865. № 1. С. 123.
- ⁵⁶ Григорьев А. Театральная критика. С. 343.
- ⁵⁷ Алексеев А. Воспоминания актера. С. 188.
- ⁵⁸ Александров В. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1864. 29 сент. № 216.
- ⁵⁹ Антропов Л. Н. Брошель. С. 126.
- ⁶⁰ М. [Михно Н. В.]. Драматическая сцена // Русская сцена. 1864. № 9. С. 32
- ⁶¹ Разные известия и заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. 26 окт.
- ⁶² Вольф А. И. Хроника петербургских театров... С. 32.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Антропов Л. Н. Брошель. С. 134.
- ⁶⁵ Боборыкин П. Д. Три любимицы. С. 36.



Нина Павловна Анненкова-Бернар

тот эпизод из истории Александринского театра рассказан Ал. Луговым в мемуарах, названных автором «Суд толпы. Из театральных воспоминаний»¹. Мемуары замечательны тем, что посвящены самой малоизученной теме – публике императорского театра, взаимодействию и взаимовлиянию публики и артистов. Публика, именуемая в мемуарах «толпой», своей властью творит расправу над великим произведением – чеховской «Чайкой», – и оно проваливается на первом спектакле в бенефис Е. И. Левкевой, оно же имеет успех у другой публики на втором представлении. Своей же властью в том же театре публика превозносит актрису в одной роли, в пьесе, несмотря на успех, оставшейся в полном забвении, и дарует этой актрисе, явно второго ряда, победу над великой соперницей, пусть всего на один вечер.

В данной статье речь пойдет о том, что случилось в бенефис М. Г. Савиной 20 февраля 1891 г., в первой его части, на представлении пьесы М. И. Чайковского «Похмелье». И о том также, как вошел этот случай в судьбу актрисы Анненковой-Бернар. Рассказ А. Лугового – это воспоминание увлеченного зрителя, одновременно старающегося быть по мере возможности объективным. Чтобы воссоздать сюжет объемно, я, цитируя мемуары Лугового, буду комментировать их рецензиями на спектакли, отрывками из «Дневника» драматурга и публициста, жены премьера Александринской труппы Н. Ф. Сазонова С. И. Смирновой-Сазоновой².

Алексей Алексеевич Луговой³ (настоящая фамилия Тихонов, 1853–1914) – писатель, редактор журнала «Нива», критик, свою первую рецензию написал в 1889 г. на премьеру чеховского «Иванова» в Александринском театре. В приложениях к «Ниве» печатал научно-популярные, литературно-критические и публицистические, философские статьи, предназначенные для широкого читателя. Это было редакторско-издательской политикой и принципиальной позицией Лугового как писателя, читателя и зрителя: просто, эмоционально говорить с публикой на самые сложные, серьезные темы. «Его внимание было сосредоточено на морально-философском обосновании (и оправдании) человеческих поступков на законах, управля-

ющих поведением людских масс», – считают нынешние исследователи творчества Лугового⁴.

Через 20 лет, в 1911 г., Луговой вспоминал: «Всякий бенефис, тем более Савиной, всегда сопровождается шумными овациями бенефициантке [...]. Так было и на представлении “Похмелья”: неумолкающие аплодисменты при встрече артистки, как только она появилась на сцене, аплодисменты за “эффектные уходы” в течение самого представления, – тогда еще это допускалось, бесконечные вызовы и аплодисменты в антрактах, гора цветов, венки, ценные подарки. Театр был переполнен избранной публикой первых представлений, “савинской” публикой, всё поклонниками и друзьями бенефициантки. И вот при такой-то обстановке случилось нечто небывалое»⁵.

В ролях подруг-соперниц выступили Савина и Анненкова-Бернар. «...Савина уже давно стояла вне конкуренции, Анненкова-Бернар, – пишет Луговой, – до того времени была мало кому известная артистка». (Последнее замечание я позднее постараюсь разъяснить, а отчасти и опровергнуть.) Зритель, по свидетельству мемуариста, внимательно следил за малознакомой актрисой, она постепенно завоевывала сочувствие и симпатию публики. В третьем акте, в сцене враждебного объяснения между героинями, «весь театр точно замер, следя с захватывающим интересом за ее игрой, – и вдруг разразился такими единодушными рукоплесканиями, каких я больше никогда не слышивал. Это был настоящий взрыв восторга, вызванного чисто художественным чувством»⁶.

Луговой подчеркнул бескорыстие восторга этого зрительного зала. Он, с юности завзятый театрал, для сравнения вспомнил триумфы великих гастролерш: Аделины Патти и Сары Бернар. В реакции зрителей на знаменитостей Луговому запомнились, кроме искреннего восторга и увлечения, много молодого задора и даже баловства (например, вызывать Патти по 40 раз за вечер и следить, кто кого перекричит).

Как правило, все сводилось к «хорошему исполнению заранее разученных номеров бенефисной программы». Мемуарист обратил внимание на то, что публика в описываемый вечер нарушила все правила, «толпа» пошла против течения, реагируя на происходящее непосредственно и не предвзято.

Ал. Луговой особо отметил единство обычно разделенных групп зрителей: «Без преувеличения можно сказать, что весь зрительный зал зааплодировал сразу как один человек». Потрясенный зал несколько раз вызвал Анненкову-Бернар «без

всякой преднамеренности и подготовки». Такое проявление общего чувства, такое «внезапное вдохновение толпы» во много раз сильнее и значительнее последовательного корректного соблюдения бенефисных правил. «Собрание гостей» – публика – забылось до степени бестактности по отношению к хозяйке, к царице вечера – бенефициантке»⁷.

На что откликнулись зрители? Что их потрясло? Кто виновник потрясения? Автор? Сами по себе произведения Модеста Чайковского считались литературой весьма невысокого уровня. Однако широкая публика и значительная часть актеров любили пьесы этого драматурга. Мелодрама всегда эффективна, нравится всякому зрителю: и занятому театралу, если он не привык в театре размышлять, зато активно переживает, выплескивает эмоции, и совсем не искушенному случайному посетителю, которого интересует только зрелище. В 1880–1990-е появился новый тип актера, который ставил перед собой задачу преодолеть мелодраматическую условность, оправдать преувеличение чувств, нелепость житейских ситуаций. Если в 1830–1850-х мелодраматизм поддерживался самой эстетикой романтизма, то в психологическом театре мелодрама могла существовать только в форме жизненной и достоверной.

Полное название пьесы М. И. Чайковского – «Похмелье, или Для себя жить, что тужить». Пословица знаменательная, она характеризует способ жизни обеих героинь, потому что, в зависимости от того, на каком слове вы сделаете логическое ударение, ту характеристику и получите. Для героини Анненковой-Бернар под ударение попадает слово «что», т. е. тужить нечего, она живет заведомо правильно, и это будет оценено. Для героини Савиной – «что *тужить*», т. е. эгоизм горе принесет непременно. Первая – Марья Павловна Багрецова (в пьесе ее также называют Мери, Маша) – живет для других. Много месяцев она самоотверженно ухаживала за больным отцом, после его смерти ведет большое хозяйство, умеет искренне пожалеть заведомо ничтожных и несимпатичных ей людей, – в ее доме полно гостей, близких и дальних родственников, пуштоголовых светских бездельников. На протяжении действия зрителю дано много раз убедиться в непридуманной доброте и положительности этой старой девы а'la Марья Болконская. Вторая – ее кузина, Любовь Сергеевна Грохольская, – живет для себя. Она красавица, соблазнительница, кружилась в вихре удовольствий, забыв о муже, который с горя запил, вертела своими поклонниками. Потом ей все надоело. Теперь она пре-

зирает светское общество, тех, кто скучает «без Павловска, без оркестра Лауба» (речь идет о концертах в Павловском вокзале, об игравшем там оркестре дирижера Ю. Лауба), дружит с кухней, проникается ее заботами и тревогами.

В презрении к светскому безделью и скуке Любу поддерживает Князь Патрикеев – фигура проходная и не слишком активная. Он поначалу объединяется с Грохольской в перебегах, в привычном легком флирте. Но обычная для Князя манера поведения постепенно меняется. Князь вдали от Петербурга, в общении с Марьей Павловной успел перемениться. Уже в конце I действия Любовь Сергеевна, чтобы вызвать ревность Князя, уходит с поклонником. Жена поклонника, обращая внимание собравшихся на проигрыш соблазнительницы, спрашивает: «Князь, а вы?» Князь отвечает: «Как видите, я остался». Мери, уходя, тихо шепчет о Любе: «Бедная».

Это замечание свидетельствует не просто о доброте Марьи Павловны, но об ее полном самоотречении, уверенности в том, что ее удел – одиночество. Не зря рецензенты называют Багрецову княжной Болконской. Ведь уже в первом явлении второго акта на признание Князя в любви Марья Павловна отвечает, что давно, с юности, любит его, но отказывается стать его женой, потому что она старше, потому что в глуши отвыкла от общества. Эта сцена написана Чайковским психологически достоверно. Убедительны и монолог князя, и реплики Багрецовы. Неожиданно для героя мелодрамы просто, без надрыва, он признается: «Мне никогда не было так хорошо, Марья Павловна, как с вами. Вы первая *девушка моего круга*, с которой я себя чувствую тем, что я есть [...] Я живу, радуясь, *отдыхая от безделья и погони за наслаждениями*» (курсив мой. – В. С.). Она: «Вы увлекаетесь вашей дружбой ко мне! [...] Мне страшно связать вашу молодость моим согласием. Как бы то ни было, вся моя жизнь принадлежит вам одному».

В любви Князя нет сверхъестественной страсти, никакого преувеличения. И Марья Павловна, которая была готова отречься от своего чувства из дружбы, поверила, поняла, что эта любовь принадлежит ей по праву, выстрадана ею, и она ее не отдаст. Этот тип отношений, как и тип героини, видимо, был знаком, узнаваем, в них присутствовал элемент «одинакового счастья» счастливых современных пар. И если бы дальше события не свернули на любимую драматургом мелодраматическую дорожку и если бы Анненкова-Бернар не умела оправдать эту мелодраматическую ситуацию, Багрецова осталась бы в ряду монотонных, скучновато одинаковых «хороших»

героинь, которых можно было считать актерскими полуудачами.

Князь настаивает на скорой свадьбе, торопит события. Неуверенная в себе и не очень уверенная в женихе, Марья Павловна хочет проверить Князя, организовав его встречу с бывшей возлюбленной. Любовь Сергеевна в это время возвращается из Петербурга после самоубийства мужа. Она, пытаясь спастись рядом с любимой подругой, верит, что Багрецова ей поможет. Дружба с Князем ей тоже важна. По пьесе она поддается на провокацию подруги, от чистого сердца хочет помочь ей и Князю. Князь просит Любу уговорить Багрецову. Они удаляются, чтобы вместе обсудить план действий во благо Марьи Павловны и Князя. Багрецова же в это не верит, считает, что коварная соблазнительница покусилась на самое дорогое в ее жизни, устраивает сцену ревности. Потрясенная тем, что даже такая чистая душа, как Маша, ей не доверяет, считая, что спасения ей нет, Любовь Сергеевна кончает самоубийством. Да как! На глазах у зрителей приставляет пистолет к виску и командует вслух: «Раз, два, три!». Выстрел, смерть, занавес.

Такого поворота событий, искреннего перерождения Любови Сергеевны ни рецензенты, ни мемуарист не увидели. Не увидели потому, что Савина этой сложности своей героине придать не смогла. А может быть, решила, что, в противовес замыслу автора, правдивее будет сыграть хищницу, в душе которой воскресли кровожадные инстинкты, и она не удержалась, предала любимую подругу и возобновила «охоту» на Князя. Михневич писал об этом так: «...Героиня – шикарная, красивая и блистательная “каналия”, по терминологии г. Суворина [...] просто гуляющая барынька с кафешантанскими вкусами». Вариант «кающейся каналии» «плохо обоснован автором», она не выглядит серьезно раскаявшейся рядом с «ангелом доброты и невинности»⁸.

Если бы Савина наделила свою героиню многогранностью натуры, героиня Анненковой-Бернар выглядела бы мельче, обличение порока звучало бы в ее устах как защита беспомощного неяркого добра от красочного великолепного зла. Но Савина не показала в Любви Сергеевне ту сложность, которая была присуща ее отрицательным героиням – Татьяне Репиной, Елене Протич. Может быть, прав Михневич, и дело в том, что они артистки, а Люба, по его словам, – просто «обтрепанная барынька»⁹, по выражению Кутеля. Во всяком случае, сыгранное Савиной самоубийство показалось зрителям

«ненужным», несмотря на невиданный театральный эффект. Запомнились ординарное кокетство, лицемерное покаяние и необыкновенной красоты костюмы савинской героини. Даже верный палладин Савиной А. Р. Кугель, особенно верный по началу (а 1891 г. – это время, когда Кугеля стали принимать всерьез как рецензента), отметил только платья Савиной, которые в каждом действии пьесы выражали настроение этого акта; или, как написал критик, «фазис психоза героини»: «В 1-м действии розово и затем пестро, весело и разнузданно. Во 2-м действии черное платье – мрачно, и, наконец, в 3-м действии серый, дымчатый туалет с крыльями летучей мыши – эмблема близкой смерти и самоубийства»¹⁰. А постоянный враг актрисы Михневич в «Петербургской жизни» ядовито издевался, именуя савинский бенефис бенефисом ее портнихи.

Савина играла отрицательную героиню и, кажется, усугубляла ее отрицательность. Анненкова-Бернар играла героиню положительную. И, по-видимому, обострившаяся тяга общества к положительному герою, к позитиву перевесила. Положительность героини соответствовала новой сегодняшней правде. Такое узнавание себя, своего современника в том, кого видишь на сцене, породило всплеск зрительских эмоций. Это тот эффект отождествления себя, зрителя, с артистом, эффект доверия, который знаком нам по истории Московского Художественного театра, по зрительскому приему чеховской «Чайки» в 1898 г., а людям моего поколения по встрече розовских «Вечно живых» в «Современнике» 1956 г.

Ни в мемуарах Лугового, ни в рецензии В. О. Михневича, ни в рецензии А. Р. Кугеля ничего не сказано о каком-то особом новаторстве, о новизне приемов в игре Анненковой-Бернар. Нет, как обычно, – искренность, теплота, темперамент. Главное – убедительность. Видимо, актриса хорошо знала именно этот тип современной женщины, оказавшийся близким всем зрителям, включая царя Александра III.

Попробуем представить себе, что это за характер, в чем его особенности, в чем новизна. Героиня русского искусства разительно изменилась с 1861 до 1890-х гг. Но менялась она постепенно, медленно, эволюционировала, накапливая и сохраняя. Героиня Анненковой-Бернар и Модеста Чайковского – богатая помещица. В 80-е гг. XIX в. большая часть русских дворян адаптировались к пореформенной действительности: одни занялись серьезно хозяйством в своих имениях, освоили новые методы его ведения, другие стали промышленниками,

банкирами. В прошлом осталась положительность, определявшаяся непрактичностью, неумением жить. Уходил привычный конфликт этих неумений с «грязным расчетом». Конфликт из имущественного и сословного переходил в нравственную плоскость, этическая высота (или ее отсутствие) определяли положение в обществе. Конечно, вышесказанное относится к положительным героям. Светское общество зачастую изображалось сборищем паразитирующих, вечно развлекающихся бездельников. В реальности к концу XIX в., – и это важно для нашей темы, – менялся именно вектор положительности во всех слоях общества.

Не только «лишний человек», но и активно протестующий герой типа Чацкого или Жадова в прошедших 1870-х – Лауренсии, Эмилии Галотти (в исполнении М. Н. Ермоловой) терял свои позиции. Даже сыгранная этой признанно великой трагической актрисой в 1886 г. Жанна д'Арк воспринималась более страдающей, терпящей поражение, чем восстающей на врагов. Ту же трансформацию проходят и трагические героини П. А. Стрепетовой, о чем я еще буду говорить. Разумеется, на императорской сцене революционеров не играли никогда. Но сочувствие протесту было велико, оно зачастую определяло горячий зрительский прием заведомо слабых пьес или актерских образов. В 1870-х такое сочувствие перешло к народнику не только как к защитнику народа, но как к герою определенного нравственного облика. Сопереживали не самим по себе революционным идеям, а способности совершать подвиг во имя этих идей, способности жертвовать собою, на плаху взойти за народ, за други своя. Влияние дела Веры Засулич (1878 г.) определялось для образованного большинства тем, что не воспринималось как суд над террористкой, покушавшейся на убийство. Девушке, ответившей своим выстрелом на унижительное наказание далекого, незнакомого ей заключенного (форма наказания была варварская, отвратительная – порка), сопереживали и судья, и присяжные, и весьма умеренно свободомыслящий премьер Александринской труппы Н. Ф. Сазонов.

К середине 1880-х гг. общественное настроение значительно изменилось. Сопереживание народничеству в виде сочувствия народу приобрело всеобщий характер. Зато от революционеров, из-за террористической составляющей их программы, образованные слои надолго, до 1905 г., отвернулись. Террор вызвал страх и усталость от страха. Обычному человеку нужна была позитивная жизненная программа. Тогда в

народнических кружках сформировалась теория «малых дел» как свод правил для желающих посвятить себя служению народу. Не подвигу, не единичному свершению, а повседневной будничной работе. Естественные для человека, соразмерные ему интересы и потребности оказались вполне сопоставимы с возможностями того же обычного человека. Впервые, наверное, пророки не призывали и не требовали штурмовать неведомые вершины. Теория «малых дел» была абсолютно человеческой, потому и завоевала невиданную популярность, стала практикой, самой жизнью. Она потребовала своего художественного осмысления не в дальней исторической перспективе, а сегодня, сейчас. Поскольку сценический образ доступен сразу большому числу людей – всему зрительному залу, то осмысление театральное пришло прежде какого-либо другого.

Для понимания образа женщины образованного класса в России 1880–1890-х гг. необходимо также учесть особенности русского феминизма этого времени. Русский феминизм изначально связан с революционным движением. После 1860-х были созданы всеобщие гимназии, педагогические курсы, к 1890-м появилась армия учительниц народных школ, фельдшерниц, врачей. Выросло целое поколение трудящихся женщин. В их ряды вливались и женщины, по рождению и воспитанию принадлежавшие к привилегированному классу. Для них выбор был шире: не только семья и салон или революционное движение, но общественная деятельность – руководство воспитательными, образовательными и благотворительными учреждениями. Значительная часть обеспеченных дам занялась улучшением и развитием своего усадебного хозяйства либо в помощь мужу, либо самостоятельно. Чеховская переписка этих лет, дневники А. С. Суворина пестрят именами таких хозяек. Среди них, например, журналистка Н. А. Худекова (урожд. Страхова), жена издателя «Петербургской газеты» С. Н. Худекова и сестра Л. А. Авиловой. В своем богатом рязанском имении она устроила по последнему слову науки птичник, брала призы за своих гусей и индюшек на петербургских, всероссийских и европейских сельскохозяйственных выставках. Близко Марии Багрецовой, очень близко.

Грубо-социологическое советское представление сводилось к тому, что, лишившись крепостнических привилегий, русское дворянство стремительно нищало, потому утерало былое значение в экономике страны и тем самым в ее общественной жизни. Плачущие по «вишневому саду» производили

сильное эмоциональное впечатление, и мы не вспоминали о великосветских миллионерах, о Дворянском банке, о титулованных заводчиках, и уж совсем забыли об их женах, которые не только блистали в салонах, но создавали курсы, школы, больницы, изучали и возрождали народные промыслы, стали крупными антрепренерами. Это можно понять: всё потерявшая, безалаберная, боящаяся жизни Раневская (следующая после «Похмелья» пьеса Модеста Чайковского будет называться «Боязнь жизни») человечнее, а потому ближе энергичных, решительных строителей новой жизни.

Женские образы Анненковой-Бернар, чтобы быть понятными, должны были отображать еще одну сторону русского феминизма. Конечно, в представление о правах женщин непременно входило право на свободное чувство, на собственный выбор в любви и в замужестве. Но само это право уже не составляло темы драматургии, а тем более спектакля конца XIX в. Правила поведения стали много свободнее. В официальном и неофициальном браках теперь соединялись люди разных сословий, разных вероисповеданий. Условности большого света, как и вообще условности, теперь воспринимались иронически.

Однако нельзя сказать, что героиня того времени – разрушительница нравственных основ, что она стремится их переосмыслить. Московский журнал 1882–1884 гг. «Друг женщин» в рубрике «Жизнеописания знаменитых женщин» помещал рядом биографии святой Анастасии Утешительницы и Жорж Санд, уравнивая христианский идеал с феминистским. И напротив, роковых женщин в это время играли с разоблачительным оттенком, выявляя хищническую, собственническую сторону натуры. Так поступала даже Савина, при всем ее стремлении к объективности и сложности.

Грохольскую в «Похмелье», коварную соблазнительницу, драматург попытался представить перевоспитанной высокой дружбой. Эта попытка усложнить образ не удалась, оказалась абсолютно неубедительной, зрители просто не увидели этого в пьесе и восприняли только то, что играла актриса, т. е. стопроцентно роковую женщину, воплощение, как обозначил Луговой, «порока и вероломства». Ее должна была победить и победила в сознании зрителей та самая, умная, добрая, трудящаяся на благо близких и общее благо героиня Анненковой-Бернар. И эта победа отнюдь не означает, что в зале Александринского театра собрались в этот вечер зрители, изучившие теорию «малых дел» и женский вопрос. Она, эта победа,

показывает лишь одно – насколько всеми этими теориями и вопросами была пропитана, пронизана их жизнь, насколько они ощущали необходимость идеала. Без него крах, бездна.

Каковы же были возможности обеих актрис – участников этого драматургического поединка?

Нина Павловна Анненкова-Бернар (1859–1933) пришла в императорскую драматическую труппу актрисой сложившейся. Она когда-то училась у Веры Васильевны Самойловой (что ее априори сближало с александринцами), играла на клубных сценах обычный репертуар инженерю. Даже когда уехала в провинцию, она не исчезла из виду, об ее успехах слышали, знали. Во-первых, по сообщениям в прессе, во-вторых, гастролеры-александринцы видели ее в виленской, казанской, тифлисской и других крупных антрепризах. Наконец, сезон 1889/1890 гг. она играла в московском театре Е. Н. Горевой. Это было достойным завершением провинциальной карьеры. Там собрались известные театральной России знаменитости, начиная с самой антрепренерши. Руководил театром, пусть и недолго, литератор П. Д. Боборыкин. Он успел этот театр направить: составил полноценный репертуар, помог собрать труппу, играющую примерно в едином стиле. Репертуар, с одной стороны, давал возможность учиться на великих образцах (в исполнении каждой роли была большая традиция), с другой – обеспечивал реакцию публики: красивые «костюмные» роли производили впечатление на зрителей, артисты запомнились. Пара Нина Анненкова-Бернар и Мамонт Дальский в ролях Елизаветы и Карлоса («Дон Карлос» Ф. Шиллера) поразила Москву, и актеры были приглашены в Петербург на императорскую сцену.

Для сюжета статьи необходимо отметить два обстоятельства. Первое – Анненкова-Бернар известна была в столице только в профессиональных кругах актеров и критиков, широкая публика ее не знала. Второе – с 1880-х на клубных сценах Петербурга она играла героинь в трагедиях и мелодрамах: Катарину («Анжело» В. Гюго); Герцогиню («Американка» А. Дюма), Юдифь («Уриэль Акоста» К. Гуцкова). Позже в провинции – Вильно, Астрахани, Оренбурге, Самаре, Тифлисе и Владикавказе – по-прежнему славилась в основном ролями трагическими: Нины («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Жанны д'Арк («Орлеанская дева» Ф. Шиллера), Катерины («Гроза» А. Н. Островского). В провинции к ним прибавились лирико-драматические героини Островского – и немногие героини современных пьес, т. е. обычно нелюбимые актрисами ее амп-

луа роли текущего репертуара. Одной из таких ролей – Елизаветы Николаевны (в одноименной пьесе М. И. Чайковского), прежде игранной в провинции, Анненкова-Бернар дебютировала, обратив на себя внимание, на императорской сцене Петербурга в апреле 1890 г.

Тут наблюдалось явное противоречие. Ее приглашали как исполнительницу романтической трагедии и исторической драмы, партнершу Дальского, актрису бурно проявляющегося пылкого темперамента. И действительно, отзвуки «шиллеровского» московского периода прослеживались в народнически-романтической интерпретации А. Н. Островского и Д. В. Аверкиева, чему способствовал роман Анненковой-Бернар с последовательным идейным народником, бывшим провинциальным и московским, а в 1890-х гг. александринским актером М. И. Писаревым.

Но главные достижения актрисы на петербургской сцене связаны с так называемыми тихими, интеллигентными ролями. Толкнули на этот путь Анненкову-Бернар еще московские критики. В отличие от зрителей, рецензенты оценили обаяние молодости, искренности, интеллект, мягкость. В московском театре Е. Н. Горевой Анненкова-Бернар сыграла две шиллеровские роли: Королеву Елизавету в «Дон Карлосе» и Луизу в «Коварстве и любви». В обеих героинях сочетались пафос любви к страдающей родине и верности долгу («Дон Карлос»), «человеческое достоинство, чистота народной нравственности и тлетворное дыхание аристократической атмосферы, высота внутреннего удовлетворения и призрачность внешних благ» («Коварство и любовь») «с чарующей женственностью и грацией»¹¹. Актрису критика именовала «воркующей голубкой», воплощением «майского вечера», тактично соединяющей пресловутую «голубку» с «энергической женщиной» – женским вариантом маркиза Позы.

Главным инструментом актрисы в шиллеровских ролях стала декламация. Она давалась актрисе с трудом. В августе 1889 г. Анненкова-Бернар писала, по-видимому, М. И. Писареву: «Я вот с Королевой сколько билась, пока услышала в своей читке хоть что-нибудь *утешительное для слуха*»¹² (курсив мой. – В. С.). Позже актриса много и часто читала стихи на популярных благотворительных вечерах. Декламация для нее стала главным выразительным средством, с ее помощью образы современниц несколько приподнимались над обыденностью, обретали пафос положительности. Тем самым героини мелодрам М. И. Чайковского, А. И. Сумбатова сбли-

жалась с трагическими героинями Шиллера и Островского. Но не только. В какой-то мере Анненкова-Бернар сближала их и с героинями Э. Ростана, М. Метерлинка, они звучали (меньше известен пластический рисунок ее ролей) почти в манере символистской мелодрамы. «Г-жа Анненкова сделала все, что можно было сделать на ее месте. Ее игра даже была тактичнее и правдивее, чем представление о ней самого Шиллера», – заключал критик. Немаловажно также, что, играя Королеву в «Дон Карлосе», актриса «из других артистов и артисток более всех приближалась к г. Дальскому»¹³ – признанной звезде московских театров этого сезона. «Игра ... тактичнее и правдивее [...] самого Шиллера», – по-видимому, они играли русифицированного Шиллера – русский вариант романтической трагедии, знакомый публике по Достоевскому, по Белинскому.

В московских спектаклях актриса училась чувствовать партнера. «Напряжно, – писала она в том же письме августа 1889 г., – и Позы, и Карлосы разные», ей важно понимать, «с кем, какую сцену вести нужно, потому что и постановка сцены будет разная»¹⁴. Манера исполнения казалась важнее драматургии. А манера исполнения, в свою очередь, зависела от характера актрисы: живая, общительная, всегда в гуще событий, среди людей, открытая всему новому – новым проблемам, новым явлениям, она хотела свои жизненные и литературные наблюдения и впечатления вложить в образы современниц, искала драматургию, которая позволила бы ей сделать это. При этом актриса не ждала драматургию большого литературного достоинства. Ей даже нравилось «стараться [...] из этого что-нибудь сделать»¹⁵, полагаясь больше на себя, чем на автора.

Литературным текстом, послужившим рычагом современной темы в творчестве Анненковой-Бернар, стали пьесы М. Чайковского. Этот драматург не только сейчас, но и в 1880–90-х гг. был более известен как либреттист опер великого брата. Но он много ставился и на драматической сцене, столичной и провинциальной. С 1884 г. его пьеса «Елизавета Николаевна» шла в Александринском театре. Две роли в ней будто созданы для двух тогдашних премьерш этой труппы – заглавная для П. А. Стрепетовой и роль ее антагонистки для М. Г. Савиной. Письма обеих актрис драматургу, хранящиеся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств, не датированы, и пьеса не названа. Однако и содержание писем, и ситуация заставляют предполагать, что речь идет именно о «Елизавете Николаевне». «Роль великолепна, – писала Савина, – но пьеса не может быть дана на рус-

ской сцене. По крайней мере, я, при нынешних условиях и обстановке, ни за что не решусь ее играть»¹⁶. Стрепетова обещает автору устроить чтение его пьесы, но просит отложить представление ее в дирекцию до 1 января неизвестно какого года. Премьера «Елизаветы Николаевны» прошла 11 декабря 1884 г., похоже, что М. Чайковский не решился на отсрочку. Стрепетова сыграла его героиню.

Газеты отметили драматизм роли, новизну коллизии: нет адюльтера и стремления к наживе. Героиня – преданная мать и любящая жена – борется за дочь с легкомысленным мужем, желающим присвоить причитающиеся дочери деньги. Рецензент «Театрального мирка» А. А. Плещеев отмечал: «Г-жа Стрепетова [...] выказала по обыкновению много силы, энергии, нервности. Выдавались у ней также места, *исполненные глубокого чувства и задушевности*»¹⁷ (курсив мой. – В. С.). Видимо, акцент делался на правдивом выражении эмоций. Роль Елизаветы Николаевны в творчестве Стрепетовой относится к тем же тихим ролям, к которым Л. С. Данилова отнесла Ксению Кочуеву («Не от мира сего» А. Н. Островского)¹⁸.

Когда Анненкова-Бернар сыграла роль Елизаветы Николаевны в 1890 г., ни один рецензент, отмечая большой успех актрисы на дебютном и более поздних спектаклях, не сравнил ее исполнение с игрой Стрепетовой. Зрители, видевшие обеих актрис, различали детали, связанные с индивидуальностью каждой. Мы же можем только в общем представить, почему Елизавета Николаевна не стала в ряд с коронными ролями Стрепетовой, почему роль осталась у нее проходной, при том, что критика признала удачу. Для Анненковой-Бернар Елизавета Николаевна – современница. Актриса тщательно, скрупулезно обдумывала и воспроизводила, чем такой тип женщины – любящей, искренней, трогательной – обогатил и ознаменовал время. Для нее важно, что ее скромная героиня, рачительная хозяйка, серьезно, разумно воспитывает дочь, возможно, по каким-то книгам, программам. Хотя для нее, как и для Стрепетовой, суть роли все-таки в сильной материнской любви, она извечная, что называется, классическая, а на втором плане – и наука, и программы воспитания, и ведение хозяйства. У Стрепетовой же все замыкалось на страстной материнской любви, современный поворот темы ее вообще не интересовал. Отсюда монотонность – критики пишут: роль лишена всякого сценического действия и «развития» и «сводится в сущности к двум-трем так называемым на театральном жаргоне сильным (не без мелодраматической окраски)

моментам»¹⁹. Такая отрывочная, как бы вспышками, линия сценического поведения привычна Стрепетовой. А. С. Данилова для наглядности и приближения исторического явления к читателю (он же театралный и кинозритель XX и XXI вв.) назвала эту манеру «рваным монтажом». «Тихими» ролями Стрепетова не завоевывала публику. Напротив, зрители превыше всего ценили ее минутные всплески, суть ее дарования видели, по счастливому выражению С. В. Яблоновского, в том, что «переходила она все и всяческие пределы»²⁰.

С другой стороны, время, уже совсем близко подошедшее к режиссерскому театру, требовало цельности художественного образа. Анненкова-Бернар, актриса более скромных возможностей, оказывалась созвучнее не только современной сцене, но и просто своей современнице, чей образ был объемнее, полнее, а потому точнее, чем у великой первой исполнительницы этой роли в Александринском театре. Конечно, и Анненкова-Бернар осознавала драматургическую монотонность характера Елизаветы Николаевны, но она придавала ему черты русской женщины конца XIX в., не удовлетворяясь нюансами и перипетиями, представленными драматургом, нагружала образ собственными представлениями о героине, составляла, как бы придумывала ее духовную биографию. Другими словами, бóльшая индивидуализация роли словно отодвигала героиню от обычной современной, уводила ее в мир вечных страстей, чувств, представлений, меньшая – позволяла отождествлять себя с рядовой современной. Анненковой-Бернар предопределено было выступать или явной (в случае Савиной), или скрытой (в случае Стрепетовой) соперницей и в определенных, небольшого диапазона ролях – победительницей великих современниц.

К февралю 1891 г. в активе Анненковой-Бернар – серьезный успех в роли Елизаветы Николаевны в одноименной пьесе Чайковского и менее существенный – в пьесе А. И. Сумбатова «Цепи» (премьера ноябрь 1890 г.) в бесцветной роли девицы Гараниной. Девица Гаранина у Сумбатова – любящее, покорное судьбе создание, настолько преданное Волынцеву и его дочери (которую воспитала), что, не протестуя, возвращает и любимого, и его дочь когда-то бросившей их жене Волынцева. В этой пассивной роли Анненкова-Бернар лишь в одной сцене IV действия – сцене отречения – проявляла незаурядный темперамент и, по мнению В. О. Михневича, «была трогательна и в интонациях, и в игре, и во всем тоне, дышавших искренностью, задушевностью и сдержанной страстностью»²¹.

Здесь еще победительницей выступала Волынцева–Савина, она была интереснее не только «порочностью и дрянностью», но и некоторой сложностью в сравнении с прямолинейной мелодраматичной героиней Анненковой–Бернар.

Роль Волынцевой привычна для Савиной этого периода. Она относится к той же линии творчества актрисы, что Ольга Ранцева (из одноименной пьесы Б. М. Маркевича), Татьяна Репина (из одноименной пьесы А. С. Суворина и В. П. Буренина), Елена Протич (из «Симфонии» М. И. Чайковского). Актриса разработала множество психологических нюансов, придала своим героиням эксклюзивные черты современницы. Их узнаваемость, близость зрителю усиливались их яркостью. Бесцветные положительные героини текущего репертуара императорского театра до февральского эпизода 1891 г. проигрывали сражение савинским *фам фаталь* еще до начала боя.

Положение двух актрис в труппе к бенефисному спектаклю почти соответствует положению их героинь. М. Г. Савина – царица петербургской сцены, имя ее гремит по всей России. Однако сам творческий тип художника-психолога, глубоко анализирующего разные стороны души персонажа, вскрывающего суть действий и чувств современницы, которую не всегда приятно было видеть и понимать, не давал Савиной стать воплощением лучших представлений современницы о себе. Казалось бы, признанная победа – роль Татьяны Репиной. Но во время гастролей М. Н. Ермоловой, трактовавшей эту роль героически, как и приличествует трагической актрисе, иллюстрированное приложение «Петербургская жизнь» к газете «Новости и Биржевая газета» поместило сатирический рисунок, на котором две дамы делятся впечатлениями после представления «Татьяны Репиной». В подписи: «Ну и умирает же Ермолова... Так слезы и наворачиваются... – Я в Александрино также видела эту пьесу, так тоже до слез... смеялась...»²² Конечно, можно считать это просто выпадом карикатуриста. Но и приложение, и сама газета «Новости» настойчиво выдвигали других исполнительниц драматических ролей в противовес Савиной, которую обвиняли в том, что она окрашивает все свои сценические образы в комедийные тона.

В роли Любви Сергеевны в «Похмелье» Савина выступала на стороне своих оппонентов – играла обычную героиню салонной комедии. Актриса сознательно опускала из виду какие-то черты современной женщины, сиюминутные ее особенности. Разница в возрасте между Савиной и Анненковой–Бернар не-

значительная – пять лет, этим не объяснишь несовпадение в видении реальности. Объяснить можно разным кругом общения. Савина жила своим трудом и гордилась этим, хотя по своему социальному положению принадлежала к привилегированному слою общества – она еще замужем за Н. Н. Всеволожским. Анненкова-Бернар ближе к женщинам, живущим обычной трудовой жизнью в средне интеллигентском круге.

Большее значение, чем разница в возрасте и положении, имела сама по себе усвоенная к тому времени манера игры обеих актрис, разница их стилей. Ни у мемуариста, ни у рецензентов речь не идет о каком-то особом новаторстве Анненковой-Бернар. Они восхищались искренностью, силой, естественностью выражения чувств Анненковой-Бернар и особо подчеркивали, что ее героиня показалась всем близкой и понятной. Большинство даже не заметило отсутствия логики в поведении этой героини. Между тем, нарушение логики поступков и чувств героини Савиной бросилось в глаза и публике, и критике. Анненкова, успешно игравшая шиллеровскую трагедию и мелодрамы Чайковского и Сумбатова, не отстранилась от жанра, не изменила его, она бесстрашно сыграла мелодраму, подчинив жанр своей основной задаче, прежде всего осовременив его. Мелодраматизм ее игры был шагом в сторону от рационализма, оживлением, преодолением его, преодолением «самой уравновешенной эпохи»²³. Поэтому Савина потерпела поражение в сцене наиболее мелодраматичной – сцене самоубийства, а ее соперница в сцене самого высокого накала страстей, изобличения предательства – абсолютно неправдоподобной, типичной кульминации мелодрамы – одержала победу. Она, Анненкова-Бернар, по словам Михневича, «всецело приковала к себе внимание зрителей с той минуты, как по ходу роли ей пришлось изобразить страстные терзания и горячие муки разбитого ревностью любящего женского сердца. Сильнее и художественнее нельзя этого изобразить. Раздражение гнева и брезгливого девственного негодования перед пороком и вероломством, жестокие страдания разбитой надежды и обманутой пламенной любви – все это было проведено артисткой с таким огнем и нервностью, с такой искренностью и выразительностью тона, с такой, наконец, драматической силой и выдержкой, что весь театр был потрясен»²⁴. Рецензент подчеркивает, что потрясла именно эта сцена, именно она стала решающей. В самом деле, куда охотнее зритель идентифицирует себя не со святой, а с живым, горячим, естественным человеком, он скорее признает положительной такую личность.

Михневич подчеркнул, что роль Багрецовой – «уже неподдельный и несомненный успех». Это «уже» говорит о том, что предыдущие роли неполно раскрывали дарование Анненковой-Бернар, хотя внушали зрителям надежды и намечали пути воплощения ее героинь. *«Мы в первый раз увидели эту артистку вполне на своем месте и во весь ее рост»*²⁵ (!) (курсив мой. – В. С.).

В триумф актрисы внес свою лепту и драматург, однако не столько собственно пьесой, сколько тем, что благодаря его имени на спектакле собралась публика определенного социального слоя. Из кого состояла «толпа», присудившая лавры победителя Анненковой-Бернар? Состав зрительного зала, столь подробно расписанный Ал. Луговым применительно к бенефису Левкеевой и премьере «Чайки» (там Луговой отметил и обычную бенефисную публику, и специально левкеевскую, и литературную, и случайную – по отдельности и в сочетании), здесь, в случае «Похмелья», затронут им только опосредованно. Мы узнаем, что была обычная бенефисная публика Савиной, т. е. высший свет во главе с императором и императрицей («Она без царей бенефисы не делает», – записывает о Савиной в «Дневнике» Смирнова-Сазонова²⁶), но есть еще публика автора. О ней чуть позже в 1895 г. скажет А. Р. Кугель: «Обыкновенно на первое представление пьесы г. Чайковского съезжается так называемый свет, не очень, чтобы большой свет, а так средний. “il est des potres, г. Чайковский” (“Он наш, г. Чайковский”. – В. С.), говорят в среднем свете и отправляются в Александринский театр»²⁷. Присутствие в зале какого-то другого, не вполне савинского слоя, в реакции на игру Анненковой-Бернар чувствуется. Правда, в царствование Александра III высший свет сам по себе будто чуть понизил планку, чуть обуржуазился, что ли. Социальная близость этого «среднего света» М. И. Чайковскому сказывается в том, что у него действующие лица, как отметил тот же Кугель, «либо с лицейским, либо с правоведским образованием», и они же в зале. Как мы знаем из множества воспоминаний, спектакли с участием Савиной посещали и студенты, те, кому была симпатична теория «малых дел», те курсистки, которые принимали русскую версию феминизма, т. е. зрители, демократически разбавляющие публику М. Чайковского.

Посмотрим также, какая петербургская пресса и почему могла подготовить победу Анненковой-Бернар. Н. П. Анненкова-Бернар к бенефису Савиной – уже не «малознакомая актриса». Однако С. И. Смирнова-Сазонова, для которой Алек-

сандринский театр – второй дом (здесь идут ее пьесы, служат в это время муж – Н. Ф. Сазонов, сестра – Н. И. Смирнова), не заметила ни «Елизавету Николаевну», ни «Цепи». На страницах ее дневника Анненкова-Бернар появилась только в январе 1891 г., незадолго до описываемого Ал. Луговым «суда толпы». Появилась она в связи с тем, что вновь назначенный заведующим репертуаром Петербургской Императорской труппы драматург В. А. Крылов упомянул, будто издатель «Новостей и Биржевой газеты» О. К. Нотович просил его походатайствовать за Анненкову-Бернар перед директором императорских театров И. А. Всеволожским. А директор настроен к ней положительно, хотя считает, что она «уж очень нехороша».

Луговой в мемуарной статье подчеркивает, что единственная газета, писавшая подробно об этой актрисе, – те же «Новости». Но рецензии и даже мелкие сообщения в газете и приложении к ней писал не Нотович, а В. О. Михневич. С Нотовичем его объединяла, кроме подчинения по службе, неприязнь к Суворину (Нотович и Суворин – конкуренты, владельцы двух самых популярных газет) и, может быть, слишком узко понимаемая обоими прогрессивность. Передовые взгляды Михневича и манера высказывать их напоминают чеховского доктора Львова («Иванов»). Возможно, однако, что именно прямолинейность, резкий нонконформизм позволяли Михневичу отчетливо видеть, чувствовать в современности как оформившиеся, так и едва ощутимые настроения. Он безапелляционно противопоставил позитивизму героинь Савиной, их амбивалентности, соединяющей рассудок с чувством, нерассуждающему порыву положительных героинь современности. Поэтому единственной актрисой, которую рецензент «Новостей» постоянно противопоставлял Савиной, стала Анненкова-Бернар.

При всем определенно положительном влиянии на русское общество конца 1880 – начала 1890-х гг. теории «малых дел», некоторого ослабления террора, развития науки, экономических реформ – при всех этих плюсах эпоха Александра III, названная известным публицистом и критиком М. А. Протопоповым «нашей уравновешенной эпохой», весьма похожа на застой.

Д. С. Мережковский в знаменитой лекции, прочитанной дважды в октябре и декабре 1892 г., «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», говорил: «Наше время должно определить двумя противоположными чертами – это время самого крайнего материализма и вместе

с тем самых страстных идеальных порывов духа. [...] В сущности все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце»²⁸. Для Савиной позитивизм и как следствие его реализм – живой, воодушевляющий. Реализм Савиной словно раздвигает жизненный и драматургический простор. Актриса Анненкова-Бернар, напротив, в какой-то степени обогащает свою вполне реалистическую манеру игры подслушанными у символистов настроениями, обертонами. Вячеслав Иванов, с которым Анненкова-Бернар подружилась еще в путешествии по Италии (скорее всего, именно она впервые рассказала в Петербурге о русском профессоре, знатоке античности, живущем в Риме), в «Дневнике» 1906 г. записал о ней: «В Нине Павловне [...] много чуткости и дивинации»²⁹, т. е. божественного, мистического.

Чуткая ко всем новым веяниям, к тому, что только зарождается и пока никак не сформировано, носится в воздухе и нигде не воплощено, Анненкова-Бернар окружает своих героинь флером неоромантизма. Считается, что неоромантизм на русской сцене связан с появлением переводов Э. Ростана. Его пьесы впервые прозвучали в 1894 г. в театре Корша, утвердились в 1896-м в Суворинском театре, во врубелевском панно на Нижегородской выставке в 1897 г. и только тогда стали предметом жарких дискуссий. Принято также считать, что французского неоромантика ввели в моду две молодые женщины из Москвы, из окружения Чехова, – переводчица и поэтесса Т. А. Щепкина-Куперник и ее подруга, актриса сначала коршевского, затем суворинского театра Л. Б. Яворская. Но в их интерпретации Ростан – часть символистского искусства, сознательно поэтизирующего действительность. Актриса Анненкова-Бернар угадывала антирационалистические поэтические настроения, предчувствовала новую драму и новую поэзию и вводила эти свои ощущения и предчувствия в контекст реалистического психологического воссоздания действительности, т.е. на сцене, в манере актерской игры неоромантизм проявился раньше, чем стал заметен в драматургии.

Задним числом, драматизируя ситуацию, по-журналистски заостряя ее, Луговой представляет дело так: Анненкова-Бернар пришла из ниоткуда, «мало кому известной актрисой» и после двух вечеров невиданного успеха снова канула в неизвестность. Действительность была менее эффектной. Анненкова-Бернар успехом вполне насладилась. Некоторое время она даже позволяла себе идти против александринской

труппы. Смирнова-Сазонова записала 30 октября 1891 г. после скандала с М. В. Дальским, когда вся труппа решила его бойкотировать, на репетиции: «Анненкова-Бернар говорит Дальскому игривым тоном: – “Не подходите, не подходите! Мне не велено с вами разговаривать и руки вам не велели подавать”»³⁰. Пьесу Чайковского действительно сняли после двух представлений, но Анненкова-Бернар вовсе не была тотчас уволена, как считал Луговой. Она прослужила еще два сезона, играла с Савиной. Внешне отношения между актрисами не испортились, видимо, Савина не удостоила соперницу враждой. Были и успехи, например, в роли царицы Анны в «Василисе Мелентьевой». Ее считали образцом для исполнительниц этой роли, дебютантке В. А. Мичуриной-Самойловой объясняли, что она не дотягивает до Анненковой-Бернар³¹. Однако труппа Анненкову-Бернар не полюбила, дирекция тоже. Ее попросту, без скандала выжили. Актриса даже обращалась за помощью к могущественной родне. Ее двоюродный дед по матери, Леонид Петрович Серафиано (1820–1908), генерал от артиллерии, колоритная романтическая фигура, внук греческого моряка, в 1896 г. стал членом Государственного совета, но и в начале 1890-х был принят при Дворе, свободно общался с великими князьями и императором. Его вмешательство, однако, не помогло.

Правда, связи Анненковой-Бернар с александринской труппой после ухода, пожалуй, упрочились. Она продолжала играть в клубах с александринцами, летом непременно участвовала в гастролях актеров императорского театра. Кстати, на клубной сцене часто выступала в репертуаре Савиной (особенно успешно в 1902 г. в Благородном собрании в роли Анны Демуриной в «Цене жизни» Немировича-Данченко). В 1904 г. труппа А. И. Долинова, с необычайным успехом гастролировавшая в Одессе, включила в свой репертуар пьесу Анненковой-Бернар «Дочь народа», а режиссер Долинов без рекомендации Савиной ничего не делал.

Актриса к тому же стала хорошим театральным педагогом, по мнению Н. Ф. Сазонова, «самым лучшим»³². Правда, с точки зрения его жены, отраженной в «Дневнике», учила она всё не тех: то чешку, которая из-за акцента не сможет играть на русской сцене, то одаренного еврейского юношу, который не сможет играть вне черты оседлости.

Как литератор Анненкова-Бернар напоминала актрису Анненкову-Бернар. Она чувствовала время, точнее, вектор времени. Самая известная пьеса Анненковой-Бернар «Дочь наро-

да» была по сути символистской мелодрамой, чем привлекла В. Ф. Комиссаржевскую. Другие пьесы написаны «в жанре мещанской мелодрамы»³³ – тоже след пребывания на сцене, неизгладимый отпечаток того главного в жизни успеха...

Примечания

- ¹ Луговой Ал. [Тихонов А. А.] // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. VII. С. 1–24.
- ² Дневник С. И. Смирновой-Сазоновой. ОР ИРЛИ. Ф. 285. Ед. хр. 31.
- ³ Букчин С. В., Чанцев А. В. Луговой А. // Русские писатели. 1800–1917. М.: БРЭ. Т. 3. К – М., 1994. С. 398–400.
- ⁴ Там же. С. 399.
- ⁵ Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. VII. С. 7.
- ⁶ Там же. С. 8.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Клм. Кнд. [(Коломенский Кандид) Михневич М. О.] Театр и музыка. Александринский театр // Новости и Биржевая газета. 1891. 22 февраля. № 53. С. 2.
- ⁹ Н. [Кугель А. Р.]. Театральное эхо // Петербургская газета. 1891. 22 февраля. № 52. С. 3.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ См.: Иванов Ив. Театр г-жи Горевой. «Мизантроп» и «Дон Карлос» // Артист. 1889. Кн. 2. Октябрь. С. 95; Иванов Ив. Театр г-жи Горевой. «Коварство и любовь», трагедия Шиллера (спектакль 8 октября) // Артист. 1889. Кн. 3. С. 108, 109.
- ¹² С.-Петербургский музей театрального и музыкального искусства (СПб МТ и МИ). Архив П. А. Стрепетовой и М. И. Писарева. Отдел рукописей. Ф. 190.
- ¹³ Иванов Ив. Театр г-жи Горевой. «Мизантроп» и «Дон Карлос» // Артист. 1889. Кн. 2. Октябрь. С. 95; Иванов Ив. Театр г-жи Горевой. «Коварство и любовь», трагедия Шиллера (спектакль 8 октября) // Артист. 1889. Кн. 3. С. 108, 109.
- ¹⁴ СПб МТ и МИ. Ф. 190.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 1. Оп. 2. № 129. Л. 1 и об.
- ¹⁷ NN [Плещеев А. А.] Александринский театр. «Елизавета Николаевна» // Театральный мирок. 1884. № 50.
- ¹⁸ Данилова Л. С., Сомина В. В. Полина Стрепетова. Трагическая актриса // Актеры-легенды Петербурга. СПб., 2004. С. 426–431.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Яблоновский С. [Потресов С. В.] Около театра // Возрождение. Париж, 1949, № 5. С. 73.
- ²¹ Клм. Кнд. Театр и музыка. Михайловский театр // Новости. 1890. 25 ноября. № 321. С. 3.
- ²² Петербургская жизнь // Новости и Биржевая газета. 1891. № 2. С. 5.

- ²³ Протопопов М. А. Женское творчество // Русская мысль. 1891. Кн. 1. С. 103.
- ²⁴ Театр и музыка. Александринский театр // Новости и Биржевая газета. 1891. 22 февр. № 53. С. 2.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Дневник С. И. Смирновой-Сазоновой. ОР ИРЛИ. Ф. 285. Ед. хр. 19.
- ²⁷ *Ното novus* [Кугель А. Р.]. Петербургские письма. «Боязнь жизни». «Сверх комплекта» // Театрал. 1895. № 42. С. 108.
- ²⁸ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Критика русского символизма. В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 41–61.
- ²⁹ См.: Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 277. Комментарий Р. Д. Тименчика.
- ³⁰ Дневник С. И. Смирновой-Сазоновой. ОР ИРЛИ. Ф. 285. Ед. хр. 20.
- ³¹ См.: Мицурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935.
- ³² Дневник С. И. Смирновой-Сазоновой. ОР ИРЛИ. Ф. 285. Ед. хр. 19.
- ³³ Белодубровский Е. Б. Анненкова-Бернар // Русские писатели. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 83.



Инна Александровна Стравинская

стетика, а, следовательно, и искусство, как и вся земная жизнь, благословляется Богом при одном условии – служению высшей цели. Все должно вести к совершенству, к Богу, все и должно, и может быть путем к Христу, к общей цели, в которой гармонично сливаются все стороны жизни, вместо того, чтобы противоречить и вытеснять одна другую. Отсюда и понятие красоты переносится в иную, духовную сферу <...> Ясно, что если красота тленная не противоречит нетленной, то она христианством не может отвергаться¹.

Автор этих строк – актриса, режиссер и теоретик театра Инна Александровна Стравинская (по мужу Аполлонская). Она служила на петербургско-петроградской императорской (государственной) сцене с 1897 по 1924 г.

Стравинская родилась в Старой Руссе 1 (13) января 1875 г. в семье майора Старорусского пехотного полка Александра Игнатьевича Стравинского и являлась двоюродной сестрой композитора Игоря Стравинского.

Род Стравинских происходил от польских землевладельцев, первоначально их фамилия звучала Сулима-Стравинские, по названию двух притоков Вислы – Сулимы и Стравы. Николай Семенович Сулима участвовал в наполеоновских войнах, а также в турецкой и польской кампаниях конца 1820-х – начала 1830-х гг., в 1833–1837 гг. состоял генерал-губернатором Восточной Сибири, потом Сибири Западной, снискав расположение сибиряков. Он умер в звании члена Военного совета, не оставив потомков мужского пола, в результате чего титулы и имущество перешли к мужьям его дочерей и к дальним родственникам, в частности к Стравинским. Однако отец Стравинской прав на наследство не имел, так как был представителем младшей ветви своего семейства. Единственное, что ему оставалось, – военная карьера. Он служил в 113-м Старорусском пехотном полку и вышел в отставку в декабре 1896 г. в чине подполковника².

В 1893 г. Стравинская с золотой медалью окончила Двинскую гимназию. Провела год в Женеве, где усиленно изучала французский язык. Вернувшись в Россию, поступила на драматические курсы театрального училища при императорском театре.

Стравинская пришла в Александринский театр совсем молоденькой девушкой, с прекрасными внешними данными, непосредственная и впечатлительная. Судя по сохранившимся фотографиям, актриса была среднего роста, отличалась миловидной наружностью и изящной фигурой. В юности весь ее облик дышал женственностью. В 1897 г. Стравинская дебютировала на сцене Александринского театра в роли Аксюши («Лес»). В начале актерского пути, как отмечали критики, у Стравинской были все данные, необходимые для блестящей артистической карьеры: «Молодая артистка, настоящей весной окончившая театральное училище по классу В. Н. Давыдова, <...> видимо робела, – говорила немножко тихо, но произвела, тем не менее, прекрасное впечатление своей искренней милой речью и неподдельною теплотой чувства. После 4-го акта талантливая г-жа Стравинская имела такой шумный, такой единоклассный успех, какого нам давно не случилось видеть на дебютах. Можно поздравить Александринский театр с хорошим приобретением. Остается пожелать, чтобы эту, несомненно, талантливую артистку, не держали без дела»³. В том же году, при возобновлении «Иванова», играла роль Саши. Была «мила и проста»⁴. В 1898-м – с успехом выступила в роли Марьи Антоновны в «Ревизоре»: «Чем-то свежим, бодрым повеяло со сцены на утреннем спектакле <...>, с участием молодых сил Александринского театра. <...> Много хорошего можно сказать <...> г-же Стравинской»⁵.

Первые годы работы в Александринском театре Стравинская пользовалась успехом. О ее роли в пьесе Сухово-Кобылина писали: «Лидочка нашла себе прекрасную исполнительницу <...>. Я помню один спектакль на волковском юбилее в Ярославле. Шла «Свадьба Кречинского», и Лидочку играла г-жа Стравинская – кажется, впервые. – Посмотрите, посмотрите на Стравинскую! – услышал я. – Да ведь это целое лицо! Это говорила М. Г. Савина. «Г-жа Стравинская, необычайно подходя даже внешними данными к роли, давала удивительную трогательность и простоту этому образу, обыкновенно пропадающему в игре других актрис»⁶.

Другие ранние роли: Бетси («Плоды просвещения»), Нерисса («Шейлок»), Софья («Горе от ума»), Купава («Снегурочка»), Беатриче («Много шуму из ничего»).

Постепенно отношение критиков к актрисе меняется. 14 января 1900 г. была поставлена пьеса «Больные люди» Г. Гауптмана, спектакль имел большой успех. Рецензент журнала «Театр и искусство» писал: «Пьеса была прослушана с

большим вниманием и, по-видимому, произвела сильное впечатление. Исполнителей много раз вызывали»⁷. Однако игра Стравинской, исполнившей роль Иды, была не понята. С этого момента критики начинают откровенно выступать против нее: «Г-жа Стравинская – собственно на этот раз вовсе не играла, а только присматривалась, как играют другие. Такого безучастного отношения к своей роли мне давно уже не приходилось наблюдать»⁸. Впоследствии, написав свою книгу «Христианский театр», она скажет, что «актер может изобразить только то, что имеется в нем самом. Какую бы роль он ни играл, он всегда играет самого себя»⁹. При этом, в ее понимании, актер играет самого себя на момент осознания себя в определенной роли.

В 1902 г. критикой были отмечены две премьеры с участием Стравинской. Первая – одноактная пьеса в жанре рождественской сказки – «Virtus antiqua. (Оруженосец)» А. В. Амфитеатрова. Автор, «вероятно, воспользовался какой-нибудь итальянской легендой и обработал ее в звучных и приятных стихах. На сцене сказка кажется немножко длинноватой, что не помешало, впрочем, публике следить за развитием ее интриги с большим вниманием»¹⁰.

Стравинская сыграла одну из главных ролей – Оссунту. Отвергнутая графом Галеото, влюбленным в ее сестру, героиня Стравинской переживает тяжелую драму. Не в силах расстаться с возлюбленным, переодевшись в мужской костюм, она становится его оруженосцем. Сражаясь с неверными в крестовых походах, Оссунта не раз рискует ради графа жизнью и, получив несколько серьезных ранений, теряет свою красоту. Возвратившись на родину, она узнает, что семья считает ее погибшей и обесчещенной графом, а любимая сестра готова мстить за нее и жаждет убить Галеото. В финале пьесы Оссунта осознанно жертвует своей жизнью ради счастья самых близких для нее людей. И вместе с тем, на протяжении всей пьесы, ее героиня страдает оттого, что приобщение к счастливым сторонам повседневной жизни, с ее простыми человеческими радостями, ей недоступно. Таким образом, Оссунта-Стравинская путем жестокого самоотречения воплощает свое духовное призвание. Стравинская пишет: «Понятие красоты переносится в иную, духовную сферу...»¹¹. Все исполнители, по мнению Кугеля, «играли очень хорошо и чувствовали себя прекрасно в рамках романтической сказки»¹².

Другая премьера 1902 г. – «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» – поставлена в бенефис вторых актеров Алек-

сандринского театра. Главным отличием этой постановки от предыдущих возобновлений стало, по мнению рецензента, то, «что каждому действующему лицу придана индивидуальность, придан отпечаток той эпохи, к которой он принадлежал <...> это все разные типы...»¹³.

Несмотря на положительные отзывы о спектакле, отношение критиков к актрисе Стравинской становится все более враждебным: «Поляки... они были совершенно не характерны в изображении актеров Александринского театра. Г-жа Стравинская (Марина Мнишек), со своим лицом белокурой Клерхен, со своим холодным голосом, всею своею, нисколько не гордою повадкой – ни мало не подходила к роли Марины. Она не была ни горда, ни суха, ни кокетлива»¹⁴. На самом деле, судя по фотографии (сделанной в ателье) Стравинской–Мнишек, в ней нет ничего напоминающего «белокурую Клерхен», совпадающего с образом ее юности. Наоборот, она строга и величава, полна достоинства и гордости. Но мнение критиков неумолимо, про актрису даже сочинили анекдот: « – Знаете, Стравинская своей игрой наносит обиду всем московским женщинам XVII века? – Как так? Ведь она играет польку Марину? – Да, но если Дмитрий мог влюбиться в польку с такими угловатыми и грубыми манерами, как Марина–Стравинская, то каковы должны были быть русские женщины XVII века?»¹⁵.

Постепенно духовные интересы Стравинской все больше и больше интеллектуально отдаляют ее от актерской деятельности, хотя это не помешает ей в дальнейшем с успехом сыграть одну из самых значимых в ее жизни ролей – Лизу в «Живом трупе». У актрисы формируются собственные представления о сценическом искусстве. Она считает театр *формой духовной жизни общества*, имеющей внутри себя потенциал, который позволит ей при определенных условиях возвыситься до *уровня храмового действия*. По ее мнению, в условиях резкого уменьшения в общественной жизни начала XX в. роли церкви на театр возлагается особая ответственность. Именно театр должен стать хранителем и распространителем духовности, способствовать развитию лучших человеческих чувств и мыслей.

Такого рода представления непосредственным образом сказываются и на ее внешности. В реальной жизни Стравинской становится чужда подчеркнутая театральность поведения и стремление выглядеть броско, эффектно, столь свойственные ее коллегам по сцене. В. С. Котляревская (В. С. Враская, по сцене, в том числе Александринского театра, выступала

под псевдонимом Стахова) помнила первое впечатление, которое произвела на нее Стравинская: «Меня поразила она, так мало похожая на актрису: гладко причесанная, не подведенная и не накрашенная»¹⁶.

Можно предположить, что на формирование системы религиозно-философских взглядов Стравинской, помимо собственных убеждений, повлиял ее брак с артистом Романом Борисовичем Аполлонским, ее партнером по Александринской сцене, заключенный в 1903 г.

Как отмечали их знакомые, сближению супругов способствовала не только совместная актерская работа, но и их общность взглядов на театр и на религию. Партнер Аполлонского по сцене, актер Я. О. Малютин, вспоминал: «Среди его (Аполлонского. – М. Б.) странностей я не могу обойти главную – его непостижимую, всепоглощающую и, следовало бы сказать, крайне неуместную для большого художника религиозность, религиозность, доходящую до степени мании, серьезного и на протяжении многих лет прогрессирующего помешательства. Известно было, <...> что унаследовал ее он от матери и что именно ею, этой манией, объяснялись многие особенности его характера и поведения. Было бы полбеды, если его увлечение религией оставалось где-то в стороне от его актерского творчества. <...> Религия занимала большое место в его актерских раздумьях. Он доходил до того, что вполне серьезно утверждал, что только бог способен внушить актеру верное решение роли и подсказать необходимые краски, подробности и детали»¹⁷.

Как уже упоминалось выше, Стравинская играла в театре очень много: Барабошева («Правда – хорошо»), Глафира Фирсова («Последняя жертва»), Круглова («Не все коту масленица»), Нерисса («Шейлок»), Неустроева («Обыватели»), Софья («Горе от ума»), Марья Антоновна («Ревизор»), Купава («Снегурочка»), Беатриче («Много шума из ничего»), Лидочка («Свадьба Кречинского» и «Дело»), Муриэль Иден («Лорд Квекс»), Марина Мнишек («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»), Настя («Не было ни гроша, да вдруг алтын»). Ее имя часто встречается в Ежегодниках императорских театров, но, к сожалению, это были в основном, не премьеры, а вводы. Поэтому содержательных рецензий, позволяющих раскрыть специфику артистической индивидуальности Стравинской, практически не существует.

Из-за творческой неудовлетворенности и под влиянием религиозных взглядов мужа («его жена, ставшая верующей

недавно, верила порывисто, с разными преувеличениями и большим участием головы»¹⁸) у Стравинской возникло желание преобразовать мир в соответствии с собственным пониманием взаимосвязи театра и религии.

Стравинская приходит к выводу, что в театре существует двойственность источников искусства: небесного и земного, религиозного и мирского, духовного и материального, то есть, по существу, христианского и языческого начал. Свое сценическое кредо Стравинская излагает следующим образом: «Символическая встреча жреца и скомороха определила характер театра, они призваны вместе выполнить миссию, которая не под силу каждому в отдельности. <...> Отсюда ясна задача актера: он может потешать своим скоморошичьим видом, но должен блюсти свой жреческий пламень. Театр может казаться развлечением, но должен служить очищению. Если театр не сумеет этого сделать, он изменит одному из своих родоначальников и в результате получится или пошлость, или нравоучительность <...> лишь при таком слиянии двух начал, театр может стать ступенью христианизации всей жизни»¹⁹.

В начале XX в. большую часть творческой энергии Стравинская вкладывает в собственные сочинения. И это не осталось незамеченным. Невостребованный в театре, талант Стравинской проявляется в большей мере не на сцене («разнообразие интересов не позволяло ей целиком отдаться исполнительской деятельности»²⁰), а в литературе. Благодаря ее книгам и театрално-критическим очеркам современники заметили, что эта актриса «таит в себе прекрасное дарование ума и душу, полную глубоких художественных задач. Театр и его репертуар, публика и критика, пришедшиеся на долю молодой артистки, не давали ей до сих пор никакой возможности выявить того особого *морального уклада*, с которым она выступила теперь перед обществом в своей книге. «<...> Г-жа Стравинская овладела пером и счастьем человека, открывающего свою душу и имеющего, что сказать, сквозит в каждой строчке ее книги об Ибсене. Говоря об этом драматурге, артистка сообщает читателю святость своего отношения к театру вообще»²¹.

Размышляя о Христианском театре как об идеале истинного театра, для иллюстрации своих идей Стравинская выбирает пьесы Г. Ибсена. Это свидетельствует о ее интересе к феномену «новой драмы», к обсуждению проблем, характеров и поступков, имеющих непосредственное отношение к современной для того времени драматургии. Стравинская полага-

ет, что современные драматурги должны идти тем же путем, что и Ибсен. При этом, говоря о своем собственном творчестве – творчестве актера, Стравинская поясняет, откуда, по ее мнению, актер должен черпать вдохновение и материал для интерпретации своих ролей. «Область искусства есть, по преимуществу, *область интуитивного творчества*, и здесь дух истины веет с особой силой, <...> те краски, которые художник берет с палитры, актер черпает из собственной души»²². В «Росмерсхольме»²³, в отличие от предыдущих произведений Ибсена, душевный мир персонажей, по мнению актрисы, исследуется не столько через их прошлые поступки, сколько посредством выяснения двигавших ими мотивов и побуждений. Углубленному психологическому анализу служат символы, отражающие смутные душевные состояния, возымевшие неодолимую власть над героями пьесы. Начиная с сочинения, посвященного «Росмерсхольму», исследование глубин душевной жизни человека становится едва ли не самой важной задачей Стравинской, но философские и этические проблемы по-прежнему остаются в центре ее внимания.

В начале XX в. в Александринском театре соседствовали различные, часто противоположные художественные тенденции. С одной стороны, например, традиционализм, стилизация, мирискусничество, а с другой бульварно-обывательская драматургия. «Легкая комедия с фривольным сюжетом и пикантными ситуациями уверенно чувствовала себя на Александринской сцене. <...> В комедии А. Пинеро “Лорд Квекс”, изображавшей шашни лордов, в центре сцены стояла двухспальная кровать, а вокруг нее актеры порхали в разноцветном нижнем белье»²⁴. Стравинская, сыгравшая в этой постановке роль Муриэль Иден, с ее представлениями о Христианском театре, плохо вписывалась в подобный репертуар.

Упоминаний об этой роли Стравинской в прессе нет, но достаточно показателен отзыв А. Кугеля о Стравинской в спектакле по пьесе А. Пинеро («На полпути»), которая, по мнению рецензента, была легковесной, серой и посредственной. «Пьеса такая простая – непонятная; не расчленена. Полное непонимание того, в чем логическое, так сказать, ударение пьесы, <...> где легкомысленную особу, почти кокетку, мисс Анерли играет г-жа Стравинская, актриса, которой порой искренне любуешься, когда она играет серьезных, вдумчивых, сосредоточенных женщин. Она прекрасная – Lise, например, в “Живом трупе” – настоящее воплощение нравственной чистоплотной натуры. Но когда г-жа Стравинская изображает кокетку,

со своим чистым лицом и ясным, я бы сказал, целомудренным голосом – это такое же недоразумение, как г. Лерский, внезапно попавший в драматические герои»²⁵.

Популярным драматургом предвоенных лет в Александринском театре становится В. А. Рышков – автор ходовых пьес, с претензией на решение социально-общественных проблем.

Одну из пьес Рышкова – «Склеп» – критик журнала «Театр и искусство» называет пьесой «примитивной» и прямолинейной: «Страсть и грех наследственного алкоголизма – применительно к скучающему и разлагающемуся дворянству – рисуется в пьесе так просто и бесспорно, как в детских прописях»²⁶. В семье Томилиных мужчины – сплошные алкоголики. Николай Томилин – помещик, земский начальник – тайный алкоголик. Он пьет в одиночестве, преимущественно по ночам. Его старший брат Иван – общественный алкоголик, привыкший пить в компании соседей. Беспросыпное, неудержимое пьянство кончается тем, что Иван с компанией извлекают Николая из кабинета и превращают его в общественного алкоголика. Рецензент отмечает всего две сцены, «где внимание зрителя приподнимается, где чувствуется нерв истинного драматизма: сцена, когда полковник Томилин к ужасу убеждается, что брат его Николай тоже пьет, но пьет мрачно, в одиночестве, почти бессознательно подчиненный року, и сцена, когда полковник Томилин рассказывает жене Николая о тех ужасных галлюцинациях, которые не дают ему силы оставаться одному и гонят его к всепьянейшей компании. Сцена эта сильная, яркая, в стиле Достоевского»²⁷.

Драматизм пьесы состоит в том, что Катя – жена Николая слишком поздно узнает о наследственном пристрастии своего мужа. Она решает бежать с детьми из этого склепа, спасая их от влияния пагубной страсти.

В столице пьеса, по мнению рецензента, не имела того успеха, каким она пользовалась в провинции, а виной тому – игра актеров: «В исполнении не было яркости, увлечения. <...> г. Аполлонский хорошо задумал и отчасти выполнил патологические особенности алкоголика-мономана: однако он уже с первого момента “сажал педаль” и дал картину алкогольного маразма, так что становилось совершенно непонятным, как это Катя могла не подозревать о недуге своего супруга. <...> Сильной и умной драматической актрисе следовало дать роль Кати. Это единственная положительная роль у автора, роль, идущая в контраст с окружающим падением и безволием. Энергия и горячность должны ощущаться в ней, убежден-

ность в правоте и страстное чувство материнства. Чего же вы хотите от г-жи Стравинской? Актриса всегда *холодная*, всегда *томная*, всегда *читающая*, но не играющая. И на ее слабые плечи налагают такую роль – без присутствия темперамента не мыслимую? Что ни слово – то ушат холодной воды, что ни движение – то из сборника “хороший тон”. С начала до конца она губила роль и губила пьесу. Для всех присутствующих на спектакле было ясно, что это не роль г-жи Стравинской и что чей-то настоящий каприз наградил ее непосильной ношей (курсив мой. – М. Б.)»²⁸.

Актеры, играющие в пьесах Рышкова, вероятно понимали невозможность создания стройного актерского ансамбля, поэтому каждый из них воспринимал свою роль как нечто самостоятельное и пытался достичь собственного успеха. Эту ситуацию подтверждают выводы автора исследования об Александринском театре А. Я. Альтшуллера: «Характерной особенностью пьес современных авторов, ставившихся в эти годы, было соседство в них разнородных художественных тенденций. Говоря об актерском исполнении, следует помнить, что даже в пьесах художественно цельных александринские актеры нередко играли каждый “сам за себя”. Пьесы же, о которых идет речь, толкали к пренебрежению ансамблем, единством решения. Репертуар диктовал актерский стиль. Актеры играли применительно к понятиям времени, требованиям момента, мало заботясь о типичности своих созданий»²⁹.

Сама Стравинская, прекрасно осознавая сложившуюся ситуацию, писала: «лучшими пьесами в репертуаре театра являются не те, которые выше по достоинству, а те, которые наиболее отвечают духовному и душевному складу актеров, которые, проще выражаясь, им «по плечу». Здесь существует математическая точность. Это лишнее доказательство самостоятельности актерского творчества»³⁰.

Быть может, применительно к судьбе Стравинской, будут точны слова В. Ф. Комиссаржевской, которая в беседе с литератором Н. Тамариным объяснила причину своего ухода из Александринского театра: «Репертуар так складывался, что мне нечего было играть <...>. 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 путь»³¹.

В этом жизненные пути двух актрис, несколько лет проработавших вместе в одном театре, в чем-то похожи – обеим не удалось найти себя в Александринском театре. Комиссаржевская добровольно покинула казенную сцену в 1902 г.,

загоревшись идеей создать свой театр, который бы отвечал своим искусством на вопросы современности. Стравинская, с 1902 г. считающаяся актрисой второго состава, проработает в Александринском театре еще 13 сезонов: «Какое несчастье, имея собственный талант, быть обреченным говорить чужие и чуждые слова, служить искусству в театре, которым овладела посторонние личности, ходить по сцене по указке художественных ничтожеств и создавать никому не нужные роли, разыгрывая их в компании с актерами, которым лучше бы никогда не видеть света рампы. С этим самоубийственным процессом знаком каждый актер, но не каждому выпадает счастье и хватает способностей высказаться перед публикой, минуя сцену»³².

Одной из лучших, можно сказать центральной в творчестве Стравинской, стала роль Лизы в «Живом труп». Пьеса Л. Н. Толстого, найденная в бумагах писателя после его смерти, стала сенсацией для русской публики. «Живой труп» был поставлен в Александринском театре В. Э. Мейерхольдом и А. Л. Загаровым 28 сентября 1911 г. По свидетельству Малютина, Мейерхольд «увидел в пьесе завершенность авторской мысли, лаконизм языка и динамику действия – новый стиль драмы, далекий, однако, от схематичности модернистского театра. В отличие от плотной среды МХТ, заселенной колоритными фигурами, в Александринском действе на фоне живописных коровинских панно разыгрывались монологические драмы одиночек, отпавших от социума и корреспондирующих больше со зрителями, чем друг с другом. Исполнители мейерхольдовской постановки смотрели в зал даже во время диалогов, словно выходили из образа, из круга ближайшего общения для прямого контакта с современностью. Собственно, это была сценическая формула толстовского предсмертного ухода-разрыва, за которым совсем недавно с волнением следила вся страна. Граф Толстой, известный всему миру писатель, муж, отец, помещик, умер как бесприютный странник.

Обращаясь к исполнению, следует отметить, что наиболее заметными оказались те роли, в которых артисты ближе всех подошли к пониманию пьесы Толстого. В этом смысле первенство осталось за Р. Б. Аполлонским, который смог увидеть и создать в образе Феди «причудливую человеческую индивидуальность, сплетение единственных в своем роде и неповторимых человеческих особенностей, <...> великолепно показывая пропасть, разделяющую Протасова с его средой. Аполлонский

даже намеком не давал понять о жгучей и мучительной тоске своего героя по людям, способным понять его»³³. Его Федя был «одинок, и не только в данной среде, он был настолько индивидуален, настолько выше окружающих по своему эмоциональному уровню, что одиночество его стало как бы внутренне присущей ему особенностью»³⁴.

Особый интерес у критиков в этой постановке вызывала Стравинская: «Вполне стильный толстовский образ дает г-жа Стравинская в роли Лизы. Это именно толстовская женщина в стиле Кити, только без той “изюминки”, которая есть в Кити. Это так сказать Кити, озаренная новым светом толстовства, строгая к себе, сдержанная, корректная, вдумчивая, примерная супруга и мать»³⁵. Здесь ее манера исполнения, ее собственный взгляд на театр совпали с замыслом пьесы.

Один из рецензентов спектакля пишет: «Чрезвычайно интересно своеобразное толкование г-жой Стравинской ее отношения к Феде. Лиза (Стравинская) не любила по-настоящему Федю, что тот и чувствовал»³⁶. Это подтверждает один из драматических эпизодов пьесы. Узнав о самоубийстве Феде, Лиза падает на колени, и «как бы самой себе старается внушить себе, что она любит его, любит... – «Не правда, что я не любила его, не люблю его! Люблю его одного! Люблю! И его я погубила. Оставь меня!» – Подобное толкование облегчает скорое сближение с Карениным, которое иначе было бы психологически затруднено. Нам лично, кажется, что Лиза любила Федю; недаром она так долго прощала ему все его сумасбродства и грехи. Федя – одна из обаятельных для женщин натур. Но и толкование г-жи Стравинской очень интересно и красиво»³⁷.

Об остальных исполнителях «Живого трупa» необходимо сказать особо. «Дело в том, что их толкование ролей, тоже очень стильное и высокохудожественное по исполнению, вытекало, как нам кажется, скорее из традиций нашего образцового театра и, пожалуй, из верного понимания и толкования прежних пьес Толстого же; но относительно применения этого толкования к “Живому трупу”, то возможно спорить. Наш образцовый театр, воспитанный на Грибоедове, Гоголе, Островском, привык к сатирическому отношению к жизни, к изображению ее пошлости. В этом направлении работала привычка, определялось и развивалось творчество артиста. Здесь его наибольшая сила и яркость. Мы лично держимся того мнения, что сатирические краски не следовало бы накладывать на эту пьесу. Но это, конечно, дело толкования и тут возможны большие споры»³⁸.

Непосредственно перед своим уходом из театра Стравинская сыграла в пьесе «Рюи Блаз» Виктора Гюго. Н. Тамарин писал: «Г-жа Стравинская в роли королевы была грациозна, но играла тускло. Вот грех дирекции и режиссуры. Затеряна, обесцвечена актриса, которая (ранее. – М. Б.) безусловно, выделялась. <...> Не так еще давно г-жа Стравинская тонко, глубоко верно и прочувствованно передала трудную роль Протасовой в “Живом трупe” Толстого. Но, конечно, будучи обреченной на долгое бездействие, артистка, выдающаяся по уму и образованию, безусловно, способная, побледнела, и если и прежде сильный драматизм не был ее областью, то теперь она сама для Гюго оказалась лишенной нужного внутреннего подъема»³⁹.

В 1915 г. Стравинская покидает сцену Александринского театра. Говоря об актерских неудачах Стравинской, нельзя обвинить ее в отсутствии таланта: «Горе г-жи Стравинской, как театрального деятеля, заключается в том, что она работает в невозможных условиях невозможного театра. Человек создает себе художественно-философское мировоззрение, свою эстетическую религию, работает, расширяет знание, эрудицию, а театром руководят какие-то театральные недоразумения. Ну и уходят – кто куда, а г-жа Стравинская в мистику, в книжное мудрствование, в умозрительную философию»⁴⁰.

Стравинская могла бы стать очень успешной актрисой, но для современного ей Александринского театра она оказывается слишком интеллектуальной личностью, вкладывая чересчур много собственного смысла в понятийный ряд актер – театр – бог. Не найдя себя на сцене, Стравинская полностью отдается воплощению идей Христианского театра. Это лишний раз свидетельствует о том, что Инна Стравинская была человеком глубоким, думающим, склонным к анализу.

К началу Первой мировой войны брак Стравинской и Аполлонского практически распался, хотя официально изменений в своих отношениях они не оформляют, продолжая вместе жить и работать, так как подобная позиция соответствует их религиозным взглядам.

По свидетельству актрисы Варвары Враской (Котляревской), квартира Аполлонского и Стравинской была наполнена непривычными для образа жизни актеров большими киотами, со старинными иконами в тяжелых серебряных ризах, перед которыми горели массивные лампадки. «Все эти образа, выдвинутые на первое место, говорили о том, что в жизни хозяев они важны и нужны»⁴¹. Каждое лето супруги продолжа-

ют ездить по монастырям, бывают в Оптиной пустыни, много общаются с Оптинскими старцами.

Во время Первой мировой войны Роман Аполлонский активно занимается общественной деятельностью. В понравившейся ему дачной местности Вырица-Поселок он принимает участие в строительстве церкви-школы, построенной к 1915 г. по проекту инженера Манцевича. Имя Аполлонского числится в документах жертвователей на благоустройство Вырицкой торговой школы заводчика А. Ефремова (отца знаменитого советского фантаста И. А. Ефремова) и на дачный театр. В поселке выстраивается целый квартал, где улицы названы по именам актеров императорских театров: Варламова, Лабинского, Дарского, Аполлонского и Стравинской. В начале XX в. у себя на даче чета Аполлонских-Стравинских устраивает театральные вечера. В силу широкой общественной деятельности хозяев там бывают самые разные люди, от известных артистов и художников, таких как М. Г. Савина, А. Н. Бенуа, Ф. И. Шаляпин, до представителей духовенства, в первую очередь, вырицких протоиереев.

В 1915–1918-е гг. Аполлонский и Стравинская считаются представителями крайнего консерватизма в театральной среде. Стравинская пишет: «Христианский театр ничего не меняет в прежнем, а требует только определенного освещения жизни. <...> В репертуар Христианского театра войдет все, что до сих пор дано лучшего в классической литературе. Чем больше истины заложено в произведении, тем дольше оно живет, потому что истина есть Дух Божий, оживляющий творение человека. И поэтому так называемые классические произведения живы по существу Духом Христовым, заложенным в них. Помимо того, в репертуар войдут и те пьесы, которые, давая художественное изображение жизни, не делают, однако, определенных конечных выводов (ибо авторы их не смогли подняться до тех высот, каких касаются души избранников Божиих), но которые не противоречат истине, не искажают ее ложными выводами, такие пьесы, – художественные фотографии действительности, – похожи на недоконченные арифметические задачи, в которых решение идет совершенно правильно, но не доведено учеником до последних итогов. При правильном исполнении актерами итоги эти, однако, напрашиваются сами собою»⁴².

После Октябрьской революции, сразу после установления советской власти, жизнь актрисы резко меняется. Она лиша-

ется не только имения, доставшегося ей по наследству, но и пенсии, заслуженной в театре.

В 1918 г. Аполлонского приглашают заведовать художественной частью Александринского театра, в 1919–1920 гг. он состоит членом директории и управляющим. Видимо по его просьбе в 1918 г. Стравинская возвращается на службу в Александринский театр (Государственный академический драматический театр)⁴³, уже в качестве режиссера. За несколько лет ею были возобновлены и поставлены в соавторстве несколько спектаклей: «Дочь моря» Г. Ибсена (15.12.1917) – режиссер В. Э. Мейерхольд, сорежиссер И. А. Стравинская, «Усмирение строптивой» У. Шекспира (25.01.1919) – режиссеры Стравинская, П. П. Гнедич; «Флорентийская трагедия» О. Уайльда (16.09.1918, премьера) – режиссер Стравинская; «Бесчестные» Д. Роветты (16.09.1918) – возобновление Стравинской; «Над землей» Т. Майской (7.11.1918) – режиссеры Стравинская, Н. В. Смолич; «Воспитатель Флакман» О. Эрнста (22.02.1919) – возобновление Стравинской.

С того же 1918 г. Стравинская и Аполлонский начинают активно пропагандировать идею «Христианского театра». У Аполлонского появляется возможность открыть небольшой театрик-студию⁴⁴. За сезон актерам преподается 890 часов, из которых часть – 594,5 часа – отводится на «актерское воспитание» (драматические занятия). Репертуар театра состоит из восьми произведений, половина из которых – ибсеновские. Выбор пьес полностью соответствует взглядам Стравинской на театр, не интересующейся пьесами с глубокой социальной проблематикой, такими как «Кукольный дом» или «Враг народа». Она выбирает драмы со сложной символикой: «Привидения», «Дочь моря», «Росмерсхольм», «Гедда Габлер»⁴⁵, волнующие ее еще со времен актерской деятельности. Как уже говорилось выше, по мнению Стравинской, именно Ибсен становится для Христианского театра мерилom подлинного искусства, так как «для христианского актера важно “чьего духа” произведение, что оно скажет зрителю. Он не смеет уже без разбора братья за роль, лишь бы она подходила к его данным и обещала сценический успех. Это уже не только дело художественного вкуса, но дело совести»⁴⁶.

К 1920 г. в репертуаре Студии остаются только «Гедда Габлер» и «Привидения»⁴⁷.

В 1924 г. Стравинская увольняется из Александринского театра. В дальнейшем ей приходится подрабатывать уроками пения. С этого же года Стравинская вместе с Аполлонским

и сыном Никитой начинает посещать курсы Богословско-пастырского училища. В 1925 г. училище закрывают, а православная церковь и ее учение вскоре оказываются практически под запретом.

Если на первых порах новые власти, стараясь завоевать расположение широких слоев общества, смотрят сквозь пальцы на многие вопросы, в том числе и связанные с религией, то после укрепления советского строя идеология постепенно проникает во все сферы жизни. Утверждается идеологический диктат, господство «воинствующего материализма», когда одна философская школа объявляется единственно научной. Идеалистическая философия отвергается как устаревшая, религиозная, а религиозно-философский ренессанс начала века оценивается как «враждебный, реакционный», что служит одним из оснований высылки из Советской России виднейших деятелей культуры. Поэтому сохранение традиций русской мысли осуществляется либо в замаскированной легальной форме – Философское общество при университете в Петрограде, либо в нелегальной – кружок А. Мейера. Деятельность этих обществ отнюдь не формальна – ими двигает искреннее стремление к просвещению народа, выражающее традиционную демократическую ориентацию лучших представителей отечественной духовной культуры. Восстановление связи между русской интеллигенцией, живущей в условиях советской России, и русской интеллигенцией в эмиграции, а также поиск связи с философской средой предреволюционных лет с ее исканиями и размышлениями о человеке, его месте в мире, о судьбах России.

Таким новым обществом становится религиозно-философский кружок, созданный по инициативе А. А. Мейера⁴⁸ в Петрограде. Изначально демократический характер кружка, лояльность Мейера по отношению к новой власти (он принимал участие в работе Поместного Собора в 1917 г. как активный деятель Петербургского РФО⁴⁹ и являлся одним из составителей проекта этого Общества об отделении Церкви от государства) вызывают резкое неприятие руководителей знаменитого элитарного петроградского Религиозно-философского общества, во главе которого с начала века стояли Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус. На самом деле, философия Мейера – это попытка создания практической нравственной философии, основанной на ряде христианских идей, реализация нового религиозного сознания в обществе, рациональное постижение личности⁵⁰.

Уже в 1922 г. у Мейера и других активных членов кружка наступает разочарование в социализме. На первый план все больше и больше выходят исключительно религиозные интересы. Складываются определенные ритуалы и обрядовые традиции. Кроме традиционных «вторников» ядро кружка, именующее себя «Христос и свобода», собирается по воскресеньям, дискутируя на религиозно-философские темы. Постепенно количество религиозно-философских кружков в Петрограде растет, а тематика обсуждений становится все более разнообразной. К «Воскресеньям» примыкает кружок под руководством супругов Г. Г. и Е. А. Тайбалиных, в который в итоге вступает Стравинская. В отличие от Мейера, они больше занимаются обсуждением политических вопросов. К началу 1925 г. кружок оформляется окончательно. Его члены собираются друг у друга на квартирах, стараясь соблюдать меры конспирации. «Занимаясь некоторое время отвлеченными вопросами, кружок скоро под влиянием Тайбалина, Аничкова, Кепель, Миханкова и Аполлонской-Стравинской, монархистов по убеждениям, принимает чисто монархическую окраску»⁵¹.

Кружок Тайбалина⁵² существует до 1928 г. По показаниям участников кружка, впоследствии обвиненных: М. М. Дитерихса, А. А. Катениной, С. М. Таубе и П. П. Вальгадта, – они обсуждают церковные и политические вопросы в монархическом духе, утверждая, что «революция с православием несовместима, и необходимо установление государственного строя, существовавшего до революции, являющегося строем христианским»⁵³.

Все проходившие по обвинительному делу участники кружка подчеркивают крайне монархические и антикоммунистические убеждения Стравинской. По свидетельству ее коллег, она полностью разделяет убеждения Тайбалиных, согласно которым «Соввласть является властью Антихриста, против которой нужно всеми средствами бороться», – из показаний А. А. Катениной⁵⁴.

По предложению Стравинской принимается своеобразная декларация, разработанная белоэмигрантской группой «Борьба за Россию» и опубликованная в Париже в одноименном журнале: «Политическая декларация, выработанная нами в согласии с нашими единомышленниками, предусматривает организацию в СССР подпольных ячеек и групп содействия борьбе за Россию. Эти ячейки являются временными тактическими союзами людей, подчас различного мирозерцания, на проповеди активной борьбы с коммунистической властью,

понимающих, что избавление России от коммунизма придет не через ту или иную партию, а через объединение всех здоровых элементов нации»⁵⁵.

Однако советские органы госбезопасности, проведя следственные мероприятия, не делают разницы между монархическими, литературными и религиозно-философскими кружками. В 1927 г. как контрреволюционная организация закрывается «Братство Серафима Саровского». Именно на следствии по этому делу и вскрывается, что в Петербурге действует еще несколько кружков, которые могут быть названы антисоветскими. Выявив к середине 1928 г. большинство из них и установив участников, ОГПУ приступает к разгрому подпольных объединений и арестам. К середине февраля 1929 г. органы госбезопасности уже обладают исчерпывающей информацией, и все проходившие по делу арестовываются. Стравинскую задерживают и отправляют в Дом предварительного заключения 2 февраля. При аресте у нее находят значительные ценности и крупную сумму денег, косвенно свидетельствующие о том, что Стравинская была хранительницей общественных денег кружка Тайбалина, а может быть, и не только этого подпольного общества. Впрочем, сама актриса во время следствия этот факт отрицает, тем не менее, обнаруженные ценности изымаются и приобщаются к делу.

С самого начала следствие намеревалось объединить все дела в одно – была поставлена цель разоблачения мощного и разветвленного заговора по примеру «Таганцевского» (дело «Петроградской боевой организации»). Искусственно собрав членов разрозненных антикоммунистических кружков и групп, отдельных критически настроенных к советской власти людей, представителей научной и творческой интеллигенции, рабочих, офицеров, возбуждают уголовное дело. Всего было арестовано около 900 человек, осуждено – 230 человек, из них 95 человек – расстреляны.

На следствии поднимается вопрос и о промасонской направленности кружка Тайбалина. Впрочем, члены кружка и сама Стравинская вряд ли имели отношение к масонской идее, хотя, по показаниям свидетелей, именно Стравинская настаивала, чтобы каждое собрание начиналось с общей молитвы, а перед началом бесед члены кружка взаимно пожимали руки всем собравшимся – знаменитая масонская цепь.

Вскоре благодаря «откровенным» показаниям арестованных общая картина истории и функционирования организации выглядит вполне сложившейся. Следствию удается обна-

ружить или проявить, по крайней мере, пять кружков ленинградской интеллигенции, общее руководство которыми восходило, согласно версии ОГПУ, к А. А. Мейеру⁵⁶.

Принципиально не желают сотрудничать с органами Мейер, Стравинская и Тайбалин, отказавшись от дачи каких-либо показаний. Единственное, в чем они признаются на суде, так это в своей принадлежности к различным кружкам и в монархических убеждениях.

22 июля 1929 г. выносится приговор Стравинской. Она признается виновной в совершении противоправных деяний и получает три года концлагерей. Однако, учитывая заслуги артистки в годы Гражданской войны и военного коммунизма (как говорится в материалах уголовного дела: «активно работала в составе военных агитбригад и участвовала в культурно-просветительских мероприятиях советских органов и учреждений»⁵⁷), заключение в лагерях заменяется высылкой на три года в Сибирь. Супруги Тайбалины получают по 10 лет лагерей, Мейер и еще ряд обвиняемых – столько же. Другим по состоянию здоровья, за глубокое искреннее раскаяние или за помощь следствию заключение заменяется высылкой на поселение.

Стравинская освобождается из мест заключения в 1932 г. Одно время живет на вольном поселении в Сибири (в Нарымском крае)⁵⁸. Дальнейшая судьба Стравинской до конца не ясна. По некоторым сведениям, в 1932 и 1937 гг. она вновь подвергается арестам. «В 1937 г. почти все поселенцы были вновь арестованы и сосланы. Мужа Стравинская потеряла еще в 1930 г.⁵⁹ Дети, совсем еще юные, оказались брошенными на произвол судьбы и пережили много тяжелого»⁶⁰.

По сохранившимся рецензиям известно, что во второй половине 1930-х – самом начале 1940-х гг. Стравинская работает в АССР немцев Поволжья, в Бальцеровском⁶¹ колхозно-совхозном театре, «на должности режиссера-актрисы»⁶².

Одновременно, в сезон 1935–1936 гг., ее имя числится в афишах и программах Саратовского театра драмы им. К. Маркса⁶³. Она выступает в единственной роли – роли Марии Тарасовны, матери Платона Кречета в пьесе «Платон Кречет» А. Корнейчука.

Работая в Бальцеровском театре, Стравинская переводит на немецкий язык немало пьес, например: «Лес» и «Бесприданница» А. Н. Островского, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Любовь Яровая» К. А. Тренева⁶⁴. Ее режиссерские опыты, по отзывам местной прессы, особенно постановки драм А. Н. Островского, пользуются большой популярностью⁶⁵.

В письме А. А. Голубева, сотрудника ленинградского Дома Ветеранов сцены, к заместителю председателя ВТО Дальцеву⁶⁶, найденном автором в архиве ЛДВС, говорится о ревакации из Кирова пансионеров Дома ветеранов сцены. В частности, упоминается об И. А. Аполлонской-Стравинской, «работающей сейчас в Саратовском музее им. Радищева чуть ли не уборщицей»⁶⁷ с просьбой о переводе ее в Ленинград, где осталась ее дочь Наталья. По свидетельствам очевидцев, Стравинская возвращается в Ленинград в 1945 г. С этого момента она живет в Доме ветеранов сцены, где и умирает в 1970 г.⁶⁸

Примечания

- ¹ Стравинская И. А. Христианский театр. СПб., 1914. С. 19–20.
- ² История старорусского пехотного полка // Пусть каждый исполнит свой долг / Изд. д-ра Дубровина. М., 1904, С. 78.
- ³ Г. В. Театральные заметки // Театр и искусство. 1897. № 36. 7 сент. С. 633.
- ⁴ А. Д. (Дрождинин А. А.) «Иванов» // Петербургский Листок. 1897. 19 сент. С. 4.
- ⁵ Импрессионист (Бентовин Б. И.). Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1898. № 43. 25 окт. С. 767.
- ⁶ Беляев Ю. Мельпомена / Изд. А. С. Суворина. СПб., 1911. С. 112–113.
- ⁷ Импрессионист (Бентовин Б. И.). Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1900. № 4. С. 80.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Стравинская И. А. Христианский театр. С. 35–36.
- ¹⁰ *Ното novus* (Кугель А. Р.). Александринский театр // Театр и искусство. 1902. № 1. 1 янв. С. 10.
- ¹¹ Стравинская И. А. Христианский театр. С. 20
- ¹² *Ното novus* (Кугель А. Р.). Александринский театр // Театр и искусство. 1902. № 1. С. 10.
- ¹³ Театрал. Около театра // Петербургская газета. 1902. № 301. 2 нояб. С. 4.
- ¹⁴ *Ното novus* (Кугель А. Р.). Театральное эхо. На первых представлениях // Петербургская газета. 1902. № 300. 1 нояб. С. 3–4.
- ¹⁵ Я. Анекдоты. // Петербургская газета. 1902. № 300. 1 ноября. С. 5.
- ¹⁶ Воспоминания монахини Вероники (Котляревской). San Francisco, [1950]. С. 3.
- ¹⁷ Малютин Я. О. Актеры моего поколения. Л.; М., 1959. С. 254.
- ¹⁸ Воспоминания монахини Вероники (Котляревской). С. 6.
- ¹⁹ Стравинская И. А. Христианский театр. С. 27.
- ²⁰ Импрессионист (Бентовин Б. И.). Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1907. № 39. С. 629–630.
- ²¹ Глаголин Б. За кулисами моего театра. И. А. Стравинская «Росмерсхольм». СПб., 1911. С. 23.

- ²² *Стравинская И. А.* Христианский театр. С. 22.
- ²³ *Аполлонская (Стравинская) И. А.* Театр Ибсена. «Росмерсхольм». СПб., 1910.
- ²⁴ *Альтишуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968. С. 261.
- ²⁵ *Ното повис* (Кугель А. Р.). Александринский театр // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 114.
- ²⁶ *Импрессионист* (Бентовин Б. И.). Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1907. № 39. С. 629–630.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ *Альтишуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968. С. 262–263.
- ³⁰ *Стравинская И. А.* Христианский театр. С. 35.
- ³¹ *Импрессионист* (Бентовин Б. И.). Хроника театра и искусства // Театр и искусство, 1902. № 39. 22 сент. С. 697.
- ³² *Глаголин Б.* За кулисами моего театра. СПб., 1911. С. 23.
- ³³ *Малютин Я. О.* Актеры моего поколения. С. 244.
- ³⁴ Там же. С. 243, 244.
- ³⁵ *Арабажин К. И.* Живой трупп // Ежегодник императорских театров. 1911. С. 91.
- ³⁶ *Арабажин К. И.* Живой трупп. С. 92.
- ³⁷ Там же. С. 93.
- ³⁸ Там же. С. 93.
- ³⁹ *Тамарин Н.* Михайловский театр. Спектакль для учащейся молодежи «Рюи Блаз» В. Гюго // Театр и искусство. 1915. № 5. С. 76.
- ⁴⁰ *Безмятов Евг.* Новые книги о театре // Театр и искусство. 1913. № 49. С. 1007–1009.
- ⁴¹ Воспоминания монахини Вероники (Котляревской). С. 7.
- ⁴² *Стравинская И. А.* Христианский театр. С. 42.
- ⁴³ Государственный академический драматический театр.
- ⁴⁴ [Без подписи]. Студия Р. Б. Аполлонского // Бирюч: Сб. статей петроградских государственных академических театров. Пг., 1920. Сб. II. С. 398.
- ⁴⁵ Там же. С. 400–401.
- ⁴⁶ *Стравинская И. А.* Христианский театр. С. 42.
- ⁴⁷ [Без подписи]. Студия Р. Б. Аполлонского // Бирюч: Сб. статей петроградских государственных академических театров. Сб. II. С. 401.
- ⁴⁸ Александр Александрович Мейер (1874–1939). Философ, в молодости марксист. До революции трижды был арестован: в 1896 г. ссылка в Шенкурск, в 1905 г. ссылка в Среднюю Азию; в 1906 г. бежал из Ташкентской тюрьмы в Финляндию. В 1907 г. вернулся в Россию, в эти годы стоял на позициях «мистического анархизма», сблизился с Д. Мережковским. С 1909 по 1928 г. Мейер работал в Петрограде в Публичной библиотеке, был профессором Высших курсов Лесгафта, преподавал историю философии и логику в институте Живого Слова, читал

публичные лекции и вел отдельные курсы в Психоневрологическом, в Медицинском женском и в Сельскохозяйственном институтах.

⁴⁹ Религиозно-Философского Общества.

⁵⁰ Многие идеи А. Мейера и его собраний нашли свое выражение в двух номерах журнала «Свободные голоса», выпущенного под редакцией Г. П. Федотова в 1918 г.

⁵¹ Из показаний члена «Кружка Тайбалина» Михаила Михайловича Дидерихса. Уголовное дело № 108–1929. Архивно-следственное дело. П-81782. Т. 2. Л. 271.

⁵² Григорий Григорьевич Тайбалин (1879–1937). В начале 1900-х принимал участие в революционном движении; дважды был арестован во время студенческих демонстраций. Участник Русско-японской и доброволец Первой мировой войны; возведен в чин офицера. После революции работал бухгалтером в Госторге; в 1928 г. вышел на пенсию. Его супруга Евгения Андреевна (1879–1937) на пенсии с 1927 г. Оба происходили из незначительных дворянских родов.

⁵³ Из обвинительного заключения по уголовному делу № 108–1929. Архивно-следственное дело. П-81782. Т. 2. Л. 295.

⁵⁴ Там же. Л. 297.

⁵⁵ Из обвинительного заключения по уголовному делу № 108–1929. Архивно-следственное дело. П-81782. Т. 2. Л. 296.

⁵⁶ «Содружество» (руководитель А. А. Мейер), «Переоценка ценностей» (до 1925 г. руководитель Г. П. Федотов), «Кружок медиевистов» (руководители И. М. Гревс и О. А. Добиащ-Рождественская), «Культурный уголок» (руководитель П. Ф. Смотрицкий), кружок Г. Г. Тайбалина.

⁵⁷ Групповое дело А. А. Мейера № 108–1929. Электронный альбом «1 345796. Жертвы политического террора в СССР». М.: «Мемориал» – «Звенья», 2003.

⁵⁸ См.: *Бовкало А. А.* Последний год существования Петроградского Богословского института. С. 513; *Антонов В. В.* «Воскресенье» Мейера и «воскресники» Назарова. С. 321.

⁵⁹ Аполлонский Р. Б. умер в 1928 г. См. его некролог: *Кугель А.* Первый любовник: (Памяти Р. Б. Аполлонского) // Красная газета. 1928. 20 авг. Веч. вып. № 229. С. 4.

⁶⁰ Воспоминания монахини Вероники (Котляревской). С. 15.

⁶¹ После упразднения АССР НП и выселения немцев из Поволжья, в 1942 г., районный центр Бальцер был переименован в г. Красноармейск.

⁶² Служебное удостоверение, выданное 15 марта 1937 г., и справка от 18 октября 1941 г. (РГАЛИ. Ф. 2341. Оп. 2. № 541. Л. 2, 3).

⁶³ Саратовский театр драмы им. К. Маркса, архив// Программа спектакля.

⁶⁴ См.: РГАЛИ. Ф. 2341. Оп. 2. № 541. Л. 1; № 542. Л. 4–4 об.

⁶⁵ *Munschau F.* Ein gewaltiger Schritt vorwärts // *Bolschewik*. <Kamenkaer>, 1937. 16/IV. № 47. S. 2; *Richter F.* Gastspiel des Balzerer deutschen Kolcostheaters // *Nachrichten*. <Engels>, 1937. 9/X. № 234. S. 4. (Пере-

вод названий рецензий в местных газетах: «Громадный шаг вперед», «Гастроли Бальцеровского немецкого колхозного театра»).

⁶⁶ Дальцев Зиновий Григорьевич (30.XI (12.XII) 1884–1963). Русский советский театральный деятель и актер. Засл. деятель иск-в РСФСР (1957). Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та (1910). Сценическую деятельность начал в 1903 г. в Орловском театре. Выступал во многих городах России. Роли: Незнамов; Счастливец, Буланов («Лес»), Годда («Казнь» Г. Ге) и др. В 1917 г. перешел на административную работу. Принимал участие в организации Театра Революции (1922); был управляющим этого театра. С 1924 г. работал в Малом театре (сначала помощником директора, затем зам. директора), в Оперном театре им. К. С. Станиславского. В 1941–1959 гг. – зам. председателя Совета ВТО.

⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2413. Оп. 1. Ед. хр. 307.

⁶⁸ Синодик Санкт-Петербургской епархии. XX столетие. СПб., 1999; Электронный альбом «1 345796. Жертвы политического террора в СССР». М., 2003; Наша газета, Даугавпилс. 2009, 16 дек.



Барвара Степановна Стахова

Актриса Александринского театра Варвара Степановна Стахова (урожденная Враская, по сцене – Стахова, в замужестве – Котляревская, в монашестве – Вероника) – яркая и своеобразная личность, в судьбе которой отразились взрывы и потрясения российской истории начала XX в. и связанный с ними уникальный расцвет художественной жизни. Не принадлежавшая к крупным фигурам театрального мира, она была характерной представительницей культуры русского модерна с его изысканностью и изломом, изяществом и имморализмом, не только творческими, но и духовными исканиями, – всем тем, что неизбежно трагически отражалось на судьбах незаурядных людей, влекло за собой взлеты и падения, восторги и разочарования.

В. С. Враская родилась 26 ноября (8 декабря) 1884 г. в Киеве в семье надворного советника, председателя Киевского окружного суда Степана Борисовича Враского. Род Враских известен с XVI в. Дед будущей актрисы – Борис Алексеевич Враский, «содержатель Гутенберговой типографии», – был связан с А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем, В. А. Жуковским, печатал их книги, состоял в родстве с В. Ф. Одоевским. Отец Враской, назначенный в 1892 г. старшим председателем Тифлисской судебной палаты, вскоре был произведен в чин тайного советника, в 1904 г. переведен в Петербург, достиг звания сенатора I Департамента Правительствующего Сената, позднее дослужился до чина действительного тайного советника¹.

В. С. Враская, окончив в 1902 г. Закавказский девичий институт императора Николая II в Тифлисе, где в это время жили ее родители, два года проучилась на историко-филологическом отделении Высших женских курсов в Петербурге², увлеклась философией, «сдавала логику и психологию у профессора Введенского»³. ВЖК она посещала одновременно с женой Александра Блока – Л. Д. Блок, с которой впоследствии сохранила дружеские отношения и неоднократно участвовала в различных совместных театральных предприятиях. Об этих годах юности она писала в воспоминаниях: «Жизнь шла ярко, пестро, была до краев наполнена наукой и впечатлениями искусства»⁴. Враской, выросшей в обеспеченной семье, принадлежавшей к высшим кругам чиновничьей знати, окруженной

заботой любящих родителей, предстояла традиционная благополучная судьба светской барышни и добродетельной жены. Однако рано проявившееся стремление к независимости и самостоятельности, к активной, наполненной событиями жизни начало проявляться уже в эти годы – в ее переписке сохранились упоминания о том, что в 1904 г., во время Русско-японской войны, некоторое время она была сестрой милосердия на Дальнем Востоке⁵.

В сентябре 1904 г. Враская поступила на Драматические курсы при Петербургском Театральном училище⁶ в класс Ф. И. Гущина. Этот актер Александринского театра, педагог, преподававший сценическое мастерство в Театральном училище в 1901–1907 гг., не имел режиссерского опыта и сосредоточивал основное внимание на постановке голоса, добиваясь, не без успеха, красоты дикции и декламации учеников⁷.

Стремясь к героическому репертуару, Враская собиралась подготовить роль Гильды в пьесе Г. Ибсена «Дочь моря» (современное название – «Женщина с моря»), думала о чеховской «Чайке»⁸, но на экзаменационных спектаклях первого курса выступила в менее значительных ролях. Она сыграла роль дочери генерала Епанчина Аделаиды в 1 акте драмы по роману Ф. М. Достоевского «Идиот»⁹. Спектакль, по отзыву В. А. Теляковского, оставил «очень хорошее впечатление. Видно, ученики много поработали над своими ролями, и особенно выделялся благородный тон исполнения. <...> На некоторых исполнении «Идиота» произвело сильное впечатление. Дарский даже прослезился». Однако среди выделившихся участников спектакля фамилию Враской Теляковский не назвал¹⁰. В другом ученическом спектакле – в постановке двух первых актов комедии Бьёрнсона Бьернстjerne «Леонарда» – начинающая актриса исполнила роль племянницы г-жи Фальк Аготы¹¹. По мнению Теляковского, спектакль был «бледный и неудачный»¹². В отзывах критики на экзаменационные спектакли имя Враской не встречалось.

В сентябре революционного 1905 г. она подала прошение об отпуске на год¹³, но в ноябре снова вернулась в училище. За это время на ее курсе произошли изменения: руководитель класса Гущин был вынужден уволиться, его класс перешел к знаменитому актеру Александринского театра В. Н. Давыдову и артисту того же театра В. И. Петрову, обучавшему выразительному чтению и практике драматического искусства¹⁴. Однако эти изменения не принесли особого улучшения. Теляковский писал в дневнике, что Давыдов, «получив II курс в

ноябре, решил, что Гуцин не только [не] принес им пользу, но вред, и стал их учить тому, что проходят на I курсе, и чтобы еще больше это подчеркнуть, из озорства подготовил их не к февралю, а к концу апреля. <...> Давыдов сам себя все хвалит, а между тем никогда почти на занятия не приходил. Да, плохо дело идет на драматических курсах. Давыдов делает, что и как хочет, а протестовать некому...»¹⁵.

В конце января 1906 г. Враская написала прошение об отпуске до осени по состоянию здоровья, но осенью в училище не вернулась. К этому времени планы ее изменились.

Обладая привлекательной внешностью, благородными манерами, широким кругозором и повышенной эмоциональностью – качествами, которые, казалось бы, открывали ей пути к проникновению в духовный мир героев драматических произведений, в своей ученической сценической подготовке она не смогла развить необходимой для сцены яркой образности.

В ее переписке этого времени встречаются смутные упоминания о готовящемся замужестве с высокопоставленным петербургским чиновником, которое ограничило бы ее жизнь рамками светского этикета.

Подобно многим современникам, она остро ощущала неудовлетворенность окружающей жизнью. Стремясь вырваться из своей среды, найти путь к независимости, Враская решила воспользоваться знакомствами в художественных кругах для достижения собственной цели. К этому времени относится ее знакомство и переписка с И. А. Бунинным, близким актерам и режиссерам МХТ. В начале 1906 г. в письме к ней писатель упоминал о том, что она его очень заинтересовала, и ее письма доставляют ему «большое удовольствие». В 1908 г. он писал: «Очень был рад Вашему письму, Варвара Степановна, оно такое молодое, чудесное, и мне так много хотелось сказать Вам в ответ, когда я прочел его»¹⁶. Симпатизировавший начинающей актрисе Бунин пытался оказать ей протекцию для поступления на сцену Художественного театра. 10 февраля 1906 г. он обратился с просьбой к О. Л. Книппер-Чеховой, находившейся в это время с труппой МХТ на гастролях в Европе: «Дорогая Ольга Леонардовна, Варвара Степановна Галкина-Враская¹⁷ горячо просит меня написать Вам: выпишите ее в Берлин, устройте ей хоть один выход»¹⁸. «Ради Бога!» Она учится здесь у Давыдова (если не путаю), но это совсем, совсем не то, что Художеств<енный> театр, который она боготворит. Если у нее будет в Художеств<енном> театре хоть один выход, ее пустят за границу. Будьте добры, во всяком случае напишите ей»¹⁹.

Из письма Бунина к Враской от 27 марта 1906 г. известно, что «дело с театром сладилось» и ей предстояла поездка в Вену²⁰ для участия в спектакле труппы Станиславского и Немировича-Данченко.

Поздней весной 1906 г. она побывала в Париже, где встречалась с «кружком наших поэтов и философов en exil» – К. Д. Бальмонтом, М. А. Волошиным и М. В. Сабашниковой, Н. М. Минским, Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус, познакомилась с антропософскими кругами²¹.

По возвращении в Петербург она посещала знаменитую «башню» В. И. Иванова²² на Таврической улице, переписывалась с оставшимися в Париже Волошиным и Сабашниковой, стремилась поддерживать отношения со своими новыми знакомыми²³. К 1906 г. относится ее сближение с Борисом Алексеевичем Леманом (лит. псевд. Б. Дикс), сотрудником журнала «Золотое Руно», увлеченным ею молодым поэтом, в стихотворениях которого отразился ее образ²⁴.

Враская вызывала симпатию у окружающих заразной жаждой жизни, свойственной молодости, страстным стремлением к активной деятельности, увлеченностью театром.

Возможно, острее других незаурядность личности петербургской барышни из высшего света почувствовала жена Бальмонта – Е. А. Бальмонт. Ее доверительные письма к Враской раскрывают образ и формирующийся характер будущей актрисы. Испытывая симпатию к Враской и «искренний интерес» к ее жизни²⁵, жена Бальмонта, в ответ на признания начинающей актрисы в неудовлетворенности своим существованием и намерении «бороться», писала ей летом 1906 г.: «В моем представлении Вы девочка маленькая, ужасно молоденькая. Но эта девочка может и должна быть не как все. Как она будет это делать, как она спрячется от “тусклой серенькой жизни”, в к<о>т<о>рой теперь уже задыхается, я не знаю, но думаю, она спасется, у нее, у этой девочки, как я ее понимаю, есть многое для этого в душе и она может еще приобрести многое»²⁶. В письме 4 августа 1906 г. Е. А. Бальмонт возражала на сомнения своей корреспондентки: «“Глупая ли Вы”? Я думаю “глупая” не предложила бы такого вопроса; “глупые” ведь считают себя умными. Думаю еще, чтобы поступить так, как вы поступили, нужен ум и сила. Они в Вас есть, и это значит, что в Вас есть возможность подчинить себе жизнь, что вы можете сделать ее яркой и бесконечно интересной. <...> А из ваших слов горячих и противоречивых видно только, как складывается Ваша душа, и что пока там “порядка” нет. И слава богу. <...>

<...> Ненавистно <...> быть жертвой <...>. Бороться и побеждать, только тогда и стоит жить»²⁷.

Жизнь Враской изменилась осенью 1906 г., когда она включилась в деятельность Московского Художественного театра. Е. А. Бальмонт писала: «Ваше большое письмо <...> привело меня в восторг: вот настоящие речи молодого сильного человека. От души желаю, чтобы это настроение не проходило долго, долго, всю жизнь бы длилось. Вы живете теперь полной настоящей жизнью»²⁸.

Первые годы в Художественном театре стали годами учебы, о которой ее соученица и подруга по школе МХТ, в будущем знаменитая актриса Камерного театра Алиса Коонен, писала в книге воспоминаний «Страницы жизни»: «В театре я проводила целый день, хотя занятий в нынешнем понимании этого слова в театре не было. Казалось, не было и никакой школы: ни лекций, ни регулярных занятий. И в то же время школа была. Нас не учили, но мы учились. Ежедневно и ежедневно. Присутствуя на репетициях, следя за работой актеров и режиссеров, за тем, как делается спектакль, как создается роль, мы вникали в секреты актерского творчества, и это заставляло работать нашу мысль, будоражило фантазию. Но главной школой для нас было участие в массовых сценах»²⁹.

Вероятно, обе воспитанницы школы Художественного театра, любившие философствовать на досуге³⁰, обладали некоторыми чертами душевного сходства, близостью во взглядах на окружающий мир. Алиса Коонен, остро ощущавшая красоту открывающегося перед ней огромного мира, с юношеским максимализмом утверждала, что актрисе необходимо жить удесяттеренной, «горячей» жизнью, чтобы захватывать публику³¹.

Подобные идеи часто высказывались на описанных Коонен вечерних посиделках: «Собирались мы обычно после спектаклей у Вари Враской. Она поступила в школу одновременно со мной, и мы очень дружили. Варя была самой богатой из нас, жила в большой, прекрасно обставленной комнате на Тверской. Добрая, ласковая, она умела создавать удивительно приятную атмосферу. Пыхтящий большой самовар на столе, горка румяных ванильных сухарей от Филиппова были непременно атрибутами вечера. Как правило, мы засиживались до утра, «говорили о жизни», об искусстве, горячо спорили, читали стихи»³². Встречи у Враской не были простыми студенческими вечеринками, а скорее напоминали некое подобие художественного салона, который посещала не только

учащаяся молодежь, но и известные актеры Художественного театра – В. И. Качалов, И. М. Москвин, Н. Г. Александров и В. Ф. Грибунин, приходил Б. А. Израилевский, руководивший музыкальной частью МХТ³³.

Первое время на подмостки МХТ начинающая актриса выходила лишь в массовых сценах. Позже ей начали доверять эпизодические роли (Придворная Марины в «Борисе Годунове», Танцующая и Соседка в «Жизни человека», Наталья Дмитриевна в «Горе от ума» (1907–1908); 1-я, 3-я и 4-я Неродившиеся Души в «Синей птице», Женщина в «Бранде» (1908–1909), в которых она выступала под псевдонимом Стахова, сохранившимся на протяжении всей ее сценической деятельности. Лишь в 1909–1911 гг., введенная в состав труппы театра, актриса получила более значительные роли – Натали Ховенд («У царских врат»), Душа света («Синяя птица»), Соня («Miserere»).

В комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» Стахова сыграла роль Машеньки, воспитанницы богатой вдовы Турусиной. Выписанный сочными красками характер простодушной московской барышни, мечтающей пожить веселой и красивой жизнью, давал богатый материал. Однако, по отзывам критики, актриса не смогла сделать образ выразительным, передать непосредственность наивного обаяния юности³⁴.

В архиве актрисы сохранилась связанная с ролью Машеньки записка В. И. Немировича-Данченко, переданная ей, очевидно, на одной из репетиций:

«В. С. Стаховой

Все хорошо, но надо смешнее: и “Так жить мне скучно” и “буду каяться” и т. о.

Смешите!

Приучайтесь не говорить, когда в зале стоит сильный смех, выдерживать его.

В. Нем<ирович>-Дан<ченко>»³⁵.

Уроки МХТ, требовавшего полноты, многосторонности в раскрытии характера персонажа, вероятно, давались Стаховой с трудом. Она испытывала переживания, близкие тем, что отразились в ранних дневниках А. Коонен³⁶, где она писала о неудовлетворенности Художественным театром, о неспособности применить на себе первые, только начинающие кристаллизоваться элементы «системы»³⁷, чувствовала «что-то подавляющее» в самой фигуре Станиславского³⁸, была растеряна и готова покинуть театр: «Иногда хочется бросить все,

уйти и только странствовать по белому свету и радоваться чудесам вокруг...»³⁹.

Тем не менее, Станиславский ценил Стахову за ее ум и, считая ее подходящей кандидатурой для знакомства с зарождающимися идеями будущей «системы», включил в список актеров, с которыми предполагалось начать занятия⁴⁰. В дальнейшем актриса использовала разработанные Станиславским приемы и старалась действовать согласно его урокам. Не случайно позднее Станиславский считал ошибкой театра и своей виной то, что не смог удержать ее в МХТ⁴¹.

В годы пребывания в Художественном театре Враскую влекло к новому искусству, она активно искала знакомств в кругах художественной интеллигенции, выступала на вечерах в зале Политехнического музея с чтением произведений «новой поэзии»⁴². Во время гастрольной поездки театра в Петербург весной 1907 г., стремясь ввести О. А. Книппер-Чехову в круг петербургских поэтов, она встречалась с В. И. Ивановым⁴³, Г. И. Чулковым⁴⁴, М. А. Кузминым. 5 января 1908 г. в Москве посетила В. Ф. Комиссаржевскую⁴⁵ перед ее отъездом в Америку на гастроли.

Враская, принадлежавшая к блистательной и пьянящей эпохе Серебряного века, позднее в мемуарах рисовала характерную картину этого времени:

Потом жизнь захватила еще властнее и ярче. Это был пышный расцвет искусства и поэзии после удушливого гнета 80-х годов прошлого (XIX. – Ю. Г.) столетия. Перед избранными представителями нового поколения широко распахнулись двери в волшебный мир неисчерпаемых возможностей Западной Европы конца века. Воскресло забытое понимание красоты дедов и прадедов. Все работали с быстротой и увлечением, жадно встречали каждый творческий порыв. Это было буйное опьянение перед <увиденным> внутренними очами художника миром, лихорадка творчеством.

Все торопились жить и бурно наслаждаться новоявленной красотой, словно чувствовали краткость отпущенного историей им срока.

Расцвет Московского Художественного театра, «Мира искусства», ошеломляющий успех Дягилевских постановок в Европе... Все были молоды, юношеский задор, непоколебимая вера в себя, исключительная одаренность опьяняли всех служителей искусства... Но вскоре наступило другое... Среди роз ясно ощущался запах тления. <...> Мы даже и не заметили, как свежие краски и заметная яркость «нового» искусства потускнели и поблекли. Пресыщенность, тоска, неудовлетворенность сменили прежнее увлечение и восторженность... Изверившиеся в себе и окружающих, пресыщенные люди опять очутились в тупике... Выход не был найден⁴⁶.

Росла неудовлетворенность актрисы образом жизни, который она вела, ее положением в Художественном театре, отсутствием значительных ролей, малой занятостью в репертуаре. Необходимо было что-то изменить, предпринять какой-то следующий шаг – Стахова решилась искать поддержки у директора императорских театров В. А. Теляковского. 4 февраля 1911 г. она обратилась к нему с просьбой:

Многоуважаемый

Владимир Аркадьевич

Простите, что не будучи знакома с Вами, беспокою этим письмом.

В настоящее время я кончаю второй год службы в составе труппы Московского Художественного театра, проведя перед тем 2 года в его школе и 1 год в филиальном отделении.

Пятилетний упорный труд в стенах театра, доступ в который нелегко, казалось бы дал мне право применить свои способности и усердие к ответственной сценической работе, но молодые силы Моск<овского> Худ<ожественного> Театра не могут на это рассчитывать. Большой состав труппы и малое число постановок создают для сценической практики обидно невыгодные условия, а это губительно отзывается на нас, дорожащих искусством, готовых посвятить ему все свои молодые силы.

Хотела бы работать, работать упорно ради горячо любимого искусства, но сознаю, что такая работа для меня недоступна, пока я не уйду из Моск<овского> Худ<ожественного> Театра.

Сознание это дает мне смелость почтительнейше просить Вас принять меня в руководимую Вами труппу Александринского театра, который я глубоко чтю, где горячее стремление и желание трудиться на пользу любимому искусству найдут себе применение.

Простите еще раз, но, зная Вашу отзывчивость и чуткость, с которыми Вы относитесь к молодым силам, смею надеяться, что эта моя просьба не будет оставлена без внимания.

Любовным, горячим отношением к делу всеми силами постараюсь оправдать ваше доверие, а оно так, так необходимо именно теперь для моей молодой сценической жизни.

Не откажите уведомить о результатах этой моей просьбы.

Глубоко уважающая Вас

В. Враская (Стахова)

Р. S. Если понадобятся отзывы обо мне руководителей Моск<овского> Худ<ожественного> Театра, я их доставляю⁴⁷.

Теляковский отнесся с сочувствием к письму молодой актрисы. Вскоре Стахова была приглашена на императорскую сцену (числилась принятой в труппу с 1 сентября 1911 г.)⁴⁸.

30 мая 1911 г., расставаясь с актрисой, К. С. Станиславский напутствовал ее дружеским письмом:

Дорогая

Варвара Степановна

Все понимаю, искренно Вам сочувствую, люблю как и раньше, и желаю успеха.

Тяжело и жалко, что все так случилось, но «нет худа без добра».

Если Вам дадут дело в Александринке, то Вы найдете практику. Постарайтесь на практике осуществить то, что Вы полюбили, и поддержите доброе имя и принципы Художественного театра. Жду, что Теляковский будет благодарить нас за Вас, как он благодарил за Лаврентьева⁴⁹, Петрова⁵⁰.

Служите искусству, не личному успеху – подчините себя строгой этике. Терпеливо проводите новое, не обижая и не оскорбляя старого, и... все будет хорошо.

Если среди дел напишите словечко о себе, о здоровье и о дебютах, буду искренно благодарен. Мысленно благословляю Вас – жму руку и прошу передать почтение Вашим родителям от сердечно преданного Вам

К. Алексеева

(Станиславского)

1911– 30 – V – Москва⁵¹

Переехав в Петербург, актриса обратилась за поддержкой к заведующему драматической труппой императорских театров А. Н. Лаврентьеву, ранее связанному с МХТ и считавшему знания и опыт, полученные в стенах театра Станиславского, «фундаментом» своей творческой деятельности⁵². Актриса дорожила поддержкой Лаврентьева, бывала в его квартире, познакомилась с его женой⁵³. В дальнейшем она участвовала почти исключительно в постановках режиссеров, прежде служивших в Художественном театре, – А. Н. Лаврентьева, А. Л. Загарова, Ю. Л. Ракитина, а также покинувшего МХТ по идейным расхождениям и превратившегося в его оппонента В. Э. Мейерхольда.

Первый сезон на сцене Александринского театра оказался для Стаховой весьма напряженным. Актрисе сразу же была поручена значительная роль в пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп» – роль Саши, сестры Лизы Протасовой, молодой барышни, убежденной в высоких человеческих достоинствах Федора и его преданной защитницы (преьера – 28 сентября 1911 г., постановка А. Л. Загарова и В. Э. Мейерхольда). В процессе подготовки спектакля режиссеры совершили специальную поездку в Москву для знакомства с московским бытом, так как постановка была задумана «в чисто реалистических тонах»⁵⁴. А. Л. Загаров⁵⁵ – преданный ученик Станиславского и Немировича-Данченко ставил сцены с Протасовым, и В. Э. Мейерхольд готовил «каренинские сцены»⁵⁶.

Обнаруженная в архиве пьеса великого писателя вызвала бурные споры в печати, критики считали ее незаконченным эскизом. А. А. Измайлов называл пьесу «черновиком», «схемой, контуром, скелетом без красок»⁵⁷, утверждал, что пьеса не удалась, роли лишь намечены, недостаточно прописаны. В спектакле критик увидел три законченные роли – Протасова, Лизы и Маши-цыганки. «Что такое Саша? Что такое Обрезков, помимо своей аристократичности, или Каренина, помимо своей светскости?» – вопрошал критик, заявлявший, что в «тяжелом положении» оказались не только Стахова, но и прославленные Савина и Далматов⁵⁸.

Вероятно, некоторую незавершенность образа Саши (ее сюжетную линию Толстой оборвал после второго действия) ощущала и Стахова. Под руководством Загарова и Мейерхольда приходилось строить сценическую жизнь героини в «предлагаемых обстоятельствах». Директор императорских театров В. А. Теляковский отметил игру Стаховой еще на генеральной репетиции. В дневниковой записи он отнес ее к актерам, которые были «очень хороши» в спектакле. Об игре молодой актрисы в «Ежегоднике императорских театров» писал постоянный обозреватель издания К. И. Арабажин, увидевший в ней воплощение молодости: «Очень стильна в толковании г-жи Стаховой молоденькая сестра Лизы – Саша. Чуть-чуть фантазерка, очень наивная и экспансивная, немного восторженная, какая-то вся радостная, – Саша г-жи Стаховой отчасти напоминала Наташу Ростову; несомненно у Толстого Саша – один из родственных Наташе образов. Отметим, кстати, что Саша, по указаниям друзей Л<ьва> Н<иколаевича>, писана с его любимой дочери Марьи Львовны»⁵⁹. Характеристика Арабажина вызывает в памяти отзывы о Враской ее старших литературных друзей: И. А. Бунина, К. Д. Бальмонта, Е. А. Бальмонт.

Отзыву присяжного критика Дирекции императорских театров противоречили оценки других рецензентов. А. Р. Кугель, ярый противник художественных методов МХТ, заявил, что Александринский театр «плетется в хвосте уже обанкротившихся идей Художественного театра», и не мог сдерживать негативных эмоций по поводу приглашения двух московских актрис (кроме Стаховой это еще и Н. И. Комаровская⁶⁰): «Из Москвы специально выписали г-жу Комаровскую для роли Маши. <...> Еще менее понятно, зачем и откуда пригласили для роли Саши актрису Стахову. Не будучи высокого мнения о молодых актрисах Александринского театра, все же можно признать, что таких актрис в труппе наберется двенадцать на дюжину»⁶¹.

Редактор ежедневника «Обозрение театров» И. Осипов (И. О. Абельсон) резко критиковал исполнение женских ролей: «Г-жа Стравинская обрисовала Лизу без всякого основания совершенно серой, будничной женщиной. <...> Еще более серым и по пьесе фальшивым получился образ сестры Лизы, Саши, в исполнении новобриццы [так! – Ю. Г.] Александринского театра г-жи Стаховой. Трудно понять, из каких соображений эта роль очутилась в руках новой, неиспытанной актрисы, в то время, когда в труппе Александринского театра можно найти целый десяток молодых актрис, каждая из которых сыграла бы лучше, несомненно лучше, не говоря уж о том, что роль эта – прямое дело г-жи Ведринской, артистки, точно созданной для изображения идейно благородной, чуткой Саши. У Стаховой получилась какая-то злючка, девушка “себе на уме”»⁶². Последние слова критика позволяют допустить, что в исполнении Стаховой образ Саши получился вполне самобытным, неожиданным.

В рецензии на московскую постановку пьесы Толстого Д. Одинокий рассуждал о роли Саши: «У автора чувствуется, что Саша переживает “утро любви”. Вернее даже – предрассветные сумерки. Этим чувством ее объясняется, из него вытекает каждая ее фраза, каждая улыбочка, ее злоба на сестру и Каренина, ее появление в квартире Афремова и мольбы, обращенные к Феде, чтобы он вернулся домой. Так это, говорю, чувствуется.

Но кого именно готова полюбить Саша: Каренина, которого величает “верстою”, или Федю, которым “восхищается”?

Идет она к Феде с мыслью вернуть его в семью и спасти этим от окончательного падения, или с мыслью вернуть его, чтобы самой завоевать затем Каренина?

Вот задача. Как ее разгадать?»⁶³. В МХТ эта загадка осталась неразрешенной. В Петербурге дело обстояло иначе.

Накануне премьеры в беседе с корреспондентом «Петербургской газеты» Мейерхольд страстно защищал пьесу Толстого от обвинений в незавершенности и утверждал: «...в общем драма представляется мне вполне готовым произведением.

Критики указывают на роль Сашеньки и утверждают, будто Толстой оборвал эту роль на половине.

Какое заблуждение!.. Я считаю, что роль Саши развита вполне, скажу даже – наиболее развита Толстым.

У нас на репетициях никому и в голову не приходило, будто мы играем по черновым наброскам»⁶⁴. Режиссер создавал сценический текст в соответствии со своим пониманием образа

Саши, и этому пониманию, похоже, Враская-Стахова вполне подходила. Не случайно после премьеры известный писатель К. С. Баранцевич, критически относясь к пьесе Толстого, свидетельствовал: «Совершенно не доделана роль Саши, и артистка на спектакле мимикой и выразительной игрой старается досказать то, чего нет вовсе в тексте. На спектакле мы догадываемся о загорающейся любви Саши к Федору, в пьесе же нет и намека»⁶⁵. Тут опыт работы в МХТ мог сослужить добрую службу: понимание Саши как человека со своей судьбой – настоящей и будущей. Привлекает внимание и фраза о мимике и выразительной игре, что могло идти от Мейерхольда (умение выразить внутреннее через внешнее).

Вслед за «Живым труппом» Стахова сыграла еще несколько ролей в постановках Загарова, в которых нашел отражение приобретенный в МХТ опыт. В «Тартюфе» Мольера (16 ноября 1911 г., реж. Загаров) она исполнила роль Марианны, дочери Оргона. Спектакль был показан на сцене Михайловского театра, где александринцы представляли цикл спектаклей для учащихся по произведениям классической драматургии. Эти постановки, задуманные как образцовые спектакли с участием премьеров труппы, постепенно утратили свое значение, стали восприниматься как второстепенные, в них играли актеры «на вторые роли» и молодые, начинающие исполнители. Спектакли готовились специально назначенными режиссерами – в основном А. Л. Загаровым и Ю. Л. Ракитиным⁶⁶, для оформления использовались декорации и костюмы из подбора.

В мольеровском «Тартюфе» Стаховой психологически был близок образ Марианны, дочери сумасбродного отца, готовой послушаться его, отказаться от отцовского наследства, чтобы избежать насильственного брака, но остаться верной своей любви. Как и ее героиня, она нарушила обычаи своего круга – училась на Высших женских курсах, поступила в театр, сблизилась с кругами богемы. Вероятно, при создании сценического образа актриса опиралась на уроки Станиславского об эмоциональной памяти, о необходимости черпать переживания из собственного жизненного опыта. О ее удачном выступлении кратко сообщалось в рецензии газеты «Речь»⁶⁷.

В отличие от роли в мольеровском спектакле, следующая работа Стаховой одобрения не вызвала: в марте 1912 г. актриса выступила дублершей М. П. Домашёвой⁶⁸ в возобновленной постановке пьесы Г. Зудермана «Огни Ивановой ночи». Она должна была создать образ Труды, родной дочери и любимицы богатого семейства Фогельрейтеров, милой, балованной,

простодушной и по-детски доверчивой барышни, которую обманывает собственный жених. Но амплу инженеру мало соответствовало внутреннему миру и жизненной позиции актрисы, для которой смирение и покорность были неприемлемыми.

В поставленной Загаровым небольшой комедии А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» (26 декабря 1912 г.) Стахова сыграла роль Лизаветы Ивановны, бедной дочери отставного учителя, благородной и независимой барышни. В отзыве о спектакле обозреватель «Петербургского листка» Н. Россовский писал: «Роль дочери учителя Лизаветы Ивановны хорошо усвоила г-жа Стахова, но игра ее была такая бледная... Молодой актрисе следует обратить внимание на ее походку и жесты. Походка – карикатурная, а жесты – бледны. Конечно, это отзывается на яркости и жизненности игры г-жи Стаховой»⁶⁹. С одной стороны, Россовский указал на недостатки, которые и позже будут мешать актрисе и объяснявшиеся особенностями пластической подготовки школы МХТ (Станиславский полагал, что правильное внутреннее ощущение должно порождать внешнее выражение, пластику). С другой стороны, возможно и иное толкование «карикатурности» пластики: утрированные жесты и походка – попытка перехода в другой тип театра, желание продемонстрировать комический подход к создаваемому образу, представив, как и в «Живом трупe» неожиданное, нетрадиционное понимание роли, не понятое критикой. Это позволяет говорить о способности актрисы заострить образ, придав ему пародийное звучание, т. е. о постепенном овладении приемами игры другой театральной системы.

О своем одиночестве в театре, где ее работы не получали признания, Стахова писала Гуревич, с которой сблизилась в это время. В недатированном письме к ней актриса сообщала о сложной для нее обстановке в театре, мешающей работе над ролью и той сосредоточенности, тому «вхождению в круг», которым обучал Станиславский: «Ведь жизнь одна и мне хочется все время кричать – “караул!” – так как у меня отнимают самое дорогое, самое нужное – смысл и цель искусства.

Сегодня <...> я всю ночь не спала. Только найдешь в душе самое важное, самое нужное – теплое искреннее чувство – а кругом тебя и режиссер и актеры делают все, чтобы его отнять, никому ничего не нужно и сама как-то тупеешь и все становится глупым и бессмысленным <...>. Все время лгать, лгать своей работой, своей игрой, самым дорогим в себе.

Я знаю, что в жизни все дается болью <и> страданием, но должен же быть смысл»⁷⁰.

В другом письме она упоминала о «напряженной атмосфере Александринки», где ей сейчас трудно, и где, по ее словам, «очень ко мне пристрастны, в дурную сторону, все враги Художественного театра». В противовес «Александринской травле» она с благодарностью вспоминала Станиславского и Художественный театр⁷¹, где вся жизнь режиссерская и актерская строилась на иных принципах и основаниях.

Тем не менее, значительной работой Стаховой в 1913 г. оказалась роль в поставленной А. Н. Лаврентьевым пьесе Л. Н. Андреева «Профессор Сторицын» (премьера 14 декабря 1912 г.). Во второй половине сезона она заменила Н. Г. Коваленскую в роли княжны Людмилы Павловны, одной из центральных героинь пьесы, психологически близкой ей и напоминавшей собственные жизненные обстоятельства. Людмила Павловна – гордая и независимая девушка, курсистка, боготворящая своего учителя – профессора, ненавидящего окружающую «неблагородную», пошлую и уродливую жизнь, отворачивалась от нее ради высших истин, служения красоте.

Пьеса Андреева была встречена резко отрицательными отзывами, в которых указывалось на разрыв между высокой трагической темой и небрежным художественным воплощением, неровным композиционным построением произведения. Критики много писали о неясности и неопределенности образа княжны Людмилы Павловны⁷². Л. Я. Гуревич, увидевшая в пьесе «намекы на значительную и содержательную художественную правду», писала: «А рядом с ними просто безжизненные, художественно-нецелесообразные выдумки. Это княжна Людмила Павловна, слушательница Сторицына, в глазах которой он видит “нетленное” – что она такое? Почему она княжна и зачем в последнем акте, когда умирающий Сторицын, порвав с семьей, приходит бурной ночью в дом своего друга, она должна явиться туда в “вечернем туалете” – прямо из театра?»⁷³.

Между тем Стаховой, вошедшей в спектакль к тому времени, когда нападки на пьесу утихли, образ Людмилы Павловны был близок и понятен. В пьесе под влиянием речей Сторицына Людмила Павловна покидает родительский дом и готова, как и профессор, порвав с прошлым, начать новую жизнь. Ее речи вполне могли бы быть словами самой актрисы с ее устремлением к неясному для себя идеалу: «Я <...> тысячу лет ждала и искала», «Наш дом очень красив, но от этого он еще

хуже», «Живешь, как в урагане, все разрушается и падает быстрее, чем при землетрясении. Вокруг меня – одни развалины <...>. Если я захочу, я завтра же могу уйти, и никто, ни отец, ни братья, не посмеют даже взглянуть на меня»⁷⁴. Так сквозь частный сценический сюжет у актрисы появилась возможность раскрыть драму собственной души и воплотить личное стремление к высшей правде.

Отзывы об игре Стаховой неизвестны, но спектакль, поднимавший важные общественные вопросы о невозможности жить среди окружающей пошлости, жестокости, подлости и обмана, имел бесспорный успех⁷⁵.

Стремясь найти новые подходы к создаваемым образам и интересуясь театральными исканиями В. Э. Мейерхольда, с 1913 г. Враская начала посещать занятия его Студии на Троицкой (позднее: Студия на Бородинской). Она вместе со своей соученицей по Высшим женским курсам Л. Д. Блок входила в «актерскую группу» класса Мейерхольда; среди участников Студии фамилия Стаховой упоминалась до ноября 1914 г.⁷⁶. Очевидно, в Студии особенно важное значение для актрисы, не обладающей разработанной пластикой, имели занятия в классе сценического движения Мейерхольда. На этих уроках режиссер развивал идеи о необходимости построения сценического движения на ритме, обучал особому рисунку сценического движения, большое значение придавал пантомиме и импровизации, позволяющих открывать высокий смысл в обыденных явлениях.

В начале 1914 г. в Александринском театре прошла премьера салонной комедии английского драматурга А. Пинеро «На полпути» (реж. Вс. Мейерхольд), где Стахова сыграла роль наивной и доверчивой юной Этель Пирпойнт. Ее героиня увлечена тайным возлюбленным главной героини, мятущейся Зои Блондель. Эта роль напоминала сыгранную актрисой ранее роль Труды Фогельрейтер в «Огнях Ивановой ночи». Спектакль ставился для дебюта Е. Н. Рощиной-Инсаровой, уже выступавшей в этой роли вне казенной сцены. Преданная сторонница идей Художественного театра, Л. Я. Гуревич отмечала, что, несмотря на то, что Мейерхольд, по ее мнению, воспользовался приемами МХТ, свойственная спектаклям художественников общность стиля игры не была достигнута на александринской сцене. Если Стахова строила свою роль в реалистических тонах и, по характеристике Гуревич, «в неблагодарной роли *ingénue* дала изящный и четкий образ молоденькой англичанки», то в игре других актрис – Стравинской и

Есипович – «давала себя чувствовать подчеркнутая и весьма выдержанная внешняя рисуночность, характерная для режиссуры Мейерхольда, но обе они, что называется, переигрывали и казались ненатуральными»⁷⁷. Противопоставление Стаховой другим актрисам свидетельствовало о приверженности критика сценическим принципам МХТ и стремлении поддержать воспитанницу Станиславского, но одновременно говорило о нежелании или неспособности актрисы воспринять постановочные решения Мейерхольда, предлагавшего иные исполнительские задачи.

К этому времени в Александринском театре стало все более ощутимым влияние режиссера-реформатора. Его идеи не всегда принимали артисты старшего поколения, острее их воспринимала молодежь труппы, замечавшая реальную профессиональную пользу работы режиссера. Именно поэтому выходцы из императорского Театрального училища, испытывавшие воздействия разных творческих индивидуальностей, – И. А. Стравинская, А. П. Есипович и др., – откликнулись на идеи Мейерхольда быстрее, чем Стахова: новации режиссера она воспринимала с трудом, для нее более органичными были сценические приемы, близкие Художественному театру. Больше всего ролей актриса сыграла в постановках Ю. Л. Ракитина, покинувшего в 1911 г. МХТ. Вдохновленный и увлеченный исканиями Мейерхольда, он мечтал стать помощником режиссера-реформатора в его исканиях, рассчитывал принять участие в подготовке лермонтовского «Маскарада». Но вскоре после переезда в Петербург его отношения с Мейерхольдом осложнились, и надежды на тесное сотрудничество не осуществились. В постановках Ракитина в итоге отразился «поверхностный и недостаточно продуманный сценический эклектизм»⁷⁸: с одной стороны, его работы напоминали «сколки» со спектаклей Художественного театра⁷⁹, свидетельствовали об «излишней склонности к натурализму»⁸⁰, с другой стороны, в них было заметно присутствие идей Мейерхольда.

10 января 1914 г. в Михайловском театре Ракитин выпустил мольтеровский спектакль, в программу которого входили комедии «Ученые женщины» и «Проделки Скапена». Постановка, наполненная неудержимым весельем и комическими трюками, заслужила положительную оценку критики⁸¹. В «Проделках Скапена» Стахова сыграла небольшую роль Гиацинты, возлюбленной и жены Октава, оказавшейся незаконной дочерью Жеронта. Роль бедной девушки благородного происхождения, которой грозит потеря любимого, была в большей

степени романтической, чем комической, что соответствовало сценическому дарованию Стаховой. По отзыву рецензента «Обозрения театров», Стахова удачно дополнила актерский ансамбль⁸². Критики находили в этом опусе достоинства, приближающие спектакль к стилистике МХТ: Э. Старк отмечал «дружный ансамбль»⁸³, Ф. Батюшков сравнивал с постановкой «Мнимого больного» в МХТ⁸⁴.

В 1913–1914 гг. Стаховой доставались в основном замены. Она была введена в два возобновленных спектакля: дважды заменила М. П. Домашёву в роли Марьи Антоновны в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, в 1914 г. сыграла роль Лидочки Муромской в спектакле по пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» (дублировала О. А. Панчину). В ноябре 1914 г. выступила в роли Графини в ракитинской постановке комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Ни одна из этих работ не стала заметным явлением, удостоившимся внимания критики.

В марте 1915 г. Стаховой досталась роль Леди Тизл в «Школе злословия» Р. Шеридана (реж. Загаров, Михайловский театр). Отзывы оказались негативными. Н. Тамарин в журнале «Театр и искусство» отмечал бледность образов «женских персонажей»⁸⁵. По мнению критика «Обозрения театров», Стахова в этой роли не обнаружила «ни мимической подвижности, ни свободы в интонациях, ни вообще разнообразия сценических приемов»⁸⁶.

В разделе хроники журнала Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» о спектакле писали: «Веселая пьеса Шеридана в этой постановке много проиграла в силу того, что во-первых, актеры, ее исполнявшие, не соблюдали стиля игры английской комедии, где слова органически не связаны с действием, и во-вторых, от искусственного соединения более десятка мелких сцен шеридановского текста в четыре длинных и утомительных акта»⁸⁷. Вероятно, режиссуре Загарова эта двойственность сценических задач, продиктованных стилистикой английского автора, была чуждой, что и отразилось на исполнении пьесы. Возможно, что и Стахова строила свою роль, не допуская, чтобы истинная сущность ее героини – нравственная чистота – была заслонена характерным рисунком поведения. Актрису привлекали серьезные драматические роли, героини, решавшие значительные нравственные и общественные проблемы. Комедия, острая характерность, не были для нее органичны.

Одной из самых значительных работ в ее творческой судьбе оказалась роль в пьесе П. Кальдерона «Стойкий принц», поставленной Мейерхольдом на сцене Александринского театра в 1915 г. Впервые в роли Инфанты Феникс актриса вышла на сцену 23 апреля 1915 г. в прощальный бенефис Ю. Э. Озаровского, позднее, осенью, спектакль был введен в репертуар императорской труппы.

Новую работу Мейерхольда охранительная пресса, как всегда, приняла неприязненно. По сообщению обозревателя «Вечернего времени», «Публика только из уважения к бенефицианту стойко выносила заслуженную скуку археологического «Стойкого принца»⁸⁸. Бульварный «Петербургский листок» упрекал постановщика в неблагоразумии и нетактичности: «Достаточно сказать, что главные женские роли исполняли вчера такие заведомо плохие, нелюбимые публикой актрисы, как г-жи Коваленская и Стахова, а ответственные мужские роли были поручены гг. Вивьену, Лешкову и Смоличу, недавно окончившим театральное училище. <...> Г-жа Коваленская глухим, томительно нудным, ноющим голосом однотонно отчитала заглавную роль драмы Кальдерона, усиленно подчеркивая многие слова, что называется, «ни к селу, ни к городу». Скорбная, неизменно неприятная мимика лица этой горе-актрисы, выдвигаемой дирекцией на всех премьерях, только усиливает скверное впечатление от ее игры.

Вторую главную женскую роль играла г-жа Стахова, до сих пор аккуратно проваливающая все роли. И зачем только перевели ее из Москвы?»⁸⁹. В противоположность этим отзывам, Ф. Фальковский в статье, опубликованной в «Обзрении театров», дал высокую оценку постановке и исполнительнице мужской роли Принца Н. Коваленской, заявляя: «...мы в этот же вечер окончательно познали и обрели Мейерхольда и Коваленскую; для последней «Стойкий принц», несомненно, триумфальный спектакль. Несколько неопределенная и холодная в начале, она развернулась вдруг в артистку с огромным темпераментом, с прекрасной четкой и трогательным драматизмом; свою мужскую роль она играла, оставаясь женщиной, и в этом секрет ее громадного успеха; она была женщиной по плоти, но мужчиной по духу и этим прекрасно и ярко выявила идею драмы о победе могучего человеческого духа над слабой оболочкой, называемой телом. Некоторые моменты подъема в исполнении артистки, как, например, сцена отказа от предложенной свободы и сцена смерти, были, безусловно, на высоте пьесы Кальдерона. И на этой же высоте местами и постановка Мейерхольда»⁹⁰.

Как известно, Мейерхольд дал собственное прочтение драме Кальдерона, отказавшись от передачи пафоса борьбы за христианскую веру, придав главному герою – рыцарю-крестоносцу Фернандо – женственные черты и назначив на его роль актрису. Темой спектакля стала «поэтизация кроткой воли»: в разгар империалистической войны «кротость, стойкость в добре» объявлялись достоинствами, не уступающими мужеству истинных воинов⁹¹. В то же время тема женственной кротости на сцене теснейшим образом была связана с яркой, экзотической красотой, усиленной восточным колоритом места действия и подчеркивающей ее неосуществимость в реальной жизни. Эта нереальность подчеркивалась искусственностью пластики актеров, также демонстрирующей призрачность, несовместимость происходящего с реальностью.

Лирический образ Феникс, дочери мавританского царя, взявшего в заложники португальского принца Фернандо, – один из важнейших в пьесе. Мусульманка, раба судьбы и воли отца, девушка страдает от непонятной тоски, которую ей проясняет смутное пророчество цыганки: «Платой быть тебе обменной, выкупом за мертвеца». Готовое вспыхнуть любовное чувство к прекрасной принцессе Фернандо подавляет ради счастья новообращенного друга, возлюбленного Феникс. Но судьба принцессы, плененной португальским царем, все же оказывается связанной с Фернандо. Феникс возвращают отцу в обмен на тело стойкого принца.

Опыт занятий Стаховой в Студии Мейерхольда позволил актрисе дать непривычное для нее пластическое решение роли. Л. Я. Гуревич в своей рецензии писала о заданной Мейерхольдом «острой нарочитости актерских поз и жестов»: «...Режиссура Мейерхольда давала чувствовать себя на этот раз почти непрерывно, никто из актеров не был прост и непосредственен в драме Кальдерона. Произносятся монологи, они медленно подвигались вперед – осторожными, рассчитанными шагами, словно идя по канату, или же застывали на месте, отставив одну ногу назад, откинув корпус, напряженно поднимая руку. Таков был г. Константинов в роли царя Феса, Стахова – инфанты Феникс, Вивьен – принца Дон Энрике»⁹².

В заметках Мейерхольда, сделанных на репетициях спектакля, сохранилось несколько упоминаний фамилии Стаховой. Это указание «не замедлять темпа в 1-й сцене» (сцене представления героини как дочери царя, содержащей первое упоминание о томящей ее неясной тревоге). Второе замечание Мейерхольда относится к сцене намечавшегося обмена

захваченного в полон Принца на дочь царя инфанту Феникс, вызвавшего ее бурный протест и мольбы о спасении, обращенные к отцу. Мейерхольд записал: «Стахова – избегать в начале монолога высоких нот, на низких, заглушенных, трагических и затененных звуках»⁹³. Можно предположить, что в этих замечаниях отразилось стремление режиссера убрать тему Феникс на второй план, притушить ее, чтобы еще более выделить тему стойкости Принца. Вероятно, так же была затушевана тема намечавшегося в пьесе любовного чувства Феникс к Принцу, как второстепенная, отвлекающая от основного конфликта.

Спектакль не был понят современниками. Э. А. Старк, приветствовавший обращение к пьесе, сохранившей «весь аромат поэзии» и «прекрасный героизм», заявлял, тем не менее, что постановка не убедила и его: «Нельзя ради пластических фантазий жертвовать смыслом одного из прекраснейших произведений мировой драматической литературы. Что уместно в какой-нибудь пантомиме “Арлекин – продавец палочных ударов”, то совершенно несовместимо с Кальдероном». Именно поэтому неудачной казалась игра актеров: «Совершенно бесцветен царь Феса, – г. Константинов. То же самое и г-жа Стахова, инфанта Феникс»⁹⁴. Постановка Кальдерона дала повод А. Р. Кугелю, противнику Художественного театра, выразить сомнение в том, что из Стаховой со временем может сформироваться хорошая актриса⁹⁵.

Возможно, только в октябре, когда спектакль вошел в репертуар Александринского театра, впечатление от игры Стаховой сгладилось. В рецензии Н. Шебуева, напечатанной в «Обзрении театров», отмечалось, что «Стильна и трогательна была инфанта Феникс (г-жа Стахова)»⁹⁶.

Режиссерское решение Мейерхольда, строившееся на поиске пластического выражения душевного содержания, было далеко от привычных Стаховой приемов внутреннего переживания роли, тем не менее в «Стойком принце» она безусловно стремилась следовать указаниям режиссера.

В ноябре 1915 г. на сцене Михайловского театра Стахова выступила во втором составе (после Н. В. Ростовской) в спектакле по пьесе Тирсо де Молины «Благочестивая Марта» (реж. Ракитин). Ей была поручена роль простоватой и доверчивой Лусии, сестры Марты. Готовя постановку, Ракитин сознательно отказался от реконструкции форм старинного спектакля (продемонстрированной несколькими годами Старинным театром) и заявлял о своем намерении дать постановку «в ре-

альных тонах»⁹⁷. Хотя, по возражению Н. Тамарина, далекого от симпатий к каким-либо нововведениям, именно здесь была необходима условность для передачи «красоты и яркости театральных впечатлений» – темп спектакля был излишне замедлен, ансамбль – нестроен, вял и невыразителен⁹⁸. По замечанию М. Лебедева, «Все исполнители очень быстро и очень сухо произносили слова и делали подчеркнутые, немного деревянные жесты»⁹⁹. Однако спектакль не удовлетворил не только сторонников традиционных методов. Ближайший сотрудник Мейерхольда по Студии В. Н. Соловьев писал о смешении стилей в постановке, где «все случайно и все произвольно», где натуралистически воссозданные костюмы, реалистические крики за стеной и «клинически наглядное изображение болезни» соседствовали с подчеркнуто-условными деталями в оформлении, а артисты, «неспаянные между собою единым замыслом режиссера», играли каждый по-своему. Излишний романтический пафос мешал созданию веселой буффонады и тормозил темп. «Предоставленные самим себе, артисты время от времени пытались создать интересный рисунок сценических положений, но режиссер не приходил на помощь, и рисунок быстро исчезал и рассеивался», веселью комедии мешала вялость игры¹⁰⁰.

Действительно, Ракитин, ученик Станиславского, в своей сценической практике испытывавший сильное влияние Мейерхольда, не смог добиться единства принципов решения спектакля. Эта двойственность отразилась и на игре актеров. Вероятно, те же противоположные влияния испытывала и Стахова.

В феврале 1916 г. на сцене того же Михайловского театра в цикле спектаклей для учащейся молодежи Ракитиным была осуществлена постановка знаменитой шекспировской комедии, шедшей в новом переводе под названием «Сон летней ночи». Ранее в Александринском театре наряду с драматическими актерами в постановке участвовали воспитанницы балетных классов, и роль предводителя эльфов, шаловливого проказника Пэка, исполняла Т. Карсавина. В спектакль Ракитина также были введены балетные, хоровые и оркестровые номера, но роль Пэка Ракитин поручил драматической актрисе – Стаховой. Впервые актрисе предстояло освоить амплуа трагедии, сыграть роль, насыщенную комическими ситуациями. В комедии Шекспира Пэк, наделенный волшебной силой, по-своему перекраивает жизнь людей, не забывая поозорничать и подурачиться, он дарит им счастье, устраи-

вае их судьбы. Исполнение тридцатилетней артисткой этой «воздушной», игривой, полной лукавства и детской шалости роли не удовлетворило критику. На сохранившейся фотографии Враская в роли Пэка обряжена в какой-то немислимый костюм из кладовых императорских театров, напоминающий традиционный костюм шута, – из темной ткани, покрытой крупными «горохами», с воротником, отделанным бубенцами¹⁰¹. Маститый Э. Старк, оценивая спектакль, с болью писал о том, что Шекспир, «царь драматических поэтов», был «изгнан из парадных комнат» Александринского театра и обречен довольствоваться сборными декорациями и костюмами. Тем не менее, критик высоко оценил постановку, отличавшуюся простотой и тщательной продуманностью мизансцен, позволившей тонко разграничить фантастический и реальный миры. Наряду с талантливыми молодыми актерами, недавними выпускниками Театрального училища, была названа более опытная «г-жа Стахова, которая со своими всегда несколько угловатыми движениями в общем довольно удачно справилась с крайне трудной задачей изображать Пэка»¹⁰². Возможно, именно эта упомянутая «угловатость» стала причиной выбора Стаховой на эту роль, не характерную для ее творческой индивидуальности.

Вполне вероятно, что это был осознанный выбор режиссера, отказавшегося от традиционной трактовки комедии и представившего зрителям постановку, лишенную легкости и веселья.

Не случайно другие обозреватели – рецензент «Биржевых ведомостей» Т-н (Н. Н. Окулов)¹⁰³ и критик Н. Шебуев в «Обзрении театров» – назвали спектакль тяжелой и грузной постановкой без молодого задора, свойственного этой комедии Шекспира. По мнению Шебуева, назвавшего Ракитина «добросовестным, вдумчивым, образованным и прилежным режиссером», ошибка постановщика состояла в том, что он выбрал «чересчур спокойный» тон:

Видения должны кружиться, вихриться, не давать опомниться сознанию зрителя.

Они должны скользить и вспыхивать улыбкой, как улыбочивый, мотыльковообразный эльф Пэк.

Пэк должен заражать своей улыбкой все, чего он касается.

Между тем, в постановке Ракитина не было даже соответствующего Пэка.

Г-жа Стахова, на мой взгляд, гораздо менее подходит к этой роли, чем г-жа Шигорина.

Она грузновата, а между тем, ведь, весь спектакль должен строиться по Пэку, как по камертону¹⁰⁴.

Положительную оценку Враская заслужила от В. Н. Соловьева, который назвал причиной неудачи спектакля режиссерский подход Ракитина, увидевшего в работе классическую постановку, демонстрирующую смешение «реалистически-археологической» формы (свойственной МХТ) с «фантастическим элементом», понятым «в слащаво-сентиментальной манере», в то время как, по его мнению, шекспировский театр является условным театром, в котором «фантастика очень часто носит характер гротеска». По замечанию критика, «из исполнителей наиболее законченный рисунок роли создала г-жа Стахова (Пэк). Если согласиться с установившимся театральным обычаем, что роль Робина должна непременно играть женщина, то г-жа Стахова сумела быть веселым и хитрым слугою повелителя эльфов»¹⁰⁵. Поддержка единомышленника и соратника Мейерхольда стоила дорого: пластическая игра Стаховой обычно подвергалась критике.

Чувствуя, что трагизм политических событий мало располагал к веселью и легкости, лето 1916 г., как некогда во время Русско-японской войны, Враская провела в действующей армии. Местом ее пребывания был Питательный и перевязочный пункт имени Великой Княгини Ксении Александровны в Штокмансгофе Риго-Орловской железной дороги¹⁰⁶. К началу сезона актриса вернулась в Петербург.

В сентябре 1916 г. на сцене Михайловского театра Стахова сыграла в очередь с М. В. Прохоровой роль Джессики в «Венецианском купце» Шекспира. Спектакль, поставленный Ракитиным, отличался, по характеристике В. Н. Соловьева, чрезмерной серьезностью и «излишней склонностью к натурализму»¹⁰⁷. Э. А. Старк также критиковал постановку за отсутствие понимания глубины трагедии Шейлока. Переживания героя были лишены выразительности, действие – живости. Комедийные эпизоды не спасали спектакля. По поводу исполнительницы роли Джессики Старк заметил: «Джессика у г-жи Прохоровой совершенно бесцветна»¹⁰⁸. Удалась ли Стаховой традиционная для нее роль героини, взбунтовавшейся против отца, вырвавшейся из отцовского дома и сбежавшей от него с возлюбленным, судить трудно – отзывы не выявлены.

Месяцем позже актриса выступила в роли Джулии Мальвиль в «Соперниках» Р. Шеридана (постановка Ракитина на сцене Михайловского театра). Это была одна из центральных ролей комедии – кроткая, терпеливая и всепрощающая возлюблен-

ная капризного и подозрительного Фокленда, боготворившего, но мучающего ее недоверием и требованиями сентиментального проявления чувств. Отстаивая свое счастье, Джулия стоическим терпением смогла смягчить его ужасный характер, побороть подозрительность, заставить поверить в свою любовь. Стаховой представилась возможность сыграть сложную роль, не выходя из амплуа лирической инженерии, наделить героиню твердой волей и пафосом устремленности к поставленной цели.

Комедия положений, построенная на том, что главный герой носил два имени, была разыграна удачно. Э. А. Старк приветствовал бойкий и веселый тон постановки, «чистую непосредственность юности», бодрый ритм. Выделив Л. С. Вивьена в роли Фокленда, назвал «его удачной партнершей» Стахову, исполнившую роль его возлюбленной¹⁰⁹. В. Н. Соловьев писал: «Сцены ревности между Фоклендом и Джулией Мальвиль, являющиеся отголоском любовных приключений самого Шеридана, были весело проведены и с надлежащим тактом разыграны г. Вивьеном и г-жей Стаховой»¹¹⁰. По отзыву М. А. Кузмина, поддержавшего исключительно исполнителей мужских ролей, Стахова и еще одна актриса показали «довольно бледны (все-таки лучше г-жа Стахова)»¹¹¹.

Однако рецензент петроградской газеты «Зритель» Н. И-въ назвал постановку «ученическим спектаклем», в котором отсутствовало стилистическое единство игры: «исполнители разделились на два лагеря. В одном трактовали комедию как забавный фарс, в другом – придерживались комедийных тонов». Игра Стаховой в сдержанном духе благородной комедии, с точки зрения рецензента, была недостаточно выразительной. По его словам, «Весновская [исполнительница роли подруги Джулии – Лидии Ленгуиш. – Ю. Г.] и Стахова мало красочны»¹¹².

Постепенно оказываясь вытесненной на «второстепенную» для труппы сцену Михайловского театра, Враская испытывала острое чувство неудовлетворенности. 15 октября 1916 г., посылая актрисе готовящуюся к постановке на главной императорской сцене пьесу «Флавия Тессини», заведующий репертуаром русской драматической труппы Н. А. Котляревский, хорошо осведомленный о переживаниях актрисы, писал ей: «Посылаю Вам пьесу Щепкиной; если вы в ней что-нибудь для себя найдете, то я советовал бы вам написать любезное письмо Карпову (но не длинное), скажите ему откровенно о том, как вам хочется играть на Александринской сцене и что лав-

ры на Михайловской вас не удовлетворяют»¹¹³. В спектакле по пьесе Т. Щепкиной-Куперник Стахова не участвовала.

Продолжая по преимуществу выступать на подмостках Михайловского театра, в ноябре 1916 г. в мелодраме А. Дюма-отца «Генрих III и его двор» Стахова исполнила небольшую травестийную роль 14-летнего веселого и восторженного пажа герцогини де Гиз – Артюра, беззаветно преданного своей даме и пытающегося защитить ее достоинство. Как отмечал В. Н. Соловьев, «Трогательно прочитала стихи в третьем акте г-жа Стахова, исполняя роль пажа Артюра, умирающего за дело и честь своей госпожи»¹¹⁴.

В январе 1917 г. актриса сыграла роль Абигайл в комедии Э. Скриба «Стакан воды, или Причины и следствия» (реж. Ракитин, Михайловский театр). Абигайл, жертвующая своей репутацией ради спасения королевы, добивается устройства и собственной судьбы. По словам Э. А. Старка, пьеса была исполнена «превосходно», такого успеха не имела в текущем сезоне ни одна из постановок классических пьес в Михайловском театре. Тем не менее, по замечанию критика, «Абигайль у Стаховой получилась несколько суховатой»¹¹⁵. По мнению рецензента «Биржевых ведомостей», актриса играла «очень однообразно»¹¹⁶.

Однако В. Н. Соловьев писал по поводу этого спектакля нечто противоположное: «Г-жа Стахова за последнее время делает значительные успехи. К числу ее достоинств следует отнести умение согласовывать свои движения со словом, умение, так редко встречающееся на нашей сцене. Ее “мисс Абигайль” была трогательной, нежно любящей девушкой, сумевшей отыскать свое счастье, несмотря ни на сети придворных интриг, ни на противодействие герцогини де Мальбору»¹¹⁷.

В постоянном внимании Соловьева к игре Стаховой безусловно отразилось стремление преподавателя Студии Мейерхольда поддержать актрису, причастную к деятельности Студии, но также, по предположению исследователя П. В. Дмитриева, в этом могли проявиться личные симпатии критика, посвятившего актрисе свою пьесу «История о кипрском напитке»¹¹⁸ и образовавшего от ее имени «Варвара» один из своих литературных псевдонимов «Barbaros»¹¹⁹.

Безусловно, Стахова, ученица Станиславского, искавшая пути обновления в театральных теориях Мейерхольда и не сумевшая реализовать себя в системе идей его театра, пережила глубокий внутренний конфликт. И все же ее участие в последней, самой значительной работе Мейерхольда в Алек-

сандринском театре обращает на себя внимание. 25 февраля 1917 г. на императорской сцене состоялась премьера «Маскарада» М. Ю. Лермонтова. Стахова играла незначительную роль племянницы Нины, на сцене она появлялась лишь дважды – во 2 и 8 картинах. Какие-либо сведения об особенностях ее игры не обнаружены, видимо общее решение спектакля она не нарушала... Сотрудничество с Мейерхольдом могло продолжиться, если бы жизнь России не приблизилась к рубежу, изменившему всю жизнь, всю картину мира в XX в....

За годы службы в Александринском театре Стахова участвовала в концертной деятельности¹²⁰ вне императорской сцены, посещала знаменитые художественные салоны, в 1913 г. организовала труппу, показавшую на сцене театральной школы им. А. С. Суворина два спектакля – «Белая лилия» В. С. Соловьева и «Маленький Эйольф» Г. Ибсена¹²¹, летом 1916 г. выступала в Красносельском театре.

Огромное значение в жизни актрисы имело начавшееся в марте 1914 г. ее знакомство и сближение с Н. А. Котляревским¹²². Котляревский, заведующий репертуаром Александринского театра, член Театрально-Литературного комитета императорских театров, муж актрисы Александринского театра В. В. Пушкаревой¹²³, академик императорской Академии наук по отделению русского языка и литературы, первый директор Пушкинского Дома, был старше Враской почти на двадцать лет. Сохранилось более 200 его писем к актрисе¹²⁴ (ответные письма не обнаружены и, по всей вероятности, уничтожены).

Роман актрисы с человеком, от которого зависели ее выступления на сцене, мог быть построен на расчете и выгоде. Однако в письмах Котляревского нет и намека на это. Его письма совершенно лишены даже намеков на устройство каких-либо театральных дел Враской. Встреча с ней принесла стареющему ученому, разочарованному в жизни и человеческих привязанностях, пессимисту по своему мироощущению¹²⁵, радость возрождения к жизни. Семейная жизнь Котляревского к этому времени окончательно разладилась. Его жена имела малолетнюю дочь, родившуюся вне брака (ее отцом был болгарский офицер И. Пехлеванов), и поддерживала тесные отношения с великим князем Константином Константиновичем (К. Р.), что вызывало досужие разговоры в петербургском обществе. Котляревский писал Враской: «...все тени жизни заслонены вашим образом и сумрак рассеян светом мечты»¹²⁶.

Для Котляревского чувство к Враской «окрашено в такой печальный цвет и так пропитано страданием, самым настоящим глубоким страданием», что он был уверен в неизбежности «покупки всякого прочного счастья прочным страданием»¹²⁷.

Ученый пересылал Враской книги, сообщал о событиях общественной жизни, но в его письмах практически не сохранилось никаких сведений о театре, словно он решил не касаться этой темы.

В связи с Александринским театром в письмах Котляревского встречается лишь несколько упоминаний о предстоящих Враской репетициях и спектаклях, а также негативный отзыв о М. Г. Савиной и упоминание Мейерхольтда, имеющее резко отрицательную окраску.

Единственное исключение – письмо от 8 октября 1915 г., в котором рассказывается об эпизоде, связанном со спектаклем по пьесе П. Невежина «Вторая молодость», состоявшемся 11–12 октября 1915 г. Это письмо отражает складывающиеся отношения между Враской, Котляревским и Пушкаревой.

К этому времени В. В. Пушкарева практически перестала появляться на императорской сцене. Ее единственной ролью оставалась роль Валентины Александровны, жены директора большого предприятия Готовцева в спектакле «Вторая молодость». Сюжет пьесы П. М. Невежина строился на соперничестве героини Пушкаревой с появившейся в ее доме учительницей музыки Телегиной, которой увлекся хозяин дома. Бросив семью, Готовцев переехал к учительнице, которая потребовала его развода с женой. Пьеса заканчивается трагически: сын Готовцевых Виталий, заступившись за мать, «в порыве негодования» убивал Телегину и отправлялся на каторгу.

За год до назначенного на октябрь 1915 г. спектакля, составляя репертуар, Котляревский, не ожидая никаких осложнений, включил Враскую в спектакль. Накануне премьеры, когда Пушкарева была уже осведомлена об отношениях мужа с молодой актрисой и намек на сходство сюжетной коллизии с семейным положением исполнительницы главной роли стал очевиден, Котляревский отправил Враской пространное письмо. Он предлагал отказаться от участия в спектакле и сообщил о своем нежелании резкого разрыва с женой (на котором, очевидно, настаивала Враская, привыкшая во всем добиваться своего). Он писал: «Ни о какой перемене в образе моей жизни сейчас речи быть не может. <...> Рядом со мной есть человек, жизнь которого я ломаю, и если я что ломаю, то взамен сломанного я должен построить новое. <...> Взгляды

мои насчет развода очень определенные: если ему суждено быть, то он начнется тогда, когда будет готово для В. В. почетное отступление. <...> Что же касается переезда моего на другую квартиру, то никто в мире не заставит меня сделать этой несправедливости в отношении В. В. Я не любитель скандалов, а мой переезд есть скандал и ничего больше, т. к. нашего положения он не изменит. Кроме того, это – оплеуха женщине, которая ни в чем не провинилась, так как нельзя же ей в вину поставить то, что я ее разлюбил. <...> Вы хотите, чтобы на нее пальцами показывали в то время, как вы будете улыбаться. Я воспитан в известных правилах джентльменского обращения с женщиной, и я этого не допущу. Наступит время, когда все это совершится и просто и благородно. <...> Вас никто словом задеть не может, а вы хотите все ножи выворотить ей на голову, без всякой пользы для себя – так как предупреждаю вас: если я себя сознаю участником в оплевании женщины – я не сочту себя достойным никакого счастья хотя бы и с вами»¹²⁸. Назревавший конфликт был улажен. Враская была вынуждена смириться и в спектакле не участвовала.

Котляревский был, безусловно, высоконравственным человеком, оказавшим глубокое внимание на Враскую. Он не был воцерковленным христианином, но «читал и глубоко задумывался над Библией»¹²⁹.

Начав службу в императорских театрах, Враская познакомилась с семьей актеров Александринского театра И. А. Стравинской и А. Р. Аполлонским, глубоко верующими христианами, которые отнеслись к ней с большим сочувствием. Выросшая в интеллигентной неверующей семье, молодая актриса с любопытством прислушивалась к их рассказам о той жизни, от которой сама была далека. Тяжело переживая неудачи на актерском поприще, Враская искала поддержки у Аполлонских и в своем постоянном стремлении к новому даже была готова покинуть театр, чтобы избрать другое поле деятельности. В октябре 1914 г. Котляревский писал Враской: «Я теперь убежден, что если говорить о “деле”, то иного как театр у вас не было и не будет. Если вам теперь эта работа начинает казаться незначашей, и вас начинает тяготить это сознание, – не смущайтесь и не ищите другого дела. <...>

Все в вас меняется в данную минуту, но ваша любовь к театру она остается как была и только начинает приспособляться к вашей обновленной душе и потому как будто ссорится с ней. Потерпите, когда душа станет иная, иной станет и эта любовь, но сама любовь к делу она останется»¹³⁰. Эту преданность театру Враская сохраняла долгие годы.

В послереволюционные годы она принимала участие в организации общедоступных спектаклей в театре Дома Рабочих (бывш. Луна-Парк), где выступала с чтением стихов в концертной программе¹³¹, сыграла роль Клодины в постановке «Жоржа Дандена» Мольера. Однако все эти революционные начинания не могли улучшить ее положение в театре и обеспечить сносное существование. В воспоминаниях Враская писала об этом времени:

Промелькнула война. Разразилась революция. Над городом пронеслась первая волна арестов. Мы испытывали первые обыски, стали привыкать страдать. В это время заболел испанкой мой брат¹³². Он был при смерти, а мне надо было вечером играть. Я позвонила Р. Б. <Аполлонскому>, который в это время был в управлении театром, прося его уладить это и вызвать дублершу.

– Позовите же священника, – властно крикнул он в телефонную трубку.

– Зачем? – мелькнуло у меня в голове, но машинально я попросила товарища брата привести батюшку. Так впервые у нас в доме появился священник – настоятель одного большого собора. В течение нескольких лет он был потом моим духовником.

Брат был уже без сознания. Батюшка прочитал отходную. В эти тяжелые минуты мне было очень страшно за мою мать.

– Пожалуйста, пройдите к маме, – попросила я батюшку. Мне и в голову не приходило, что надо подойти под благословение. Да я и вообще не знала, как это делается. Он прошел в комнату родителей, очень хорошо поговорил с убитыми горем стариками, исповедал и причастил их¹³³.

После 1917 г. ситуация сложилась так, что режиссеры, так или иначе связанные с МХТ, в спектаклях которых играла Стахова (Мейерхольд, Лаврентьев, Ракитин, Загаров), покинули театр. В репертуаре оставались старые работы актрисы – Абигайль («Стакан воды»), Артур, паж герцогини Гиз («Генрих III и его двор»), Джулия Мальвиль («Соперники») и др. Также Враская была занята в возобновлениях и введена в ранее шедшие спектакли. Это роли Саши («Живой труп», возобновлен Е. Карповым в 1921 г.), графини («Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, возобновлен молодым режиссером Н. В. Смоличем в 1918 и в 1924 гг.), Паранис («Шут Тантрис» Хардта шел в 1910–1913 гг., возобновлен Н. Смоличем), Александры («Идиот» Достоевского, 1900, 1906 гг.), второй дочери княгини Тугоуховской («Горе от ума» – возобновлен Долиновым в 1918, затем Карповым в 1921 гг.), Софьи Петровны («Кулисы» Щепкиной-Куперник, 1913–1915 гг., возобновлены Карповым в 1923 г.), Агнички («Холопы» П. Гнедича, 1907–

1911, 1914 г., возобновлен Смоличем), Шуры Кедровой («Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина, 1914–1916 гг.), г-жи Аррьега («В царстве скуки» салонная комедия Э. Пальерона, 1915–1917 гг., возобновлена Горин-Горяиновым в 1924 г.), Леночки Лобастовой («Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, 1905 г., возобновлен Л. С. Вивьеном в 1923 г.), 2-й цыганки в Прологе к «Вынужденному браку» («Хоть тресни, а женись» Мольера – 1921 г.). Также она сыграла жену археолога Шуазеля в ранее не шедшем «Декабристе» Гнедича, которого поставил начинающий режиссер Смолич в 1918 г.).

Жизнь в Петрограде становилась все тяжелее. Бывшие дворянские квартиры подвергались разгромам и грабежам. В квартиру Котляревского на Кирочной нагрянули с обыском, перерыли все сундуки в поисках оружия, но ушли ни с чем¹³⁴. Еще сложнее было положение отца Враской – бывшего крупного царского сановника, немощного и отягощенного болезнями.

Вспоминая эти годы, Враская писала:

Новая волна арестов бушевала в городе. Как-то ночью я не могла уснуть. Чувствуя, что надо сделать что-то особенное, я отыскала давным-давно где-то спрятанное Евангелие и принялась читать.

Часы бежали один за другим, а я все читала... Слова жгли мое сердце, проникали в душу. То, что было для меня прежде скрыто и ненужно, вдруг ожило и остро до боли проникло все мое существо. Так прошла вся ночь. Утром надо было идти в театр на репетицию. Я вышла во двор по черной лестнице, парадные были уже закрыты. Меня остановил дворник и таинственно сообщил, что все бывшие сослуживцы моего отца в эту ночь были арестованы.

– А как же папа уцелел?

Они приходили и сюда, да были немного навеселе, ну и перевернули две страницы домашней книги, как раз там, где вы все записаны. Я быстро вышла на улицу, но, вместо того, чтобы идти в театр, повернула на площадь и вошла в Собор¹³⁵.

Я так давно не была в церкви, что почти не представляла себе, что и как там делается.

Обедня еще не начиналась. У царских врат стоял незнакомый священник у аналоя и исповедовал готовящихся к причастию.

Я перешла всю церковь и дошла к священнику. Он невольно с удивлением посмотрел на незнакомую, явно не умеющую себя вести в церкви, нарядную даму.

– Я хочу причаститься, – заявила я.

– А вы готовились к принятию Святых Даров?

– Нет. Я не умею и не знаю – как. Если вы не хотите, или этого нельзя, то я уйду сейчас... Как хотите.

Он задумался. Потом вдруг решительно накрыл меня епитрахилью и прочитал разрешение.

Впоследствии я узнала, что это был один из самых строгих исповедников, ревностный молитвенник, основатель одного из братств. Он очень строго требовал исполнения подготовительного к Св. Причастию правила и не позволял ни малейшего отступления от него или нарушения поста накануне.

– Отец В., как вы могли допустить меня тогда к Причастию? – спросила я его потом.

– Сам не знаю. Очевидно, Господня воля. Почувствовал, что иначе нельзя.

Стояла я обедню, как на крыльях. Ничего не помню. Но, когда причастилась, точно завеса упала с глаз моих. То, чего не могли добиться ни мои друзья, ни муж, ни чтение духовных книг, – в один миг совершила благодать Божья. Вышла я из церкви другим человеком. Теперь я была верующей. «Бог, повелевший во тьме воссиять свету, озарил наши сердца, чтобы просветить нас познанием Славы Божией»¹³⁶.

Вскоре после революции Н. А. Котляревский покинул стены Александринского театра. В 1920 г. В. В. Пушкарева с дочерью уехала в Болгарию вслед за своим давним другом офицером Иорданом Пехлевановым. В декабре 1922 г. Котляревский был командирован за границу. Вероятно, вместе с ним за границу уехал племянник Враской, сын ее умершего брата Степан, который вскоре оказался на попечении Пушкаревой. В архиве Враской сохранилось чрезвычайно теплое и доброжелательное письмо Пушкаревой к Враской, написанное в конце октября 1923 г., в котором бывшая актриса предлагает своей сопернице продлить срок пребывания мальчика в теплом климате для окончательной поправки его здоровья.

Котляревский вернулся в Россию лишь в июне 1924 г. Во время его пребывания за границей 21 марта – 3 апреля 1924 г. в Софии Епархиальным Советом при Управляющем Русскими православными общинами в Болгарии было оформлено бракоразводное свидетельство, согласно которому брак Котляревского с Пушкаревой «расторгнут по причине нарушения Верой Васильевной Пушкаревой супружеской верности <...> и с предоставлением Нестору Александровичу Котляревскому [права] вступить во второй брак»¹³⁷. Согласно сохранившемуся в Пушкинском Доме свидетельству, после возвращения в Россию Котляревский «тайно ото всех, лишь при двух свидетелях, обвенчался с Варварой Степановной Враской»¹³⁸. Однако в новой России церковный брак законной силы не имел.

К этому времени положение дочери бывшего тайного советника сенатора С. Б. Враского, скончавшегося в 1922 г., вскоре после прихода новой власти, было крайне тяжелым.

На ее попечении после смерти от испанки брата Бориса Степановича Враского остались трое малолетних детей, ее племянников. Единственным источником существования семьи являлось содержание, выплачиваемое актрисе в бывших Императорских, ныне Государственных театрах. Во второй половине 1924 г. в театре прошла реорганизация, в результате которой В. С. Враскую уволили по сокращению штатов. Ее попытки добиться пересмотра этого решения успеха не имели¹³⁹. После кончины 12 мая 1925 г. академика Котляревского положение стало совершенно отчаянным. Бывшая актриса была вынуждена обратиться к сослуживцам мужа для подтверждения своих близких отношений с ним. В составленном С. Ф. Платоновым, Б. Л. Модзалевским, С. Ф. Ольденбургом и другими письме говорилось:

Мы, нижеподписавшиеся, удостоверяем, что сотрудница Библиотеки Академии Наук СССР Варвара Степановна Враская и покойный академик Нестор Александрович Котляревский с 1914 года сожительствовали в одной квартире и вели общее домашнее хозяйство. Мы удостоверяем также, что ак. Котляревский признавал В. С. Враскую своей женою, а потому и мы относились к ней, как к его жене. Кроме того, мы удостоверяем, что ак. Котляревский, получив¹⁴⁰ гражданский развод со своей первой женою, имел намерение зарегистрировать свой брак с В. С. Враской в порядке Советского Законодательства и не успел привести в исполнение это свое намерение только вследствие своей неожиданной кончины.

Ноябрь 1926 г.¹⁴¹.

В 1920-е гг. в жизни Враской произошли резкие изменения, описанные в ее воспоминаниях. Продолжая искать собственный путь в жизни, вынужденная покинуть театр, она решила отказаться и от несправедливой мирской жизни, еще более искалеченной новой властью. Был ли первоначально избранный ею религиозный путь истинным смирением или лишь переходом от внешнего бунтарства к внутренней непокорности – сказать трудно. Она собирала, переписывала и распространяла церковные стихи, псалмы и акафисты. В анкете, составленной при поступлении в Петроградский Богословский институт, Враская писала о событиях, относящихся к 1922 г.: «Перелом в моей духовной жизни подготовлялся за последние годы. Я читала, прислушивалась к окружающим, стала чаще посещать Церковь. Окончательный перелом совершился во время 7-месячной тяжелой болезни моего отца¹⁴². После его смерти я встретилась с Игуменьей Евфросинией Воскресенско-Покровской обители, и она стала моей духовной руководительницей»¹⁴³. В эти годы бывшая актриса все свои силы отдавала

Церкви: «Внешне я была очень занята. Работала бесконечно много. Кроме меня, никто из моих родных не мог ничего зарабатывать. Мне приходилось кормить всю семью. Надо было и домашнюю работу делать и ухаживать за стариками-родителями и отдавать часть времени мужу, привыкшему делиться со мной своей литературной работой.

В то же время меня тянуло теперь постоянно в церковь»¹⁴⁴.

После кончины Н. А. Котляревского, окончательно оставив театр, с 1927 г. Враская некоторое время жила на территории Александро-Невской лавры в Ленинграде, в монашеской общине Иоанновского монастыря на Карповке. В ночь на 18 февраля 1932 г. она была арестована НКВД вместе с сотнями других причастных к церкви людей (позднее эту трагическую ночь арестов священников с грустной иронией называли «святой ночью»). 22 марта 1932 г. была приговорена к 3 годам лагерей (Свирьлаг). В августе 1933 г. Враская досрочно освобождена по инвалидности, но оставлена на поселении. Сохранилось ее письмо 1935 г., адресованное ее знакомой со времен Художественного театра – актрисе Алисе Коонен:

13 III Весьегонск

Соколовогирская, 29

Алиса, дорогая, добралась в свою дыру и первым делом захотелось написать тебе, чтобы сказать, как ты бесконечно тронула своим сердечным отношением. Теплота и ласка – если бы ты знала, как много они значат для меня в моем положении. Голова у меня вся еще полна «Египетскими ночами»¹⁴⁵. Искала в Москве книгу Державина о Камерном театре¹⁴⁶, но верно не там спрашивала – не в тех магазинах – а мне очень хотелось иметь ее – я ее мельком присмотрела у тебя. Тебе не очень надоела Соловьева? Она очень добрый человек, я ее очень люблю, но она очень экспансивна. Тобой она очень увлекается.

Прямо не знаю, как мне выразить, до чего меня тронуло все то, что сделал для меня Алекс<андр> Яковл<евич> Таиров». Приехала я спокойная и радостная и все здесь мне кажется очень хорошо. И все это благодаря тебе.

Целую тебя крепко и еще раз спасибо.

В. Враская.

У нас здесь еще зима, все белое, а солнце светит по-весеннему – хорошо и если бы ты знала, какая тишина кругом¹⁴⁷.

Письмо это напоминает приведенные выше слова Котляревского: «...любовь к театру она остается как была и только начинает приспособляться к вашей обновленной душе и потому как будто ссорится с ней»¹⁴⁸.

Выйдя на свободу, она постриглась в монашество под именем Вероника. Далее о ее жизни известны лишь отрывочные

сведения. По семейной легенде, сообщенной дочерью ее племянницы О. С. Враской – М. Б. Вербловской, родственники актрисы долгое время были уверены, что В. С. Враская умерла в 1942 г. в Тамбове, куда забросила ее судьба. Лишь много лет спустя выяснилось, что она эмигрировала во Францию (как это произошло, не знал даже ее духовник протоиерей Борис Старк¹⁴⁹). После войны была активной прихожанкой церкви Воскресения Христова в Медоне близ Парижа. Принимала активное участие в работе Союза Покрова Пресвятой Богородицы, основанного еп. Нафанаилом (Львовым). Умерла 11 февраля 1950 г. в старческом доме под Парижем¹⁵⁰.

Вспоминала ли она в последние десятилетия своей жизни о сцене, интересовалась ли событиями, связанными с театром, – неизвестно. Но, безусловно, годы эти были наполнены глубоким раскаянием и стремлением искупить грехи прожитого. Не случайно написанные ею воспоминания рассказывают лишь о той части ее жизненного пути, которая была посвящена Церкви, и содержат лишь краткие упоминания о годах юности. Рассказ о театральной деятельности, занявшей значительную часть ее биографии – двадцать лет, – отсутствует.

Примечания

¹ См. формулярный список: ИРАИ. Ф. 454. Оп. 1. Ед. хр. 12.

² ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 10. Ед. хр. 3. Л. 4 об.; Там же. Оп. 1. Ед. хр. 1012. Л. 6 об.

³ Враская В. С. Анкета. Архив Петроградского Богословского института // ЦГИА СПб. Ф. 2279. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 57.

⁴ Вероника (Котляревская), монахиня. Воспоминания монахини. Сан-Франциско [1950]. С. 5.

⁵ ИРАИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 1.

⁶ Дело Канцелярии Императорского Театрального училища – Варвара Враская // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 5294. См. также: Теляковский В. А. Дневники Директора императорских театров: 1903–1906: Санкт-Петербург. М., 2006. С. 268.

⁷ Теляковский В. А. Дневники Директора императорских театров. С. 548–549.

⁸ ИРАИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 1–1 об.

⁹ РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 5354. Л. 1.

¹⁰ Теляковский В. А. Дневники Директора императорских театров. С. 454.

¹¹ РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 5354. Л. 2, 10.

¹² Теляковский В. А. Дневники Директора императорских театров. С. 476.

¹³ РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 5354. Л. 90.

- ¹⁴ *Теляковский В. А.* Дневники Директора императорских театров. С. 550.
- ¹⁵ Там же. С. 687–688. См. также запись 11 апреля (там же, с. 681).
- ¹⁶ *Бунин И. А.* Письма 1905–1919 годов. М., 2007. С. 23, 28, 72.
- ¹⁷ И. А. Бунин ошибочно относит Враскую к отделившейся в конце XIX в. параллельной ветви рода Враских – Галкиных-Враских.
- ¹⁸ Речь идет об участии Враской в спектакле Московского Художественного театра во время его гастролей в Европе.
- ¹⁹ *Бунин И. А.* Письма 1905–1919 годов. С. 22.
- ²⁰ См.: Там же. С. 28.
- ²¹ *Вероника (Котляревская), монахиня.* Воспоминания монахини. С. 34.
- ²² *Иванов Вяч.* Дневник. Запись 2 июня 1906 // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 745. К этому времени 4 мая 1906 г. Художественный театр вернулся в Москву. En exil (франц.) – в изгнании.
- ²³ См. письма Враской 1906 г. М. А. Волошину (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 369) и М. В. Сабашниковой (Там же. Оп. 5. Ед. хр. 62). Также приписку Враской на письме 1927 г. Е. И. Дмитриевой (Черубины де Габриаки) к Волошину (*Черубина де Габриаки*. «Из мира я должна уйти...» Феодосия; СПб., 2009. С. 155–156).
- ²⁴ См. его стихотворение «В Петергофе» («Жемчужно-бледные, прозрачные тона...»), посвященное В. С. Враской, а также близкое к нему по мотивам и образам стихотворение «Тихая ночь, все уснули давно...» (*Дикс Б.* Стихотворения / Предисл. Вяч. Иванова. СПб., 1909. С. 3–4, 8–9).
- ²⁵ *Бальмонт Е. А.* Письма Враской В. С. 1906 // ИРЛИ. Ф. 454. Ед. хр. 2. Л. 1 об., б.
- ²⁶ Там же. Л. 1.
- ²⁷ Там же. Л. 4–4 об.
- ²⁸ Там же. Л. 6.
- ²⁹ См.: *Коонен А.* Страницы жизни. М., 1975. С. 28. См. также: *Коган А.* Алиса Коонен: Начало пути: (В школе Московского Художественного театра) // Театральная жизнь. 2003. № 8. С. 32–36. Журналы о занятиях воспитанников Драматических курсов МХТ хранятся в Рукописном отделе ГЦТМ (Ф. 240. Ед. хр. 12 и др.).
- ³⁰ См.: *Коонен А.* Страницы жизни. С. 108.
- ³¹ Там же. С. 71.
- ³² Там же. С. 45.
- ³³ Там же. С. 45–46.
- ³⁴ *Яблоновский С.* [Потресов С. В.] Художественный театр. «На всякого мудреца довольно простоты» // Русское слово. 1910. № 58, 12 марта. С. 5.
- ³⁵ *Немирович-Данченко Вл. И.* Письмо к Враской В. С. [Б/д] // ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 25. Л. 1.
- ³⁶ А. Коонен также выступала в роли Машеньки, заменяла заболевшую Враскую (*Коонен А.* Страницы жизни. С. 98).
- ³⁷ Там же. С. 100–101, 119–121.
- ³⁸ Там же. С. 29.

³⁹ Там же. С. 109.

⁴⁰ *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1993. Т. 5, кн. 1. С. 440.

⁴¹ Там же. С. 520.

⁴² *Шиль С.* Письма В. С. Враской // ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 29; *Иксуль фон Гильденбандт В. И.* Письма к Враской В. С. // Там же. Ед. хр. 5; *Враская В. С.* Письма Чеботаревской А. Н. // Там же. Ф. 289. Оп. 5. Ед. хр. 268.

⁴³ См. запись 27 апреля 1907 г. в дневнике М. А. Кузмина: «...приехали Ивановы от Враских, где познакомились с Книшпер, возил их туда Леман, похудевший и расстроенный». В записи 29 апреля упоминается: «Был Леман в веснушках, с желтым ртом, передавал приглашение от Враских, чтобы познакомить с Книшпер». 7 мая Кузмин отмечал: «Звали обедать в среду с Враским. Они могли бы очень меня лансировать [“ввести” – от франц. *lanсер – ред.*] в свет, если бы захотели». (*Кузмин М.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 352–353, 357).

⁴⁴ *Враская В. С.* Письмо Г. И. Чулкову [1907] // РГБ. Ф. 371. К. 2. Ед. хр. 79.

⁴⁵ *Комиссаржевская В. Ф.* Письмо В. С. Враской. 1908, января 5 // ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 6. См.: *Рыбакова Ю. П. В. Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества.* СПб., 1994. С. 328. Цель визита Враской к знаменитой актрисе неизвестна, но в эти же дни Комиссаржевская встречалась в Петербурге с Александром Блоком, надеясь на его помощь и поддержку в выработке нового направления театра после разрыва с Мейерхольдом (см.: *Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы.* Л.; М., 1964. С. 172).

⁴⁶ *Вероника (Котляревская), монахиня.* Воспоминания монахини. С. 5–6. Остро ощущаемая Стаховой «пресыщенность» в кругах художественной интеллигенции начала XX в., «угар» и «чад» искусства эпохи модерна ярче всего отразились в обращенных к ней письмах Бальмонта, написанных со свойственной ему экспансивностью и самовлюбленностью. Расставшись с Е. А. Бальмонт, которую сменила Е. К. Цветковская, Бальмонт, готовый воспевать всех женщин мира, 28 сентября 1907 г. после встречи с Враской писал ей: «У меня осталось такое ощущение, что близко, совсем близко от меня, было что-то красивое, чему душа говорит, к чему душа обращается глазами, чтоб посмотреть еще и еще. А ушло, и я не успел сказать чего-то того, что внутренне говорил». Несколькими месяцами позже, 7 февраля 1908 г.: «Милая Варя Враская, красивая девушка, которую я хотел бы целовать, напишите мне несколько слов. Нет, много. Напишите, что Вы думаете обо мне, как чувствуете меня. Напишите мне подробно о своих впечатлениях от “Жар-Птицы”, “Птицы в воздухе”, “Белые зарницы” и “Трех рассветов”. Ведь Вы прочли эти книги? Я столько вложил в них души своей. Протяните от своей души к моей серебряные паутинки, на них будет играть лунный свет. Минутами я так жажду Вас.

Да. Я хочу говорить все. Ведь можно? Мне так жаль, что когда Вы были в моей комнате на rue d'Assas в эти благоуханные нежные дни,

мы не устремились друг к другу, как птицы, и не ласкались, и не целовались. Я смотрел на Вас, и Вы вся были во мне. Не близко, а во мне. Это было так нежно. И много спустя, в бессонные часы, я удивлялся, почему опять Варя Враская передо мною, и я лепетал страстные слова в темноту и горел. Быть может, мы никогда не увидимся, но услышите меня. Я светел. Чувствую Вас. Милая!» (*Бальмонт К. Д.* Письма к Враской В. С. // ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 1).

⁴⁷ На первом листе письма сверху помета Теляковского: «Г. Лаврентьеву / мне доложить. ВТ» (ГЦТМ. Ф. 137. № 140).

⁴⁸ Ежегодник императорских театров. Приложение на сезон 1911–1912 гг. СПб., 1913. С. 72.

⁴⁹ Лаврентьев Андрей Николаевич (1882–1935) – драматический актер и режиссер. Окончил школу МХТ, на сцене Художественного театра выступал в незначительных ролях. С июня 1910 по 1918 г. – в Александринском театре, сначала в должности помощника режиссера, затем – режиссера. С осени 1910 г. назначен режиссером-администратором. Постановщик спектаклей: «Профессор Сторицын» и «Король, закон и свобода» Л. Андреева, «Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко, «Измаил» М. Бухарина (совместно с Ю. Ракитиным), «Вишневый сад», трилогии Сухова-Кобылина (совместно с В. Мейерхольдом).

⁵⁰ Петров Николай Васильевич (вне Александринского театра сценич. псевд.: Коля Петер, 1890–1964) – режиссер. В 1908–1910 – в режиссерском классе МХТ, руководимом В. Н. Немировичем-Данченко. Занимал должность помощника режиссера в Московском Художественном театре, в ноябре 1910 г. был приглашен на такую же должность в Александринском театре, затем, назначенный режиссером, прослужил в этом театре до 1932 г.

⁵¹ *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 524–525.

⁵² *Лаврентьев А. Н.* Автобиография // Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 359.

⁵³ В недатированном письме к Лаврентьеву Враская писала: «Когда я перед моим уходом из Худож. Театра была у Вас на Большой Московской, вы говорили мне, да и потом, что хотите мне помочь, потому что верите в то, что я кое-что могу как актриса. И раньше, и тогда я верила в Вас как в друга, благодаря тому, что Вы делали, я начинала верить в свои силы как актриса. О том, что я Вам благодарна – и не буду повторять – Вы это знаете» (ГЦТМ. Ф. 137. Ед. хр. 21. Л. 3 об. – 4).

⁵⁴ [Б. н.] У рампы: (По телефону из Москвы) // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1911. № 12474, 12 августа. С. 5; *Покой.* За материалом для «Живого труппа» // Утро России. 1911. № 185, 12 августа. С. 5.

⁵⁵ Загаров (наст. фам. Фессинг) Александр Леонидович (1877–1941) – актер и режиссер. Одновременно с Мейерхольдом в 1898 г. окончил класс В. И. Немировича-Данченко на драматическом отделении Музыкально-драматического училища при Московском Филармоническом обществе, в труппе МХТ с 1898 по 1906 г. (с перерывами), страстный приверженец традиций МХТ. Служил режиссером в провинциальных театрах (в частности, сотрудничал с Мейерхольдом в Товариществе но-

вой драмы), в Театре Корша в Москве. С 1911 по 1916 г. – актер и режиссер Александринского театра. Позднее, осуществляя художественное руководство театрами в Киеве и Харькове (1918–1928), получил признание как «украинский Станиславский» (см.: Радуга. 1965. № 3. С. 160–166).

⁵⁶ *Альтшуллер А. В.* Э. Мейерхольд и актеры Александринского театра // Театр и драматургия: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Л., 1967. С. 281.

⁵⁷ *Измайлов А.* «Живой труп» на Александринской сцене: (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // Русское слово. 1911. № 223, 29 сентября (12 октября). С. 6.

⁵⁸ *Измайлов А.* «Живой труп» на Александринской сцене // Биржевые ведомости: Веч. вып. 1911. № 12556, 29 сентября. С. 3.

⁵⁹ *Арабажин К. И.* «Живой труп» // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. VI. С. 93.

⁶⁰ Комаровская Надежда Ивановна (1885–1967) – драматическая актриса. Одновременно училась в Москве на историко-филологическом отделении Высших Женских курсов и (с осени 1902 г.) – в школе Художественного театра. Играла в Театре Корша (1907–1908), в Малом театре (1909–1916), Камерном театре (1916–1918), с 1919 г. в Большом драматическом театре.

⁶¹ *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 40, 2 окт. С. 746.

⁶² *Осипов И.* [Абельсон И. О.]. Первое представление «Живого труппа» на Александринской сцене // Обзорение театров. 1911. № 1529, 30 сентября. С. 10.

⁶³ *Одинокий Дий.* «Живой труппа» в Художественном театре // Рампа и жизнь. 1911. № 40, 2 октября. С. 9–10.

⁶⁴ *Потемкин А.* К постановке «Живого труппа». Беседа с В. Э. Мейерхольдом // Петербургская газета. 1911. № 265, 27 сентября. С. 5.

⁶⁵ Отзывы о «Живом труппе» // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1911. 29 сентября. № 12556. С. 3–5.

⁶⁶ Ракитин (наст. фам. Ионин, 1882–1952) Юрий Львович – драматический актер и режиссер. Под руководством Мейерхольда принимал участие в создании Театра-Студии при МХТ (1905), в деятельности Товарищества новой драмы. В труппе МХТ с 1907 по 1911 г. См.: *Галанина Ю.* Юрий Ракитин в России (1905–1917) // Лица: Биографический альманах. СПб., 2004. [Вып.] 10. С. 55–124.

⁶⁷ *Вас-ий Л.* Михайловский театр. «Тартюф» // Речь. 1911. № 319, 20 ноября (3 декабря). С. 6.

⁶⁸ Домашёва Мария Петровна (1875–1952) – драматическая актриса. Окончила в 1893 г. Московское Филармоническое училище, играла в московском театре Корша, в петербургском Театре Литературно-художественного общества, с 1899 г. – в Александринском театре. Прославилась как яркая водевильная и комическая актриса.

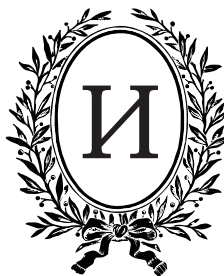
⁶⁹ *Россовский Н.* Александринский театр // Петербургский листок. 1912. № 355. С. 6.

- ⁷⁰ ГЦТМ. Ф. 82. Ед. хр. 19. Л. 1–2.
- ⁷¹ Там же. Ед. хр. 20.
- ⁷² *Ното novus* [Кугель А. Р.]. Александринский театр: («Профессор Сторицын», драма Леонида Андреева) // *День*. 1912. № 75, 16 декабря. С. 4; *Загуляева Ю.* Петербургские письма. LI // *Московские ведомости*. 1912. № 293, 12 декабря. С. 2 и др.
- ⁷³ *Гуревич Л.* Петербургские театры: «Профессор Сторицын» Л. Андреева // *Русские ведомости*. 1912. № 292, 19 декабря. С. 4.
- ⁷⁴ *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 4. С. 484, 495, 497.
- ⁷⁵ *Соболев Ю.* Леонид Андреев у александринцев // *Театр (Москва)*. 1916. № 1848, 8–10 мая. С. 4.
- ⁷⁶ *Мейерхольд и другие: Документы и материалы.* М., 2000. С. 353, 354, 373, 396.
- ⁷⁷ *Гуревич Л.* Александринский театр // *Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918 гг.* М., 1997. С. 281.
- ⁷⁸ *Вл. С.* [Соловьев В. Н.] Петроградские театры: «Благочестивая Марта» и «Адвокат Пателен» // *Аполлон*. 1915. Декабрь. С. 63.
- ⁷⁹ См.: *Галанина Ю.* Юрий Ракитин в России (1905–1917) // *Лица: Биографический альманах*. [Вып.] 10. С. 55–124.
- ⁸⁰ *Вл. С.* [Соловьев В. Н.] Петроградские театры // *Аполлон*. 1916. Октябрь. С. 57.
- ⁸¹ *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Михайловский театр // *Петербургский курьер*. 1914. № 1, 11 января. С. 7; *Батюшков Ф.* Мольеровский спектакль на сцене Михайловского театра // *Ежегодник императорских театров*. 1914. Вып. 2. С. 92–96.
- ⁸² *Каэль.* Мольеровский спектакль // *Обозрение театров*. 1914. № 2322, 13 января. С. 13.
- ⁸³ *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Михайловский театр // *Петербургский курьер*. 1914. № 1, 11 января. С. 7.
- ⁸⁴ *Батюшков Ф.* Мольеровский спектакль // *Ежегодник императорских театров*. 1914. Вып. II [Б/Г]. С. 92–96.
- ⁸⁵ *Тамарин Н.* Михайловский театр // *Театр и искусство*. 1915. № 11, 15 марта. С. 188.
- ⁸⁶ *Каэль.* Михайловский театр: «Школа злословия» // *Обозрение театров*. 1915. № 2694, 8 марта. С. 8.
- ⁸⁷ *Любовь к трем апельсинам (1914–1916):* В 2 т. СПб., 2014. Т. 2. С. 153.
- ⁸⁸ *Люций.* Александринский театр: Прощальный бенефис Ю. Э. Озаровского. «Стойкий принц» // *Вечернее время*. 1915. № 1096, 24 апреля (7 мая). С. 3.
- ⁸⁹ *Р-ский Н.* [Россовский Н.] Александринский театр // *Петербургский листок*. 1915. № 110, 24 апреля. С. 4.
- ⁹⁰ *Фальковский Ф.* Александринский театр: Юбилейный бенефис Ю. Э. Озаровского. «Стойкий принц» Кальдерона // *Обозрение театров*. 1915. № 2736, 25 апреля. С. 7–8.
- ⁹¹ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 184.
- ⁹² *Гуревич Л.* Александринский театр: Прощальный спектакль Озаровского // *Речь*. 1915. № 112, 25 апреля. С. 5.

- ⁹³ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 17, 21.
- ⁹⁴ *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Александринский театр // Петроградский курьер. 1915. № 449, 25 апреля. С. 6; То же. № 451, 27 апреля. С. 4.
- ⁹⁵ *Ното повус* [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1915. № 17, 26 апреля. С. 292–294.
- ⁹⁶ *Шебуев Н.* «Стойкий принц»: Александринский театр // Обозрение театров. 1915. № 2892, 6 октября. С. 7–8.
- ⁹⁷ [Б. п.] Театральные негативы // Биржевые ведомости: Веч. вып. 1915. № 15204, 11 ноября. С. 5. См. также: *Лебедев Н.* Михайловский театр: «Благочестивая Марта» и «Адвокат Пателен» // Речь. 1915. № 313, 13 ноября. С. 4.
- ⁹⁸ *Тамарин Н.* [Окулов Н. Н.] Михайловский театр // Театр и искусство. 1915. № 46, 15 ноября. С. 856.
- ⁹⁹ *Лебедев Н.* Михайловский театр. «Благочестивая Марта» и «Адвокат Пателен» // Речь. 1915. № 313, 13 ноября. С. 4.
- ¹⁰⁰ *Вл. С.* [Соловьев В. Н.]. Петроградские театры: «Благочестивая Марта» и «Адвокат Пателен» // Аполлон. 1915. № 10. С. 62–65.
- ¹⁰¹ РГБ. Ф. 754. Карт. 8. Ед. хр. 9. Л. 1.
- ¹⁰² *Старк Э.* Эскизы: «Сон летней ночи» В. Шекспира // Петроградские ведомости. 1916. № 40, 19 февраля. С. 2. *Шебуев Н.* Михайловский театр: («Сон летней ночи») // Обозрение театров. 1916. № 3026, 19 февраля. С. 8–9.
- ¹⁰³ *Т-н* [Окулов Н. Н.]. Шекспир в Михайловском театре // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1916. 18 февраля. С. 4.
- ¹⁰⁴ *Шебуев Н.* Михайловский театр: («Сон летней ночи») // Обозрение театров. 1916. № 3026, 19 февраля. С. 8–9.
- ¹⁰⁵ *Вл. С.* [Соловьев В. Н.]. Петроградские театры // Аполлон. 1916. Апрель–май. С. 78–79.
- ¹⁰⁶ Следует признать ошибочными кочующие из издания в издание сведения о службе Враской в госпитале совместно с Л. Д. Блок во время войны. В переписке Враской упоминания Кауфмановского госпиталя во Львове, где в 1914–1915 гг. служила Л. Д. Блок, отсутствуют.
- ¹⁰⁷ *Вл. С.* [Соловьев В. Н.]. Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 8. С. 57.
- ¹⁰⁸ *Старк Э.* Михайловский театр: «Венецианский купец» // Обозрение театров. 1916. № 3221–3222, 18–19 сентября. С. 11.
- ¹⁰⁹ *Старк Э.* Михайловский театр: («Соперники» Р. Шеридана) // Обозрение театров. 1916. № 3256–3257, 23–24 октября. С. 12.
- ¹¹⁰ *Вл. С.* [Соловьев В. Н.]. Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 9–10, ноябрь–декабрь. С. 91.
- ¹¹¹ *Кузмин М.* Михайловский театр: «Соперники» Рич. Шеридана // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1916. № 15870, 18 октября. С. 4.
- ¹¹² *И-въ Н.* «Соперники» Шеридана в Михайловском театре // Зритель. 1916. 20 октября. № 38. С. 20–21.
- ¹¹³ *Котляревский Н. А.* Письма Враской В. С. 1916, сентябрь–декабрь // ИРАИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 21. Л. 7.

- ¹¹⁴ Вл. С. [Соловьев В. Н.]. Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 9/10. С. 92.
- ¹¹⁵ *Старк* Э. Михайловский театр: («Стакан воды» Э. Скриба) // Обзорные театров. 1917. № 3335, 13 января. С. 10–11.
- ¹¹⁶ Ф-д. Михайловский театр – Комедия Скриба «Стакан воды» // Биржевые ведомости: Веч. вып. 1917. № 16035, 12 января. С. 4.
- ¹¹⁷ Вл. С. [Соловьев В. Н.]. Петроградские театры // Аполлон. 1917. № 1. С. 70.
- ¹¹⁸ *Люциниус Вольмар* [Соловьев В. Н.]. История о кипрском напитке // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 137–142.
- ¹¹⁹ См.: *Дмитриев П. В.* Псевдонимы В. Н. Соловьева в журнале «Аполлон» // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. СПб., 2003. Вып. 4/5. С. 93–99.
- ¹²⁰ См.: *Стахова-Враская В. С.* Письма Чеботаревской А. Н. // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. Ед. хр. 268; Литературное наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 3. С. 445 и далее.
- ¹²¹ См. письмо Враской к Л. Я. Гуревич: ГЦТМ. Ф. 82. Ед. хр. 18. Также: *Галанина Ю. Е.* Из истории петербургских постановок пьесы Ибсена «Маленький Эйольф» // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: Материалы Международной конференции (Санкт-Петербург, 9–10 окт. 2006 г.). СПб., 2007. С. 184.
- ¹²² Котляревский Нестор Александрович (1863–1925) – литературовед, критик, театральный деятель. Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1885). Преподавал в различных учебных заведениях Петербурга: Высших женских курсах (1892–1898, 1908), Александровском лицее, Николаевской Академии Генштаба, Высших историко-литературных курсах Раева и др. В 1906 г. выбран в почетные академики (с 1909 г. – ординарный академик) по разряду изящной словесности при Отделении русского языка и литературы Академии Наук. С 1910 г. и до конца жизни – первый директор Пушкинского Дома. Женат первым браком (1894) на актрисе Александринского театра В. В. Пушкарёвой (1871–1942). С 1 янв. 1909 г. – заведующий репертуаром русской драматической труппы императорских театров.
- ¹²³ См.: *Каназирская М.* Вера Пушкарёва и поэт К. Р. // Новый журнал. 2007. Июнь. № 247.
- ¹²⁴ ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 7–24.
- ¹²⁵ См., например, тему его магистерской диссертации: «Мировая скорбь в конце прошлого и начале нашего века. Ее основные этические и социальные мотивы и их отражение в художественном творчестве» (СПб., 1898).
- ¹²⁶ ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 13. Л. 20.
- ¹²⁷ Выделено автором письма. Там же. Ед. хр. 18. Л. 39.
- ¹²⁸ *Котляревский Н. А.* Письма Враской В. С. 1915, октябрь–декабрь // ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 3–3 об.
- ¹²⁹ *Вероника (Котляревская), монахиня.* Воспоминания монахини. С. 8.
- ¹³⁰ ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 32. Л. 61 – 61 об.
- ¹³¹ Смотр театрам. 1918. Июнь, № 1. С. 12.

- ¹³² Борис Степанович Враский.
- ¹³³ *Вероника (Котляревская), монахиня.* Воспоминания монахини. С. 8–9.
- ¹³⁴ *Котляревский Н. А.* Письмо Враской В. С. 12 июля 1917 // ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 22.
- ¹³⁵ Спасо-Преображенский собор в створе Пантелеймоновской улицы (позднее – ул. Пестеля), рядом с домом Враской.
- ¹³⁶ *Вероника (Котляревская), монахиня.* Воспоминания монахини. С. 8–10.
- ¹³⁷ ИРЛИ. Ф. 135. Ед. хр. 102.
- ¹³⁸ Там же. Р. 1. Оп. 2. Ед. хр. 394. Л. 23–23 об. – Цит. по: *Иванова Т. Г.* Рукописный отдел Пушкинского Дома: Исторический очерк. СПб., 2006. С. 119.
- ¹³⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Ед. хр. 219. Л. 14–18.
- ¹⁴⁰ Там же в рукописном тексте документа – «имел».
- ¹⁴¹ *Враская В. С.* Удостоверение о том, что она была фактической женой академика Н. А. Котляревского, выданное сотрудниками Библиотеки АН СССР. Ноябрь 1926. Ленинград. Машинопись. 2 л. // РНБ. Ф. 585. № 6752. См. тот же документ, подписанный Б. Л. Модзалевским, М. Д. Беляевым, И. А. Кубасовым, Н. В. Измайловым. С. Ф. Платоновым и С. Ф. Ольденбургом: ПФА РАН. Ф. 150. Оп. 1 – 1925. Ед. хр. 8. Л. 107.
- ¹⁴² С. Б. Враский скончался в 1922 году.
- ¹⁴³ Архив Петроградского Богословского института. Личные документы служащих (продолжение) // ЦГИА СПб. Ф. 2279. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 58. Упомянутая магушка Ефросинья (в миру Мария Константиновна Арсеньева) была дочерью известного писателя К. К. Арсеньева, редактора журнала «Вестник Европы». Закончив гимназию, она помогала матери в занятиях благотворительностью, а в 1905 г. задумала создать в отцовском имении Покровском (Лужского уезда Петербургской губернии) монастырь, который к 1917 г. приобрел большую известность. После закрытия монастыря в Петрограде и состоялась ее встреча с Враской.
- ¹⁴⁴ *Вероника (Котляревская), монахиня.* Воспоминания монахини. С. 10.
- ¹⁴⁵ Премьера спектакля Камерного театра «Египетские ночи» («Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу, «Египетские ночи» А. С. Пушкина и «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира) состоялась 14 декабря 1934 г.
- ¹⁴⁶ *Державин К. Н.* Книга о Камерном театре. Л., 1934.
- ¹⁴⁷ *Враская В. С.* Письмо Коонен А. Г. [1935] // РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 220.
- ¹⁴⁸ ИРЛИ. Ф. 454. Оп. 2. Ед. хр. 32. Л. 61–61 об.
- ¹⁴⁹ *Старк Б., протоиерей.* По страницам Синодика // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX в. [Т.] V. М., 1994. С. 625.
- ¹⁵⁰ Некролог см.: Русская мысль. 1951. 3 мая.



Николай Васильевич Смолич

Имя Николая Васильевича Смолича (1888–1968) хорошо известно исследователям, практикам, любителям музыкального театра. Он вошел в историю как активный деятель советского музыкально-театрального искусства периода его становления, развития, видоизменения под воздействием непростых, порой разнонаправленных процессов в культуре, политике, экономике, происшедших в 1920 – 1940-е гг. В этот период он был руководителем и главным режиссером Малого оперного, затем Большого театров (середина 1920-х – конец 1930-х гг.), возглавлял Театр оперы и балета им. Т. Шевченко в Киеве (1938–1947 гг.). В эти же годы и позже работал как постановщик во многих театрах Советского Союза, и еще недавно можно было встретить его имя на афишах спектаклей-долгожителей, сделанных так крепко, что стали сценической классикой, способной держаться в репертуаре десятилетиями.

Даже если бы он не отдал искусству театра более полувека, а поставил только оперы Д. Шостаковича «Нос» (1930) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1934) в МАЛЕГОТе и ввел тем самым молодого, начинающего тогда творческий путь композитора в мир музыкального театра (вместе со своим соратником и другом, дирижером С. А. Самосудом, – тут необходимо назвать его имя), то мог бы почивать на лаврах... Но к этому можно добавить немало спектаклей, вошедших в золотой фонд отечественного музыкального театра, – это и «Желтая кофта» Ф. Легара, и постановки современных западных опер – Э. Кшенека («Джонни наигрывает» и «Прыжок через тень»), и знаменитая «Пиковая дама» в ГАТОБе 1935 г. выпуска с Н. Печковским в роли Германа – как альтернатива «Пиковой» Мейерхольтда, например. Именно при Смоличе и Самосуде ленинградский Малый стал «лабораторией советской оперы», а точнее сказать, «лабораторией современного музыкального спектакля». Именно он и Самосуд немало способствовали затем оживлению деятельности Большого театра. Отдельных страниц заслуживает анализ работы Смолича в Киеве...

Между тем, на сегодня нет ни одного исследования, обобщающего творческий путь режиссера. Сведения о нем разбросаны в периодике, имеются во всякого рода юбилейных статьях; сохранились немногочисленные архивные данные,

есть последняя по времени работа «Н. В. Смолич – главный режиссер МАЛЕГОТа» (период 1925–1930 гг.) автора этих строк, но нет, что называется, ни начала, ни конца. Таким образом, осмысление творчества режиссера в полном объеме еще впереди. В данной же статье обратимся к истокам – первому периоду его жизни, посвященной театру драматическому, Александринскому, которому отдано без малого 15 лет. Именно здесь были сформированы основы тех принципов работы, коими Смолич руководствовался в дальнейшем.

Оказалось, что воссоздать творческую биографию Смолича не так просто, несмотря на то, что он человек известный, народный артист СССР с 1944 г., орденосец (орденом Трудового Красного Знамени награжден в 1959-м). Он не был репрессирован и прожил более или менее благополучную по тем временам жизнь. Все же в разрозненных документах немало разночтений. Не всегда можно ручаться за достоверность тех или иных сведений, и работа по обнаружению, дополнению и уточнению данных вряд ли может быть закончена раз и навсегда.

Разночтения начинаются с указания места рождения (дата – 12 (24) 1888 г. – не оспаривается). В Театральной энциклопедии и многих других изданиях (например, «Мастера Большого театра») значится Петербург. В одном же из списков служащих, хранящихся в РГАЛИ СПб., назван город Речица Минской губернии¹.

В анкете фонда императорских театров ЦГИА² можно найти сведения о родителях, вернее об отце. Сказано, что Смолич – сын протоиерея. Ни в каких других многочисленных анкетах советского периода по понятным причинам таких сведений больше не появлялось.

Вопрос об образовании также не вполне прозрачен. В анкетах после 1917 г. упоминание об окончании классической гимназии встречается крайне редко. Зато в некоторых позднейших изданиях³ имеется указание на то, что будущий режиссер с 1905 по 1908 гг. учился на историко-филологическом отделении Петербургского университета и оставил его ради театра. В статьях 1920-х г., в том числе и юбилейных, об этом ничего не говорится. Вопрос об университете становился важным или, наоборот, замалчивался опять же по потребности времени – каждое выдвигало свои приоритеты. В анкетах 1920-х гг. Смолич собственноручно писал про образование – среднее. Таков был статус Драматических курсов при Императорском театральном училище под руководством В. Н. Да-

выдова. На курсы Смолич поступил в сезон (или учебный год) 1908/1909 гг. Во всяком случае, дата 1909 стала отправной для празднования двадцатилетия творческой деятельности, широко отмечавшейся общественностью в 1929 г.: вышли юбилейные статьи в газетах и журналах, издана брошюра, сохранившаяся в рукописном отделе РИИИ⁴.

Возможность отметить юбилей (а Смолич к этому времени возглавлял МАЛЕГОТ, и для театра это, по-видимому, было существенно) изыскивали, не слишком противореча фактам. А факты таковы – выпускник Драматических курсов Н. Смолич зачислен в штат Александринского театра по контракту с 1 мая 1911 г., но выступал на прославленной сцене с 1909-го: «В течение последних лет, проведенных в училище, принимал участие в спектаклях Александринского театра на выходных ролях (штата сотрудников тогда не существовало, и театр обслуживался учениками драматических курсов)»⁵. Характерно, что в той же юбилейной брошюре есть, наряду с объявлением о спектакле в честь празднования, примечание: «Учреждений, организаций и лиц, желающих приветствовать юбиляра, просят, ввиду отказа юбиляра от чествований, присылать свои приветствия в письменной форме члену-распорядителю Юбилейной Комиссии А. А. Бартошевичу по адресу....»⁶. Заметка характеризует Смолича как человека скромного, дает понять, что не ради удовлетворения амбиции эта дата отмечалась. Понятно, что это политика театра, попытка повысить собственный статус, отвоевать самостоятельность, перестать быть «довеском» ГАТОБа, его малой площадкой. Подобные пиар-ходы, как сказали бы сегодня, постепенно и вели к отделению МАЛЕГОТа от «старшего собрата», которое официально произошло только в 1932 г.

В «Красной газете» идею юбилея, не особенно разбираясь, подхватили, указав, что «ученик Степана Яковлева и В. Н. Давыдова, Смолич, по окончании драмкурсов при б. театральном училище в 1909 г. был принят в б. Александринский театр»⁷. Тут сразу несколько неточностей. Главная – неверно проставлена дата: Смолич, как было сказано, официально зачислен в штат Александринки с 1 мая 1911 г. (о чем есть соответствующие документы) после выпускных экзаменов. В качестве оных выступали спектакли, о которых сообщала пресса, согласно установившейся традиции. И не менее существенная неточность – указание на класс, в котором проходила учеба: вовсе не артисты Давыдов и Яковлев учили Смолича непосредственно (они возглавляли курсы), а режиссер Александринского театра А. И. Долинов.

В разделе «Хроника» журнала А. Р. Кутеля «Театр и искусство» читаем объявление: «На первой и четвертой неделе поста и в Вербное воскресенье состоятся в Александринском театре выпускные спектакли Императорских драматических курсов по классу А. И. Долинова. Пойдут следующие пьесы: “Не было ни гроша, да вдруг алтын”, “Хрущовские помещики”, “Кручина”, “Цена жизни”, “Чайка” и “Юбилей”, “Севильский цирюльник”, “Воители на Гельголанде”, “Электра”. Экзаменуются следующие ученики: Никар (Блохина), Ростова (Варварина), Ветвеницкая, Прокофьева-Мессин, Чекан, Шостаченко, Шумская (фон Руббенау), Клочковский, Лешков, Миклаев (Миклашевский), Низковский, Прокофьев, Смолич, Сухарев»⁸. В заметке от 20 февраля последовали уточнения: «На первой неделе поста состоятся в Александринском театре первые выпускные спектакли императорских драматических курсов. В среду 23-го пойдет “Не было ни гроша, да вдруг алтын” Островского и “Предложение” Чехова, в пятницу 25-го – “Цена жизни” Немировича-Данченко и “Юбилей” Чехова, и в воскресенье 27-го – “Электра” Гофмансталя и “Мисс Гоббс” Дж. К. Джерома»⁹.

Смолич удостоился специальных строк (их писал Н. Тамарин, сам выпускник тех же драматических курсов и постоянный рецензент «Театра и искусства») по поводу исполнения роли Елеси в уже упомянутой драме Островского: «Елесю играл ученик Смолич, которого я заметил еще в прошлом году во второстепенных ролях. Говор у него совсем не тот, какой нужен в Островском, но он живет на сцене, у него есть юмор, попадают яркие интонации, говорящие о даровании, мало отшлифованном»¹⁰. И далее еще ряд заметок и упоминаний, сохранивших для нас начало творческого пути Смолича – экзаменационные спектакли: «“Севильский цирюльник” Бомарше должен играть с головокружительным и вместе с тем изящным весельем, соответствующим искрометному юмору бессмертной пьесы. Из молодых исполнителей комизм проявил только г. Смолич (Бартоло), показавший снова свое дарование»¹¹. И, наконец, последнее замечание об участии Смолича в выпуске Долинова: «Очень хорош даровитый г. Смолич и в Шамраеве (“Чайка”) и в пьяном Семке в пьесе Федотова. Вот у кого не было никакого пересола и все время жизнь была ключом»¹².

В итоге раздел «Хроника» того же номера содержал следующий вывод: «В нынешнем году санкт-петербургские драматические курсы окончили семь учеников и семь учениц. <...> Из них приняты на императорскую сцену с 1 мая сего года с

одинаковым окладом по 600 руб. в год гг. Лешков, Сухарев, Смолич и г-жа Варварина»¹³. Попастъ в четверку из четырнадцати – означало успех. На закрепление его ушли годы...

Так Смолич получил официальное подтверждение – быть артистом прославленного театра – «театра прославленных мастеров». Участь на курсе Долинова, Смолич на первых порах попал в так называемый клан М. Г. Савиной. Об этом выразительно вспоминал Н. В. Петров, который оказался свидетелем первых шагов Смолича на Александринской сцене: «Театр был разбит на своеобразные удельные княжества, причем не всегда удельными князьями были режиссеры, а скорее наоборот – княжили ведущие актеры. При савинской группе был режиссер А. И. Долинов, Мичурина и Давыдов имели своего режиссера – М. Е. Дарского, А. П. Петровский работал со всеми»¹⁴.

Еще не будучи зачисленным в штат театра, Смолич получил приглашение участвовать в летних гастролях М. Г. Савиной по провинции, о чем сообщил все тот журнал Кугеля: «Савина отправляется в гастрольное турне по провинции (Киев, Одесса, Кишинев, Николаев, Херсон, Елизаветград, Екатеринодар и др.). Репертуар: “Поле брани”, “Без вины виноватые”, “История одного увлечения”, “Алиби” и др. В труппу приглашены: г-жа Шаровьева, г.г. Ходотов, Панчин (режиссер), Судьбинин, К. Яковлев, Всеволодский, Смолич, Лешков, Сухарев и др. Импресарио – А. И. Долинов»¹⁵. Гастроли длились три месяца, закончились к середине июля, о чем поведала все та же «Хроника», добавив, что было сыграно 27 спектаклей¹⁶.

Дальше начались для Смолича будни – или продолжились, если приплюсовать училищные годы в Александринке «на выходах». По сути, учился он в самой практике театра, потому как мнение о руководителе курса А. И. Долинове, выраженное в воспоминаниях Н. В. Петрова, не оставляет надежд на возможность иного характера обучения, и это мнение не нашлось желающих опровергнуть: «Он (Долинов. – Е. Т.) принадлежал к той категории режиссеров, которые профессию понимали предельно узко, и их фантазия не шла дальше планировки декораций и разводки актеров. Никакие творческие проблемы их не волновали, и ко всему новому они относились не то чтобы враждебно, а скорее безразлично»¹⁷. В том же 1911 г. и в том же журнале можно прочесть высказывание самого Долинова – его кредо, если хотите: «Сила режиссера и его фантазии в его способности творить на сцене, отгороженной от зрителя рампой. Театр есть условность: здесь зритель, там актер. Ре-

жиссер должен обладать способностью и поражать и волновать в пределах отведенной ему территории. А уже как только он вылезает из предоставленных ему границ и пускается на выдумки, прибегает к вспомогательному элементу – вроде действия в публике – дело плохо»¹⁸. Воистину, он принадлежал «к той категории», которая понимала про границы собственной профессии и менее всего имела отношение к авторству спектакля. Актер в этой логике, особенно молодой актер, по всей видимости, должен был соблюдать сказанное на «разводке». Не случайно многие молодые, начинающие актеры как раз и учились у своих великих партнеров по сцене, почитая это за счастье. И так оно, видимо и было – счастьем. При том, что сохранилось немало рассказов, как старшее поколение испытывало молодых, как проверяло на прочность, как относилось – выборочно, предвзято, но раз приняв, не жалело сил на передачу опыта, на посвящение в секреты профессии. Об этом вспоминают все те, кто оставил воспоминания, – Тиме, Вивьен, Малютин, Петров, Воронов и т. д.

Спектакли с участием Смолича в начале первого официального сезона показали, что ему еще предстоит многое освоить – «отшлифовать», как было сказано ранее о выпускных экзаменах. Чаще всего артисту приходилось выступать на сцене Михайловского театра в так называемых спектаклях для молодежи – «для учащегося юношества». Об одном из них, о постановке комедии П. Кальдерона «Сам у себя под стражей», отозвался все тот же Н. Тамарин: «Молодые силы, выступившие в пьесе Кальдерона, увы, оказались жертвами плохой школы». Недостатки ее не устранил режиссер спектакля А. И. Долинов. Правда, «проявил искорки юмора юный г. Смолич (веселый слуга принца)»¹⁹.

И еще одно нашедшее отражение в прессе выступление, – в том же Михайловском театре, в мольеровском «Тартюфе», на этот раз удостоившемся похвалы и за режиссуру А. Л. Загарова, переведенного из МХТ и приступившего в сезоне 1911–1912 гг. к обязанностям режиссера: «Красивый мягкого тона гобелен вместо задней стены и стол с двумя креслами, исчерпывающий все убранство сцены, были хорошим фоном для красивых и стильных костюмов с одной стороны, для мольеровского текста и духа – с другой. Как всегда в этих спектаклях большинство ролей в руках молодежи: даже крупная и очень ответственная роль Оргона поручена г. Смоличу, еще в прошлом году выделявшемуся на экзаменационных спектаклях. Молодой даровитый артист был, в общем, виден сразу,

тупость, мелочность, ограниченность и доверчивость Оргона выступили у него достаточно ярко. Жаль только, что модуляциям голоса этого Оргона не хватало гибкости, сочности и разнообразия»²⁰.

Оргона Смолич будет играть в дальнейшем на протяжении многих лет, эту роль можно отнести к крупным и лучшим его созданиям (она идет едва ли не первым номером во всех его послужных списках). В целом же первый сезон оказался вполне рутинным. Как сообщили в дотошном «Ежегоднике императорских театров», в сезоне 1911/1912 гг. Смолич участвовал в 15 пьесах и выходил на сцену 147 раз (Приложение к ЕИТ. Сезон 1911/1912 гг. СПб., 1913. С. 77). Так называемые роли: слуга («Горе от ума», «Шут Тантрис», «Сам у себя под стражей»), чиновник («Тяжелые дни»), четвертый актер в «Мышеловке» из «Гамлета», дворник («Кухня ведьмы»), ламповщик («Светлейший»), служка синагоги («Уриэль Акоста») – не обнаруживали признаков быстрого карьерного роста. Не принес существенных изменений и следующий сезон 1912–1913 гг. Все тот же ЕИТ это подтвердил. Перечень «ролей» не вдохновлял: то он молодой человек в «Тяжелых днях», то второй слуга в «Шуте Тантрисе», рассыльный в «Кухне ведьмы», Мишка в «Ревизоре», Яков в «Не так живи, как хочется», Карп в «Завтраке у предводителя» – иногда, хотя бы, появлялись имена, и среди них роль Елеси в «Не было ни гроша» – из тех, что запомнилась с выпускных экзаменов и задержалась надолго в личном актерском репертуаре. Участвовал в этом сезоне Смолич в 18 пьесах и выходил на сцену 127 раз²¹. Чаще всего это были абонементные спектакли (на указанный сезон было объявлено три абонемента по четыре представления в каждом). Репертуар из вышеперечисленных пьес, в коих участвовал и Смолич, – «Ревизор», «Не так живи, как хочется», «Не было ни гроша», «В чужом пиру похмелье». Классика, одним словом.

Откликов на выступления в текущем репертуаре Александринского театра не поступало. Как проявлял себя начинающий артист, можно судить лишь по косвенным данным. Например, в 1913 г. широко отмечался юбилей: 25 лет существования драматических курсов при Императорском училище. Был создан оргкомитет, в который вошли недавние выпускники – Л. Вивьен, В. Всеволодский, Е. Тиме, Н. Тамарин и др. Был составлен план мероприятий, включавший в себя и торжественный молебен, и торжественное собрание, и банкет. Событие освещалось в прессе²². О Смоличе в этих публикациях можно извлечь следующее. За 25 лет существования

на курсах обучалось 470 человек, окончили – 258. Из них на Александринскую сцену приняли не больше 70, но и из этого числа лишь немногие «достигли на казенной сцене известного положения, остальные же ушли на частную сцену»²³. Среди отмеченных курсивом теперь уже 23-х человек, что «достигли положения», назван и Смолич.

В дни юбилея курсов поднимался вопрос о повышении их статуса: «Важно было бы получить к юбилею признание курсов наряду с Академией художеств и Консерваторией высшим учебным заведением, диплом которого давал соответственные права»²⁴. Этому вопросу я посвятил большую публицистическую статью в одном из следующих номеров «Театра и искусства» недавний выпускник В. Всеволодский-Гернгросс²⁵.

Вновь вопрос о высшем образовании для актеров возникнет уже в пору организации Института сценических искусств, ректором которого будет в 1924 г. назначен Л. Вивьен, проректором С. Радлов. Но и этот институт в статусе вуза продержится недолго, будет преобразован в техникум и только спустя годы станет институтом (ныне это Государственный институт сценических искусств).

Пассаж о системе обучения важен потому, что многие актеры тогдашнего статуса Смолича и выше, закончив Императорские драматические курсы, так и остались по анкетам (не по заслугам) со средним образованием (Ходотов, Тиме, Вивьен и др.). Кроме того, многих не полностью устраивала и система образования на курсах В. Н. Давыдова, как их часто называли – по имени руководителя. Для Вивьена, например, это выразилось в конфликте, из-за которого он, оставшись поначалу преподавать в качестве ассистента Давыдова, вынужден был из этого учебного заведения уйти. Он организовал свое – и это уже коснулось напрямую героя нашего повествования: «Вместе с Николаем Васильевичем Смоличем, окончившим нашу театральную школу годом или двумя раньше меня, Иваном Владиславовичем Лерским, и еще некоторыми педагогами и актерами Александринского театра мы организовали драматическое отделение на частных Музыкальных курсах Привано: были эти курсы сначала просто музыкальными, а с нашим приходом стали музыкально-драматическими»²⁶, – вспоминал Л. Вивьен.

Так началась педагогическая деятельность Смолича – вел он ее на протяжении почти всей жизни, пусть и с некоторыми перерывами (даже в 1960-е, незадолго до смерти, работал как педагог в Московской консерватории). В начале пути, после

трех-четырёх лет преподавания на курсах Привано, Смолич последовал за Вивьеном в организованную им в 1918 г. Школу актерского мастерства (ШАМ). Затем, если верить сведениям юбилейной статьи, посвященной 20-летию творчества Смолича, то он «в 1920 г. открывает свою студию (в Эртелевом переулке), просуществовавшую до 1923 г.»²⁷.

Желание учить и учиться самому – важная черта деятельности актера и режиссера. Это свидетельствует как о стремлении осмысленно подойти к освоению законов актерского искусства, так и о желании самому воспитывать исполнителей, способных выполнять сложные актерские задачи. В будущем педагогические способности будут отмечены как черта Смолича – уже музыкального режиссера: «Педагогическая деятельность особенно выгодно сказалась на режиссере Смоличе: его работа с актерским персоналом при постановках – это целая школа для оперного певца, поучающая разрешать сценические задачи, чуждые старому оперному трафарету»²⁸.

Учить и учиться Смоличу приходилось параллельно. И первым, а может и главным учителем для него стал В. Э. Мейерхольд. Одно из писем 1960-х, хранящихся в архиве Кабинета Рукописей РИИИ, Смолич посвятил целиком Мейерхольду и его трагической судьбе, которая, по его словам, оставила в потрясении всех, кто об этом узнал, пусть тогда еще и в общих чертах, в годы оттепели. Он признавался: «Всеволод Эмильевич мне очень дорог как мой режиссер и друг»²⁹.

О воздействии Мейерхольда на молодое (в отличие от «старшего») поколение Александринки вспоминал и Вивьен: «В 1911/1912 гг. я застал постановку “Живого трупа” и начало работы над “Маскарадом”. Мейерхольд очень любил общаться с молодежью. Если он находил, что молодой человек не законченный монумент, он непременно заводил с ним разговор. И все мы, а в нашей группе были Лешков, Болконский, Коваленская, Смолич и др., “отравлялись” Мейерхольдом. “Отрава” начиналась с его коротких бесед в актерском фойе. Иногда он приходил к нам на “голубятню”, где мы гримировались»³⁰.

С 1 сентября 1913 г. началась работа Студии на Бородинской, которую открыл Мейерхольд. Надо ли искать специальных доказательств о том, что «наша группа», «отравленная» мастером, в полном составе отправилась туда, понимая, что именно здесь можно не только учиться, но найти единомышленников, стремящихся заниматься эстетическим переустройством театра.

В программу студии, так же как и журнала «Любовь к трем апельсинам», выходявшим в свет параллельно и являющимся своеобразным рупором Студии (или наоборот), входило «утверждение театральности в самых “чистых”, освобожденных от быта и психологии формах»³¹. В студии «главные усилия были направлены на развитие пластической выразительности и совершенствование телесного аппарата»³². Эти установки вполне можно прочесть и в коротких откликах на игру Смолича в тех спектаклях, что не имели к Мейерхольду отношения. Например, вот характерные замечания на участие в постановке «Благочестивой Марты» (спектакль, предназначенный для учащейся молодежи): «г. Смолич разговаривал грубо условно и г. Лешков тоже. А г. Студенцов говорил “жизненно”, как и г-жа Домашева и отчасти Пашковский. Разнотонность действующих лиц чувствовалась в продолжении всего спектакля. <...> Все исполнители очень быстро и очень сухо произносили слова и делали подчеркнуто деревянные жесты. <...> У каждого из актеров были намечены в роли пункты, которые должны были вызвать в публике смех. И публика смеялась. У г. Лешкова это было подергивание ногой и головой при изображении больного студента. <...> “Трюк” Смолича был еще примитивнее. Он состоял в раскланивании и неожиданно грубом смехе»³³. При отсутствии режиссуры каждый, видимо, старался, как мог, и так же, как мог, понимал и применял уроки мастера по поводу психологизма, условности речи, «выразительности» жеста и т. д. Характерно, что упреки в «нежизненности» заслужили именно те, кто посещал Студию на Бородинской (таковых насчитывалось, кстати немного). Вряд ли подобное влияние мастера можно назвать пагубным, но оно отражало истинное положение дел в Александринской труппе, раздираемой разными течениями, влияниями, направлениями.

Страница взаимоотношений Смолича и Мейерхольда при этом не слишком богата фактами и исчерпывается участием Смолича в мейерхольдовских спектаклях «Стойкий принц» по Кальдерону, «Шут Тантрис» Хардта, «Зеленое кольцо» Гиппиус и «Маскарад» Лермонтова.

В первом случае это роль Бритто в «Стойком принце». В одном из писем 1960-х гг. Смолич признавался, что спектакль ему не нравился. Отмечая «то громадное, что сделал Мейерхольд в драме», он не скрывал, что с его точки зрения «естественно бывали и заблуждения, в виде хотя бы постановки Кальдерона “Стойкий принц”»³⁴.

Что касается спектакля по пьесе Хардта, то начал в ней свою жизнь Смолич с роли второго слуги в сезонах 1911/1912 гг., потом играл Шута (Смолич вспоминал о «великолепии работы» Мейерхольда³⁵. На начальном этапе деятельности он вряд ли мог предположить, что ему еще придется и возобновлять «Шута» в качестве режиссера, но это будет уже в 1922 г., когда Смолич вполне утвердит себя в режиссерской профессии.

Работа Смолича с Мейерхольдом в спектакле «Зеленое кольцо» выпуска 1915 г. была замечена прессой и зрителями. Публике запомнился гимназист Сережа, его любовные признания, его жажда обновления и молодой энтузиазм. Отклики о небольшой роли Смолича содержались во многих рецензиях, и хотя были они чрезвычайно краткими, но однозначно хвалебными. К сожалению, без подробностей. «Хороши были Петровский, Домашева и Смолич»³⁶, – записал в своем дневнике В. А. Теляковский, суммируя высказывания рецензентов.

Как известно, параллельно с тем, что ставилось и игралось, с 1911 г. в Александринке планомерно шла кропотливая и очень важная работа Мейерхольда над постановкой «Маскарада»: она и являлась лабораторией, студией, театром в театре – была учебой и творчеством, путем непрерывного самосовершенствования. Кроме того, что рождался эпохальный спектакль, сама репетиционная работа над ним оказалась едва ли не более важной и не менее эпохальной, чем премьера. В конце концов, в памятном 1917-м спектакль был собран для показа публике за 18 дней... Но так стало возможным в случае пятилетней экспериментальной деятельности. И значение ее – в судьбах, в изменившемся мировоззрении участников, в поступи истории театра, в понимании ее вершин и спадов, в определении системы координат того, что мы сегодня понимаем по «лучшим» и «худшим»...

Смолич играл роль Молодого чиновника – вроде бы не бог весть какую по объему и значимости. Но Ю. М. Юрьев запечатлел ее для потомков: «Скромно появляясь в глубине сцены, он элегантно и, как будто порхая, но в тоже время не теряя достоинства, раскланивался со всеми, ловко скользя по гладкому паркету. В этот момент он был полным олицетворением молодого чиновника той эпохи, делающего карьеру». И Юрьев же, главный герой эпохальной постановки, дал Смоличу свою оценку: «Из такой мизерной роли Н. В. Смолич сумел создать положительно шедевр, который необыкновенно как запомнился зрителям»³⁷.

Как этот «шедевр» достался Смоличу – вопрос непростой. К счастью, остались свидетельства (в воспоминаниях Н. В. Петрова, вошедших в книгу «50 и 500» и в сборник «Встречи с Мейерхольдом»). Подробности таковы: «Способность Мейерхольда за лаконичным текстом видеть необычайные и разнообразные возможности его сценического воплощения была огромна. Однажды, когда Н. В. Смолич не очень охотно репетировал роль чиновника из 4-й картины, Всеволод Эмильевич вдруг набросился на него, увлек его своей фантазией и почти доказал, что роль чиновника является чуть ли не главной в “Маскараде”. У Мейерхольда хватило терпения и фантазии репетировать эту сцену несколько дней подряд, посвящая ей четырехчасовые репетиции, которые проходили с огромным творческим подъемом. А весь текст упомянутого эпизода ограничивался пятью репликами:

Баронесса: Откуда вы?

Чиновник: Сейчас лишь из правленья.

О деле вашем я пришел поговорить.

Баронесса: Его решили?

Чиновник: Нет, но скоро!

Может быть, я помешал.

Баронесса: Ничуть (Отходит к окну)³⁸.

Из воспоминаний ясно – Смолич, как и другие участники постановки «Маскарада», был вовлечен в творческую кухню Мейерхольда и многодневная многочасовая работа мастера, безусловно, оставляла свой след в других актерских созданиях. Только без направляющей руки Мейерхольда это оборачивалось порой не в пользу очередного «отравленного» исполнителя. По поводу некоторых ролей Смолича продолжали появляться замечания, характерные в этом плане. Например, о «Бригадире» Фонвизина, включенном в репертуар Михайловской сцены для учащейся молодежи, рецензент «Речи» И. Рабинович, считавший, что комедия лишена «ярких художественных достоинств, которые придавали бы ей современное значение», по поводу актерского исполнения писал следующее: «Исполнителям же очень трудно что-нибудь сделать в комедии Фонвизина, так как действующие лица изображены в ней схематично и прямолинейно, – просто задача их сводится, в сущности, к созданию известного внешнего облика и соответствующей манеры говорить. Изобразители старшего поколения – гг. Уралов, К. Яковлев, Чижевская – с этой задачей справились. Но г. Смолич в Иванушке был неприятен – эта комическая роль менее всего нуждается в утрировке»³⁹.

Характерно разделение на старшее и младшее поколение. Отмечается разница манер, подчеркивается обостренность рисунка роли Смолича – весьма содержательные для нас сегодня наблюдения.

К ним можно добавить и замечания об участии в спектакле «Соперники» по Шеридану в постановке Ю. Л. Раkitина (это очередной «Михайловский» спектакль Александринского театра, который достался Смоличу): «Исполнители усиленно комментировали то, что ясно как дважды два четыре, и в сугубо подчеркнутом виде подносили зрителям не шеридановские образы, а комментарии к ним. <...> Исполнители разделились на два лагеря – в одном трактовали шеридановскую комедию как забавный фарс, в другом придерживались комедийных тонов. Во всю балаганил Горин-Горяйнов (Джек Эбсолют). Г. Пантелеев загримировался злодеем из мелодрамы. Г. Смолич так увлекся фарсовыми трюками, что глубокий внутренний комизм своей роли принес в жертву внешним комическим проявлениям, срывающим смех и хлопки»⁴⁰.

В этих замечаниях многое выдает мейерхольдовскую школу, понятую так, как могли ее понять тогда те, кто Мастеру следовал, и те, кто его влиянию противился. Когда много позже Смолич вспоминал о работе с Мейерхольдом, то уже отдавал себе отчет в том, что восприятие внешних приемов и «трюков», с зачатками биомеханики, не есть рецепт на все случаи жизни. «Я думаю, что я прав, считая, что его “бешеные” порывы творчества были подлинно той лабораторией театральных откровений, из которых могли жадно черпать лишь их форму обездоленно мыслящие, а мыслящим он на многое открыл глаза»⁴¹. Похоже, «обездоленно» мыслили тогда и молодой Смолич, и рецензенты, иногда метко подмечавшие особенности исполнения артистами Александринки тех или иных названий, но только с расстояния «большого времени» искусства⁴² видятся истоки противоречий, коими жила тогда труппа.

Объясняя происходящее в те годы, позднейший исследователь «академических театров на пути Октября» Д. Золотницкий писал: «Всем делом ведал с 1916 года управляющий труппой и главный режиссер Е. П. Карпов, которому исполнилось 60 как раз 25 октября 1917 года. Драматург “позднепередвижнического” толка, он был в театре оплотом художественного консерватизма. Самым близким ему очередным режиссером был А. И. Долинов, а также П. С. Панчин. <...> Наиболее далек Карпову был В. Э. Мейерхольд»⁴³. Где-то посередине между учителем своим по императорским курсам Долиновым

и учителем по интересу, основателем Студии на Бородинской Мейерхольдом, и пребывал тогда Смолич.

Мейерхольд, между тем, связывал с актером некоторые свои планы – например, постановку «Царя Эдипа», о чем общал в письме М. Гнесину: «Слева статуи трех богов (портал, на холме с ветвями группа и жрец). Потом сюда придет лицо, докладывающее о приезде Креонта, – Тирезий, его ведет мальчик. Диалог Креонта и Эдипа (после сцены с Тирезием); оба рядом на верхних площадках. <...> Распределение ролей (проект): Эдип – Юрьев, Жрец – Итин, Креонт – Студенцов, Тирезий – Смолич, Иокаста – Можарова»⁴⁴. Планы не осуществились.

Итожа актерскую деятельность Смолича в упомянутые выше дни его юбилея, пресса изъяснялась так: «Смолич прежде всего актер, актер высокой культуры и отличной техники»⁴⁵. Или так: «Наряду с виртуозностью исполнения нужно отметить широту характерного амплуа (от подростков и простаков до мольеровского Оргона и шута в “Тантрисе”»⁴⁶.

Перечень ролей мог бы впечаталить, если бы они были премьерными ролями. Но, увы, почти все крупные роли Смолича – вводы. Это (кроме некоторых, названных раньше): Митрофан в «Недоросле» Фонвизина, Бальзаминов в «Женитьбе Бальзаминова» Островского, Хлестаков в «Ревизоре», Жевакин и Анучкин в «Женитьбе», Царь Феодор в «Царе Феодоре Иоанновиче», Раскольников в «Преступлении и наказании», Скарпия в «Тоске» Сарду, Гулячкин в «Мандате» Эрдмана и пр. Они почти не имели откликов на страницах печати. Или эти отклики всплывали значительно позже и в самых неожиданных случаях. Например, в воспоминаниях Г. Юдина о витебском периоде жизни Смолича, случившемся в голодном 1918 г.: «<...> когда в 1918 году тяжелые условия жизни в столице заставили большую группу музыкантов и артистов покинуть Петроград, то на какое-то время местом их деятельности стал Витебск. <...> В моей памяти сохранился облик Николая Васильевича на сцене витебского театра: помню его в роли Хлестакова, но особенно в ролях барона Скарпия (“Флориа Тоска” В. Сарду) и Армана Дюваля (“Дама с камелиями” А. Дюма-сына). Все нравилось мне в Смоличе – прекрасная русская речь, проникнутая острым чувством ритма и музыкальностью звучаний, безупречная пластика его сценического поведения, удивительные естественность, непринужденность, изящество и элегантность при полном отсутствии какой бы то ни было манерности, самолюбования»⁴⁷.

Игра Смолича впечатляла, когда менялся контекст. В Витебске он премьер. В Александринском довольно быстро включился в репертуар, играл самые разные по амплуа роли – от последних до первых, но так и остался в группе Б. В группе А размещались Савина, Давыдов, Варламов и иже с ними – так сказано в Списках артистического состава, которые время от времени составлялись в театре. Когда кто-то из великих уходил, в группу А переместиться все равно не представлялось возможным. В таком Списке от 1 мая 1920 г. о Смоличе сказано: «Талантливое исполнение разнообразных ролей. Яркость и индивидуальность исполнения, легкость тона»⁴⁸. Смолич по-прежнему в группе Б, место ему отведено в разделе амплуа – Первые простаки. Но и здесь – он второй (характерно, что первого нет, не назван).

Объективно говоря, он был, наверное, отличным актером, но в «театре прославленных мастеров» – хорошим. То же происходило и с режиссурой. Уже цитированный «Список артистического состава» фиксирует в соответствующей графе и режиссера Смолича. И тут он в группе Б при вполне лестной характеристике: «молодой способный режиссер»⁴⁹.

К режиссуре Смолич пришел отнюдь не после долгих лет актерства, хотя по официальным бумагам можно подумать, что это так. На самом деле тяга к совмещению двух профессий отчасти была реализована уже на драматических курсах: «Режиссерские работы Н. В. Смолича ведут свое начало еще с годов ученичества. Для выпускных спектаклей им выполнены три самостоятельные постановки: “Воители в Гельголанде” Ибсена, “Севильский цирюльник” Бомарше и “Хрущевские помещики” Крылова. Затем начинается режиссура во время летних поездок ансамблей артистов Александринского театра»⁵⁰. О том, как приходилось выкручиваться порой постановщику в подобных поездках, исходя из местных условий, оставили свои воспоминания и Л. С. Вивьен, и Н. В. Петров. Наверное, и Смоличу приходилось учитывать особенности помещения, наличия реквизита, приезда или неприезда объявленных исполнителей. Он набирался постановочного опыта, но вряд ли это можно назвать режиссурой. В официальном послужном списке первым самостоятельным, не возобновленным, а поставленным впервые спектаклем на Александринской сцене числится «Декабрист» П. Гнедича. Это 1918-й г.

Надо сказать, что изменение статуса артиста Смолича в Александринском театре как раз и связано с этим периодом – периодом революционных преобразований, начало которому

положила сначала Февральская, потом Октябрьская революции 1917 г. О том как переживал императорский театр случившееся, написано довольно много – и о расколе труппы, и о попытке саботажа, и о смене собственной внутренней власти. С декабря 1917 по январь 1918 г. – наиболее сложный и острый период, когда стоял вопрос о закрытии театра, переходе труппы в частную антрепризу и т. д.

6 января 1918 г. был создан Временный комитет, взявший управление театром на себя. В состав комитета, наряду с Д. Пашковским, А. Соковым, А. Вивьеном, П. Лешковым и другими, вошел и Смолич. Система управления меняла названия – Временный комитет, Директория, потом Дирекция – во всех руководящих органах значился и Смолич, вплоть до того, что был период (первое полугодие 1920 г.), когда он управлял театром единолично. Правда, недолго. Об этом выразительно поведал Н. В. Петров в своих воспоминаниях: «По приезде в Петроград мне предложили вернуться на работу в Александринский театр. Приглашал Н. В. Смолич, несколько месяцев назад назначенный управляющим театром. Смолич подготовил сезон и предложил мне для открытия театра поставить “Флавену и Селизету” Метерлинка. Но планы поменялись быстро и неожиданно. В театр пришел И. В. Экскузович, возглавлявший Дирекцию бывших императорских театров, именовавшийся Управляющим гос. театрами, и сообщил: “мы решили назначить управляющим театра Е. П. Карпова, освободив Н. В. Смолича от занимаемой должности”. В зале раздались аплодисменты – конечно, новое начальство нужно приветствовать!.. А в бывшей царской ложе Смолич, закрыв правой рукой глаза, медленно опустился на стул. Он вместе со всеми впервые узнал об этом. <...> Так и не состоялась наша с Добужинским постановка пьесы Метерлинка»⁵¹. Е. П. Карпов задержался в руководителях на два года – осенью 1922-го театр возглавил Ю. М. Юрьев.

Но вернемся к «Декабристу». Пьеса Гнедича в дореволюционные годы к представлению была запрещена. Шла первая часть этой исторической хроники – «Холопы» (с 1907 г.). В 1918-м эта пьеса привела в восторг А. В. Луначарского⁵², отчего и последовало продолжение. Как отмечал Д. Золотницкий, «В ближайшие сезоны обе хроники шли чаще других пьес»⁵³. В издании «Советский театр. Документы и материалы» опубликованы письма П. П. Гнедича А. И. Южину, где он касается постановки: «Сегодня была первая репетиция “Декабриста”. Заслуженные – Аполлонский, Васильева и Мичу-

рина не пришли. Впрочем, две последние – именинницы и вечером заняты в “Холопах”. Роль Аполлонского (князя) репетировал Малютин: пожалуй, диапазон его позволит ему играть в первом акте двадцатипятилетнего, а в последнем восьми-десятидвухлетнего – скорее, чем Аполлонскому»⁵⁴. Через месяц прошла премьера: «наконец, в прошлую среду сыграли в Александринском театре “Декабриста”. Как мне ни странно, но наибольший успех – очень шумный – имел II акт – смерть старухи. Я ставлю четвертый десяток своих пьес на сцене, и никогда до того не было, чтоб декорации впервые показали мне за два часа до спектакля. А грима и костюмов некоторых действующих лиц я так и не видел. По обыкновению лично я на спектакле не был, а только слышал, что меня усиленно вызывали, начиная со второго антракта»⁵⁵. И наконец, последнее о «Декабристе», все еще не посмотрев спектакля: «Играют его плохо. Поставлен он неважно. Но, судя по уверениям актеров, успех его растет с каждым разом. Чего доброго, к лету он пойдет сносно»⁵⁶. О постановщике спектакля Смоличе автор пьесы не проронил ни слова.

О достоинствах спектакля из прессы извлечь что-либо трудно, хотя оформлял его М. Бобышов, с которым режиссер не раз еще будет сотрудничать, и весьма успешно. Как это часто бывало в горячие послереволюционные дни и месяцы, публику менее всего интересовали эстетические достоинства постановки. Интерес к сюжету определял собой все. И поглощал собой все. Но Смолич, видимо, никакого криминала не допустил, несмотря на неготовность оформления, костюмов и гримов, ибо вслед за премьерой появилась заметка в «Жизни искусства» весьма характерного свойства: «Артисты находят, что г. Смолич удачно справился со своей задачей, а потому его следует зачислить в постоянный кадр режиссеров. Тем более, что в настоящий момент в Александринском театре почти нет постоянных режиссеров»⁵⁷.

На волне все того же социального интереса не без успеха прошла и поставленная Смоличем «Женитьба Фигаро» с Б. А. Горин-Горяиновым в главной роли – Бомарше числился в актуальных авторах того времени. (В архиве сохранилось заявление от машиниста-механика Михайловского театра о том, что декорации «Женитьбы Фигаро» сохранились от спектакля «московских театров»⁵⁸. Спектакль шел в оформлении К. Коровина, в том числе и на сцене Михайловского театра.

Поворотной в судьбе Смолича стала постановка в 1920 г. «Заговора Фиеско» Шиллера – пьесы, запрещенной для испол-

нения в дореволюционной России. О ходе работы над спектаклем в архиве сохранились документы, восстанавливающие драматические события выпуска премьеры. Декорации к спектаклю были поручены О. К. Аллегри, но к назначенному сроку он не успевал. За месяц до премьеры, в апреле 22 дня был составлен Акт: «Мы, нижеподписавшиеся П. Б. Ламбин, Г. А. Косяков, М. П. Бобышов, Б. А. Альмединген и М. П. Зандин после подробного обсуждения затруднительного положения дела написания декораций к трагедии Ф. Шиллера “Заговор Фиеско” пришли к единодушному решению взять на себя коллективный труд выполнения названных декораций в виду заявления О. К. Аллегри о непосильности для него одного закончить работу к назначенному сроку. Мы решили писать указанные декорации по эскизам О. К. Аллегри и просить его доставить недостающие еще три эскиза с целью по возможности сохранить единство духа, в котором задуманы декорации О. К. Аллегри. В случае отказа с его стороны сочинить эти три эскиза мы решили просить П. Б. Ламбина взять на себя этот труд. Мы беремся написать все декорации к 14 мая сего года»⁵⁹. Обязательства были выполнены, о чем в свою очередь составлены соответствующие акты. Каждый из художников написал кто одну, кто две-три картины.

Понимание того, что подобный бригадный метод чреват эклектикой, сквозит в этой канцелярской служебной записке. Видимо, как никто понимал это и Смолич, вынужденный к тому же подбирать и костюмы «с миру по нитке». В постановочную часть пошла и его служебная записка о том, чтобы были собраны для просмотра: «1. Все имеющиеся мужские костюмы черного бархата (Италия, первая половина XVI в.). 2. Черные бархатные платья для женщин (можно и не бархатные). 3. Все мужские и женские костюмы из пьесы “Усмирение строптивой”. 4. Все платья Джульетты из оперы “Ромео и Джульетта” работы Корвина-Круковского. Нужны для пьесы “Заговор Фиеско”»⁶⁰. Осталось и заявление режиссера на подбор мебели и мелкой бутафории⁶¹. Сохранилась и сопровождающая записка к одиннадцати листам рисунков мужских причесок и грима для «Заговора Фиеско»⁶².

В начале мая начались сценические репетиции. Специально давались уроки фехтования. Особое внимание уделялось пантомиме первой картины (в ней участвовали Слава, Генуя, Флора, Богиня богатства, Богиня мира, Четыре ангела, Амур золоченый и еще два Амура) и народным сценам. Участники массовых сцен перечислялись поименно в длинейших спи-

сках: шестнадцать дам, два арабчонка, восемь немцев, два француза, два мавра, четыре вора, одиннадцать дворян и т. д. Ближе к премьере на репетиции стали вызывать оркестр и Б. В. Асафьева с С. А. Самосудом – автора музыки и дирижера, с которыми Смолич будет связан в дальнейшем самыми крепкими творческими узами.

Спектакль получался густонаселенным и пышным (к репетиции 8 мая: «декорации, станки, лестница, мебель, аксессуары, бутафория, факелы, канделябры, знамена, оружие, костюмы для народа, шумные эффекты, освещение, барабанщики, колокольный звон»⁶³). В основных репетициях участвовали из мужского состава – В. Гардин, Я. Малютин, Е. Студенцов, Г. Ге, из женского – М. Ведринская, Е. Тиме, М. Домашева. Они и сыграли 25 мая 1920 г. премьеру.

В итоге отклики были весьма положительны: «Александринский театр безусловно одолел колоссально трудную задачу», заключал рецензент «Известий» М. Двинский⁶⁴. Ему вторил М. Кузмин: «этот спектакль очень важен, более важен, чем это можно предполагать»⁶⁵.

В потоке премьер и возобновлений, который обрушил Александринский театр на зрителя в трудные первые послереволюционные годы, когда предпочтения отдавались русской и зарубежной классике и пьесам с малейшим намеком на активность масс, впервые поставленная после цензурного запрета драма Шиллера стала действительно заметным явлением бурной, пестрой, противоречивой жизни театра. Для Смолича это был опыт постановки «гранд-спектакля», как мы бы сегодня назвали это грандиозное костюмное зрелище. Не случайно в этом его шиллеровском опусе увидели задатки музыкального режиссера, и через год Смолич уже репетировал «Травиату» в б. Михайловском театре, начав новую карьеру, которая оказалась куда более успешной, нежели карьера актера и режиссера драматического театра.

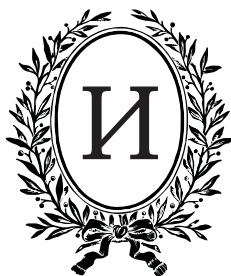
Примечания

¹ См.: Управление государственных академических театров. Списки служащих МАЛЕГОТа (Нач. 1925. Конч. 1927). Режиссерское управление МАЛЕГОТ // РГАЛИ СПб., ф. 260, оп. 1, д. 432, л. 5 об.

² См.: Анкеты артистов петербургской императорской труппы, составленные по их личным делам из Архива Дирекции императорских театров // Кабинет рукописей РИИИ, ф. 71, оп. 1, № 198.

- ³ См. некролог: Памяти Н. В. Смолича // Сов. культура. 1968. 3 авг. С. 4.; статью: Н. В. Смолич: Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1961. Т. 4.
- ⁴ Артист и режиссер Николай Васильевич Смолич. 1909 – XX – 1929, Ленинградский гос. малый оперный театр, 1929.
- ⁵ Там же. С. 3.
- ⁶ Там же.
- ⁷ В. Г. Н. В. Смолич // Красная газета, веч. вып. 1929. 9 марта.
- ⁸ Хроника // Театр и искусство. 1911. № 7. 13 февр. С. 147.
- ⁹ Хроника // Театр и искусство. 1911. № 7. 20 февр. С. 166.
- ¹⁰ Театр и искусство. 1911. № 9. 27 февр. С. 189.
- ¹¹ Театр и искусство. 1911. № 12. 20 марта. С. 248.
- ¹² *Тамарин Н.* Последние выпускные спектакли императорских драматических курсов // Театр и искусство. 1911. № 13. 27 марта. С. 268.
- ¹³ Театр и искусство. 1911. № 13. 27 марта. С. 266.
- ¹⁴ *Петров Н.* 50 и 500. М., 1960. С. 86.
- ¹⁵ Театр и искусство. 1911. № 16. 17 апр. С. 362.
- ¹⁶ Театр и искусство. 1911. № 24. 12 июля. С. 470.
- ¹⁷ *Петров Н.* 50 и 500. С. 93.
- ¹⁸ *Долинов А.* Театр и искусство. 1911. № 36. 4 сент. С. 668–669.
- ¹⁹ *Тамарин Н.* Михайловский театр // Театр и искусство. 1911. № 38. 18 сент. С. 696.
- ²⁰ *Вас-ий Л.* Театр и музыка // Речь. 1911. 20 нояб. С. 6.
- ²¹ Приложение к ЕИТ. Сезон 1912/1913. СПб., 1915. С. 83.
- ²² См.: Театр и искусство. 1913. № 35, 36, 37, 39.
- ²³ К юбилею Санкт-Петербургских Императорских драматических курсов // Театр и искусство. 1913. № 37. 15 сент. С. 711.
- ²⁴ Хроника // Театр и искусство. 1913. № 35. С. 673.
- ²⁵ См.: Театр и искусство. 1913. № 39.
- ²⁶ Леонид Сергеевич Вивьен: Актер. Режиссер. Педагог: Сборник / Сост. В. В. Иванова. Л., 1988.
- ²⁷ Артист и режиссер Николай Васильевич Смолич. С. 3.
- ²⁸ Юбилей Н. В. Смолича // Рабочий и театр. 1929. № 10. С. 6.
- ²⁹ Письмо Н. В. Смолича О. М. Томпаковой // КР РИИИ, ф. 1, оп. 3, ед. хр. 32, л. 6.
- ³⁰ Леонид Сергеевич Вивьен: Актер. Режиссер. Педагог: Сборник / Сост. В. В. Иванова. Л., 1988.
- ³¹ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 172.
- ³² Там же.
- ³³ *Лебедев Н.* Михайловский театр. «Благочестивая Марта» и «Адвокат Пателен» // Речь. 1915. 13 нояб. № 313. С. 4.
- ³⁴ Письмо Н. В. Смолича О. М. Томпаковой от 12.02.1964 // КР РИИИ, ф. 1, оп. 3, ед. хр. 32, л. 6 об.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.; М., 1965.
- ³⁷ *Юрьев Ю. М.* Записки: В 2 т. М.; Л. 1963. Т. 2. С. 208.
- ³⁸ *Петров Н.* 50 и 500. М., 1960. С. 131.

- ³⁹ Рабинович И. Александринский театр. «Бригадир» Фонвизина // Речь. 1916. 17 февр. № 47. С. 7.
- ⁴⁰ И-въ Н. «Соперники» Шеридана в Михайловском театре // Зритель. 1916. 20 окт. № 38. С. 20–21.
- ⁴¹ См.: Письмо Н. В. Смолича О. М. Томпаковой от 12.02.1964 // КР РИИИ, ф. 1, оп. 3, ед. хр. 32, л. 6 об.
- ⁴² Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 131.
- ⁴³ Золотницкий Д. Академические театры на пути Октября. Л., 1982. С. 28.
- ⁴⁴ В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976. С. 394.
- ⁴⁵ В. Г. Н. В. Смолич // Красная газета, веч. вып. 1929. 9 марта.
- ⁴⁶ Юбилей Н. В. Смолича // Рабочий и театр. 1929. № 10. С. 6.
- ⁴⁷ Юдин Г. «Ваша работа для меня событие на всю жизнь» // Советская музыка. 1983. № 6. С. 89–90.
- ⁴⁸ РГАЛИ СПб., ф. 260, оп. 1, д. 169, л. 7.
- ⁴⁹ РГАЛИ СПб., ф. 260, оп. 1, д. 169, л. 18.
- ⁵⁰ Артист и режиссер Николай Васильевич Смолич. С. 5.
- ⁵¹ Петров Н. 50 и 500. М., 1960. С. 187, 193.
- ⁵² См.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917–1921. Л., 1968.
- ⁵³ Золотницкий Д. Академические театры на пути Октября. С. 48.
- ⁵⁴ Письмо от 30 сент. 1918 г. // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917–1921. С. 230.
- ⁵⁵ Письмо от 28 окт. 1918 г. // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917–1921. С. 230.
- ⁵⁶ Письмо от 16 дек. 1918 г. // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917–1921. С. 231.
- ⁵⁷ Новые режиссеры // Жизнь искусства. 1918. № 11. С. 4.
- ⁵⁸ См.: РГАЛИ СПб., ф. 260, оп. 1, д. 84.
- ⁵⁹ РГАЛИ СПб., ф. 260, оп. 1, д. 197, л. 56.
- ⁶⁰ РГАЛИ СПб., ф. 260, оп. 1, д. 197, л. 4.
- ⁶¹ Там же, л. 90.
- ⁶² Там же, л. 108.
- ⁶³ См.: РГАЛИ СПб., ф. 260, оп. 1, д. 197, л. 95.
- ⁶⁴ М. Двинский. «Заговор Фиеско» в Александринском театре // Известия Пг. Совета. 1920. 26 мая.
- ⁶⁵ Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 83.



Илларион Николаевич Певцов

Илларион Николаевич Певцов (1879–1934) появился в составе Ленинградского академического театра драмы в 1925 г. К этому времени он уже был широко известным актером, более двадцати лет выступавшим на сцене многих провинциальных и московских театров и сотрудничавшим с видными режиссерами своего времени. Выпускник Московского филармонического училища, он считал первым своим учителем В. И. Немировича-Данченко. Потом работа в «Товариществе Новой Драмы» под руководством Вс. Мейерхольда в Херсоне и Тифлисе, Театр-студия на Поварской. Затем театры Костромы, Ростова-на-Дону, Риги, Харькова, Москвы.

Сам Певцов называл себя «номадом», т. е. кочевником. Он легко и с полной готовностью собирал свой чемоданчик и перебирался в новый город, в новую труппу, к новым товарищам по цеху и к новым зрителям. И только в Ленинграде Певцов проработал девять лет, вплоть до самой смерти. Здесь артист наконец нашел и свой коллектив, и своих зрителей.

Случилось это, по-видимому, потому, что он считал настоящего актера главным и основным режиссером собственной роли. Порой даже категорически утверждал, что вообще институт режиссуры устарел, изжил себя. Его индивидуальность не терпела слишком резкого вмешательства в собственную творческую работу. Поэтому тогдашний Александринский театр, театр не великих режиссерских достижений, а созвездие прославленных мастеров, более всего отвечал актерской природе Певцова. И хотя он будет постоянно жаловаться на «домхатовскую» манеру игры александринцев, при которой никакими усилиями невозможно добиться, чтобы партнер на сцене смотрел вам в глаза во время диалога, а не обращал свой взор только к зрителям, все равно и работа со Станиславским, и особенно с Мейерхольдом больше не привлекала его.

Не стоит, конечно, скидывать со счетов всякого рода житейские обстоятельства и бытовые проблемы. Они, естественно, тоже присутствовали, но главное – это возможность полностью осуществлять свою художественную задачу и играть то и так, как он считал единственно возможным для себя.

К моменту появления в Ленинграде Певцов уже был признан уникальным мастером сцены. Одной из тех ярких актер-

ских индивидуальностей, которая придает необыкновенную глубину исполняемой ею роли и способна одна, сама по себе тащить чуть ли не весь спектакль.

Его герои, как отмечали многие критики, несли в себе какую-то загадку, они не уместались в обычные бытовые рамки, а резко выделялись из среды. В них было что-то такое, что поднимало их над общим уровнем действующих лиц спектакля и несло в себе большую, мучительную тему нового отношения к миру, нового и сугубо трагического мировоззрения. Его герои были людьми мысли, напряженных раздумий, мучительных поисков ответов на самые основные мировоззренческие вопросы. Они явно выделялись на общем фоне и властно приковывали к себе зрительское внимание.

В. Юренева вспоминала о своем первом впечатлении от актерской игры Певцова на сцене харьковской антрепризы Синельникова. «В тот вечер шла инсценировка “Братьев Карамазовых”. Я вошла в ложу среди акта. На сцене худощавый, некрасивый актер ведет диалог. У него грубое лицо с толстыми губами. Умные, внимательные глаза. Голова прячется в приподнятые плечи. Он ходит решительной, нервной походкой, носками внутрь, небрежен к своей внешности, почти не загримирован. Говорит низким, однотонным голосом. Что-то резкое в нем, сухое и на первый взгляд даже отталкивающее... Его роль – Иван Карамазов. Актер с покоряющей силой бросает в зрительный зал дерзкие, разрушительные мысли Достоевского. И почему-то совершенно четко представляется, что это не авторские слова, выученные актером наизусть, нет, это мысли, это слова самого актера; зритель присутствует при том, как мысли возникают, развиваются, текут. Новое в игре поразило меня. Сейчас я впервые видела актера, который живет на сцене не эмоциями, а выражает мысль, идеи, показывает, как и о чем думает его герой на сцене»¹. «Теперь, когда можно проследить этапы, через которые пролегал художественный путь актера Певцова, можно с уверенностью утверждать, связав все начала и концы, что главным в его исканиях, постоянных и страстных, было стремление передавать *мысль* на сцене»².

Несколько иначе, но о том же писал и режиссер В. Сахновский. «Люди, которых я видел в его ролях и над которыми работал с ним, когда режиссировал те пьесы, в которых он играл, были *странные*. Не то, что лишние, а непонимаемые окружающими их людьми, с таким богатством содержания, до которого не каждому добратся». По словам Сахновского, именно *это* Певцов и выносил на сцену: «Драму человека, мир

души которого не понят, не совсем понят, или не так понят, как страстно этого хочет герой, – вот что играл Певцов»³.

Вероятно, точнее всех писал о Певцове П. А. Марков. С его точки зрения, кого бы ни играл Певцов, его герой всегда оставлял какой-то «беспокойный и тревожащий осадок». «Его своеобразие шло и от немного согбенной фигуры, и от резких черт лица, и от манеры говорить, связанной с заиканием Певцова в жизни, и от особого ритма его речи, и от глуховатого и дразнящего тембра голоса, и от особых, свойственных только ему акцентов движения, которые он порою как бы неожиданно задерживал. Он был всегда очень точен и конкретен, даже несколько напорист, может быть, вследствие того, что ему с трудом приходилось преодолевать на сцене заикание. Эта напористость выражалась во внешнем рисунке ролей, особенно в слове и жесте, но никогда в мимике. Беспоконное ощущение усугублялось тем, что Певцов предпочитал “затаенные” образы, не раскрывая их до конца. Театр имел дело с актером исключительной техники, выпуклости и в то же время с актером сложной психологии, которую Певцов вовсе не собирался расточительно обнаруживать перед зрительным залом»⁴.

Разгадку таинственных героев Певцова П. Марков видел в «невмещаемости людей, которых играл Певцов, в обыденную действительность». «Герои Певцова не сливались со своей средой. Они были в одиночестве. Они не верили в жизнь. В особенности в окружающую их ежедневную будничную жизнь»⁵.

Марков писал о Певцове в середине 1930-х гг. и, возможно, поэтому вынужден был высказываться именно так. Но на самом деле все обстояло, по-видимому, гораздо сложнее.

XX в. в России начинался с мучительного пересмотра основных мировоззренческих представлений. Прошедший XIX в. был, в сущности, очень оптимистическим. Он готов был во всем видеть неуклонное движение по пути гуманизма и прогресса. Каким бы пессимистом ни представлялся многим критикам Чехов с его бесконечной вереницей «хмурых людей», а все-таки именно в спектакле Художественного театра «Три сестры» (1901) с необыкновенной убедительностью звучали в устах Вершинина и Тузенбаха слова о лучшем будущем. Жестокость минувших времен казалась пройденной человечеством.

Но через три года началась Русско-японская война. Потом в Петербурге 9 января 1905 г. власти расстреляли мирное шествие к царю, и вслед за этим «Кровавым воскресеньем» разразилась первая русская революция. После ее подавления последовали бесконечные расстрелы и казни. Наконец, Первая мировая война. И от наивного и прекраснотушного оп-

тимизма не осталось ничего. Благополучный и осмысленный мир рухнул. На смену ему пришло трагическое мироощущение, мироощущение символистов, Леонида Андреева и многих других властителей дум новой эпохи. Основное представление прошлого века – представление о том, что история направляется разумными основаниями и вообще имеет благую цель, оказалось иллюзией. Мир обрушился. Многие ощущали себя на его развалинах. Это была настоящая катастрофа. Людей такого катастрофического сознания и играл Певцов.

Симон Дрейден рассказывал как об одном из самых сильных своих художественных впечатлений от искусства Иллариона Певцова – о чтении им стихотворения Пушкина «Желание славы». «Пожалуй, именно здесь, на концертной эстраде, когда Певцов имел дело не с драматургически разработанным во всех деталях образом, а с поэтическим произведением, сказывалось своеобразие его художественного “почерка”, его умение вынашивать и доносить до слушателя свою тему, его изумительное мастерство углубленных психологических характеристик»⁶. Пушкинское стихотворение, повествующее о драматической перемене в умонастроении поэта, обретало трагически насыщенную тему краха общей картины мира.

Певцов начинал чтение стихотворения в состоянии радостного воспоминания о недавнем счастье, о грезах чистой любви, но потом оскорбленное сознание обманутости все больше охватывало его, «и вот уже нет меры стыду и отчаянию для сбитого подножкой, униженного, раздавленного, загнанного в угол человека»⁷.

Когда, любовь и негой упоенный,
Безмолвно пред тобой коленопреклоненный,
Я на тебя глядел и думал: ты моя, –
Ты знаешь, милая, желал ли славы я <...>
Могли ль меня молвы тревожить приговоры,
Когда, склонив ко мне томительные взоры
И руку на главу мне тихо наложив,
Шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив <...>
А я стесненное молчание хранил,
Я наслаждением весь полон был, я мнил,
Что нет грядущего, что грозный день разлуки
Не придет никогда...

«Страшнее слов, – рассказывает далее Симон Дрейден, – все более и более учащающиеся паузы, жуткие обрывы речи. Вы ощущаете, какое глухое горе звенит в этих провалах, переборах речи. Рушится мир!»⁸

И что же? Слезы, муки,
Измены, клевета, все на главу мою
Обрушилося вдруг...Что я, где я? Стою,
Как путник, молнией постигнутый в пустыне.
И все передо мной затмилося!

Эти слова мучительного осознания колоссальной катастрофы, случившейся с ним, настоящего крушения былого мира, утраты чего-то самого главного, самого основного, без чего просто нельзя жить, Певцов произносил с тоской, ненавистью и отчаянием.

Все остальное было вообще каким-то бредом. Из последних сил в страшной тьме меркнувшего сознания он бросал в зал последние слова монолога,» как бы в бреду, как бы заклиная сам себя, мешая злобную горечь с мучительной тоской и сознавая, что все произносимое – одни пустые, мертвые слова...»⁹.

«Конечно же, это был не Пушкин! Ясность пушкинских стихов отсутствовала в этом монологе – страстном, напряженном, психологически обостренном рассказе, гневной и взволнованной исповеди измученного человека. Разрушая законы пушкинской строфики, Певцов с исключительной яркостью создавал законченный образ, хорошо знакомый тем, кто уже имел возможность видеть на сцене этого замечательного актера»¹⁰.

Образ человека глубоко потрясенного, трагического сознания, пережившего или переживающего мучительную мировоззренческую катастрофу, занятого не какими-то мелкими бытовыми, суетными, а самыми настоящими бытийными, экзистенциальными проблемами и готового, если придется, покончить все счеты с жизнью, – вот какого героя воплощал на сцене Илларион Певцов. Этого человека Певцов находил теперь везде, и в современной литературе, и в классике. Под этим знаком он трактовал классическую литературу. И твердо стоял на своем. Он категорически утверждал, что нам понятно и близко в классической литературе то, что открылось современному сознанию, а классика ответит на все вопросы современности, если прочитать ее под этим углом.

Первой ролью, которую поручили Певцову на Александринской сцене, была роль Феди Протасова в «Живом трупе» Л. Толстого. Актер уже много раз играл ее в разных театрах. Поэтому ему было не сложно войти в старый спектакль. Об его исполнении роли Феди Протасова ходили легенды.

В своих воспоминаниях о Певцове артист Александринки Б. Горин-Горяинов рассказывает, как однажды в его актерской уборной появился знакомый режиссер из провинции и

сказал, что их «Живой труп», конечно, спектакль не без достоинств, но только в нем нет Протасова. А на реплику уязвленного александринца, что «у них их целых два», ответил: «Видел обоих. Все это, на мой взгляд, не то. Оба слишком шаблонны. Откровенно говоря, я не узнаю пьесы. У нас в Риге я привык видеть в этой роли Певцова, и после него вряд ли кто может удовлетворить меня». По словам режиссера, Певцов играл Федю Протасова «изумительно, исключительно. Вообще незабываемый актер»¹¹.

«Незабываемый актер» сразу же был замечен и критикой Ленинграда. Как категорически высказался С. Дрейден, о старом спектакле бывшего Александринского театра «не стоило бы и писать, если бы не участие в этом спектакле <...> И. Н. Певцова. Этот актер, перешедший к нам из МХАТ, показал в отчетном спектакле блестящий образец мастерства и культуры Художественного театра». Его Федя Протасов – «значительное и полное явление искусства, въедливый и волнующий человеческий тип, приблизивший к зрителю и отживший, мертвенный спектакль Акдрамы... Получилось то же, что и при постановке “Живого трупа” с Моисси. Был не спектакль, а концерт. Зритель смотрел и слушал только Федю Протасова»¹².

М. И. Царев, одно время частый партнер Певцова по сцене Александринского театра, утверждал в своих воспоминаниях, что Певцов неизменно придавал своим героям колоссальный масштаб, потому что его собственная «человеческая крупность», «его могучий аналитический ум» позволяли ему «смотреть на жизнь широко, охватывая недоступные иным масштабы свершенного и свершающегося, открывая далекие перспективы будущего и грядущего»¹³. И поэтому «каждая его роль была наполнена большим общественным содержанием, хотя он этого никогда не декларировал и специально не подчеркивал. Просто оно жило в нем самом, составляя главную его человеческую особенность. Певцов был в своем творчестве глубоко и истинно современен. Особенность его образов <...> составляла философская значимость. Актер играл очень конкретного человека, а для зрителей за ним вставало общественное явление эпохи»¹⁴.

Естественно, и Федя Протасов был трактован Певцовым на сцене Акдрамы как необыкновенно глубокая творческая личность, как человек громадного масштаба.

В первой картине спектакля Федя не появляется. Она только готовит зрителей к встрече с этим необыкновенным, странным человеком, о котором одни говорят как о дурном

пьянице и моте, а другие, напротив, как об удивительном, удивительном человеке, несмотря на его слабости.

Н. А. Белевцева оставила нам воспоминание о том, какое впечатление производил во второй сцене Певцов, правда, не в александринском спектакле, а несколько ранее, в 1919 г., на сцене Московского драматического театра.

«В пьесе “Живой труп” Л. Толстого я имела возможность наблюдать, как Певцов слушает цыган. Свободная в этой сцене, я всегда стояла за кулисами и следила за каждым его движением. Звенит, переливается “Невечерняя”, чарует и томит страстный голос Маши – и как тонко, как великолепно отражает каждый мускул его проникновенного лица всю душевную сложность лежащего перед вами человека! Глядя на это лицо, кажется, не нужно слов, не нужно даже никакой пьесы, а нужно и важно только глядеть на него, не отрываясь, и понимать через него все – и цыганскую музыку, и затаенные глубины человеческой души, и окружающую нас природу, вещи, весь мир в целом»¹⁵.

Громадная творческая личность колоссального человеческого потенциала и нового, неожиданного взгляда на вещи выступала перед зрителем уже в этой сцене. Но эта личность совсем не вписывалась в тот страшноватый мир, который все ярче и отчетливее определялся в последующих сценах.

К этому миру принадлежали не только матери Лизы и Каренина, врач, спокойно и уверенно берущий деньги за визит, полицейские и осведомители, судебские чиновники и адвокаты, но в какой-то мере и Лиза с Карениным. Какими бы привлекательными они ни казались, как бы они ни возвышались над общим уровнем, все равно они принадлежали к этому миру и существовали по его законам. А Протасов Певцова твердо понимал, что этот мир неприемлем, что он, в сущности, преступен, а потому жить по его законам для совестливого человека невозможно.

«Уже первый, какой-то тяжело-свинцовый взгляд Певцова–Протасова, первые слова его словно охрипшего голоса, его беспорядочно недоконченный жест, его сильная и в то же время смягчающая фигура» заставляли «зрителя почувствовать, что это человек конченный, что ему некуда идти, что он стремительно падает вниз, скользя в пропасть, не думая, закрыв глаза». И в последующих действиях, как пишет рецензент, «артист глубоко и сильно» развивал «все растущий надрыв Протасова, его безвольную драму, и чутко, тихо, как-то стыдливо» обнажал «чистый и священный уголок сердца человеческого». «О поразительной жизненности игры Певцова в этой роли говорить

не приходится, – утверждал далее рецензент. – Певцовский Федор Протасов стоит перед вами неотступно долго, уже после того, как в последний раз упал занавес, потухли огни рамп, и вы ушли из театра, остались одни, близко переживая созданного большим артистом живого Человека»¹⁶.

П. А. Марков писал, что Певцов раскрывал своего «затянутого героя» «постепенно, в биографии всех своих сценических созданий», особо выделяя при этом клоуна Тота в пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины». Именно эта роль, как писал критик, «сделанная с совершенным мастерством», «приблизила аудиторию к некоторой разгадке Певцова»: «Тот, кто получает пощечины» обнаружил в Певцове горячий пафос, скрытый в предшествующих ролях. В своем неверии, в своем отрицании Певцов сохранял душевный огонь, который и прорвался при исполнении романтической мелодрамы Андреева. Да, он был горяч, страстен, субъективен в своем осуждении окружающего. Он не принимал действительность <...> Он категорически отвергал буржуазную этику и предпочитал вольное одиночество и анархический индивидуализм»¹⁷. Совершенно верно характеризуя место Тота в творчестве Певцова, П. А. Марков, однако, пропускает при этом роль Феи Протасова, а именно она не в меньшей, а, может быть, даже в большей мере приближала зрителей к разгадке героя Певцова.

Теоретик и создатель «панпсихической драмы», призванной раскрыть то, что происходит в душе людей в условиях современного страшного мира, Л. Андреев не оценил в полной мере толстовскую пьесу, не понял, что она, в сущности, близка к тому театру, который он сам старательно создавал. Но для Певцова роль Протасова была не в меньшей, а даже в большей мере раскрытием жизненной позиции его якобы загадочного героя.

Дело в том, что не «Тот», а именно «Живой труп» подводил своего рода итог большой и очень важной темы русской литературы конца XIX – начала XX в. – темы ухода, т. е. нравственного неприятия всей общественной и государственной системы России. Этой теме отдали дань и А. Чехов, и М. Горький, и А. Куприн, и Л. Андреев. И чеховская Лиза Ляликова, и горьковские босяки, и купринский Ромашов, и многие герои Андреева – все они нравственно противостоят тому страшному миру наживы, холода, жестокости и бездуховности, который все отчетливее утверждался в России с конца XIX в. Эта тема воплотилась и в знаменитом «уходе» самого Л. Толстого в ноябре 1910 г. из Ясной Поляны, за которым напряженно

следил весь цивилизованный мир. Можно даже сказать, что именно этот знаменитый уход придаст настоящее значение и пьесе «Живой труп», появившейся на мировой сцене почти через год после смерти «великого писателя земли русской».

И именно Л. Толстой подарит певцовскому Феде Протасову возможность осмыслить и собственную жизненную позицию, и общую ситуацию в стране, предоставив ему слова об узости того выбора, который стоит перед честным образованным человеком в современном обществе. «Всем нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора – только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно, может быть, не умел, но, главное, было противно. Второй – разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться – пить, гулять, петь. Это самое я и делал»¹⁸.

Федя Протасов в исполнении Певцова будет не менее горяч и страстен в своем осуждении окружающего, чем его же Тот. И уже здесь в палитре актера появятся такие краски, как насмешка, язвительность, злоба. Чуткий и мягкий человек в отношениях с теми, кто ему дорог, Протасов будет беспощадно резок в своем обличении полицейских чиновников, всей системы жизни, которая неумолимо толкает его к смерти. Я. О. Малютин, который играл на сцене Александринского театра с разными Протасовыми, сравнивал между собой таких исполнителей, как Н. Н. Ходотов, Р. Б. Аполлонский, Сандро Моисси и Певцов. По его словам, в Ходотове «было что-то надрывное и блаженное», Аполлонский «приносил на сцену свою собственную отрешенность, свои собственные тягостные и безысходные раздумья», Моисси представлял скорее героя Достоевского, чем Толстого. И только Певцов воплощал в своем герое «ожесточенный, гневный бунт непримиримого и мужественного ума», толстовское «не могу молчать», его прокурорское обличение всей современной цивилизации¹⁹.

Вообще утверждение Маркова о том, что «Певцов предпочитал “затаенные” образы, не раскрывая их до конца»²⁰, нуждается в уточнении. Напротив, позиции и Ивана Карамазова, и Феде Протасова, и Тота вполне очевидны. Они отчетливо сформулированы и могут быть выражены словами как полное неприятие современного им мира.

Более чем определенно об этом говорил Иван Карамазов у Певцова. Его знаменитые слова о том, что он «не Бога не принимает, а мира, им устроенного», что слишком много в этом мире крови и слез и никакая будущая гармония никогда не искупит тысячелетних страданий человечества, станут мощ-

ной платформой для яростной критики всех институтов современного общества. «Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно». «Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю», – скажет Иван Карамазов²¹. И сколько людей в XX в. на свой строй и лад будут повторять эти слова Ивана Карамазова!.. Достаточно сослаться на стихи Марины Цветаевой, написанные после захвата гитлеровцами Чехословакии в 1939 г. «О, слезы на глазах! // Плач гнева и любви! // О, Чехия в слезах! // Испания в крови! // О, черная гора, // Затмившая – весь свет! // Пора – пора – пора // Творцу вернуть билет...// Не надо мне ни дыр // Ушных, ни вещей глаз. // На твой безумный мир // Ответ один – отказ»²².

А разве слова Тота, его шутки «о сотворении мира или об его управлении» не дают представления о сути позиции одного из главных героев Певцова?.. Наконец, Федя Протасов, о котором уже сказано. Вся эта троица более чем определенно прорисовывает идейную сущность основных образов Певцова 1910-х гг. Можно сказать об этом и словами любимого автора Певцова той поры, ценимого им со времен «Анатэмы», но во многом формировавшего репертуар артиста именно в эти годы. В своем активе Певцов числил и профессора Сторицына, из которого он «делал настоящую лирическую поэму», и гневного Савву, и Тота, «одну из самых совершенных своих ролей», и Тиле из «Собачьего вальса». Л. Андреев так определял основные грани своей художественной позиции: «И моя вся суть в том, что я не принимаю мира...»²³.

Не принимал этого мира и Федя Протасов Певцова. Он остро чувствовал окружающее неблагополучие, и это чувство разводило его со всем тем кругом, к которому он принадлежал по своему происхождению. Другие были поглощены своими повседневными заботами, суетились, делали карьеру, утверждали себя в обществе, любили, наконец, а ему все это казалось чем-то недостойным, постыдным.

В этом своем качестве он не был так уж оригинален и нов. Ход истории в России очень часто приобретал какой-то уж слишком страшный, жестокий и попросту постыдный характер. Достоевский, например, будет часто говорить о «сапожном характере»²⁴ русской истории. Поэтому именно в России неизменно, на каждом из новых исторических этапов, появлялся некий разряд людей, с особой остротой реагировавших на происходящее. Помещиков, сознающих свою ответственность за тяжкую судьбу народа, иногда называли «кающим-

ся дворянством». Буржуазию, осознававшую степень жестокости своих преобразований, – «кающимися буржуа». Потом будут и другие «кающиеся». Вот и Протасов Певцова принадлежал к очередной формации этого типа русских людей. Как он сам говорил князю Абрезкову в спектакле: «...Что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно. Я сейчас говорю с вами, и мне стыдно. А уж быть предводителем, сидеть в банке – так стыдно, так стыдно...»²⁵. Характер и масштаб личности Протасова у Певцова не мог реализоваться в тех обстоятельствах, которые ему предлагало время, и он гневно, насмешливо, иронически, презрительно отвергал эти обстоятельства. Может быть, еще точнее позицию основных героев Певцова можно было бы определить словами его современника и сверстника А. Блока, опубликованными в 1915 г.:

На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне, –
Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...
Не можешь – дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть...
Но только лживой жизни этой
Румяна жирные сотри,
Как боязливый крот, от света
Заройся в землю – там замри,
Всю жизнь жестоко ненавидя
И презирая этот свет,
Пускай грядущего не видя, –
Дням настоящим молвив: *нет!*²⁶

Вот герои Певцова и говорили свое «нет» этому миру, этой действительности, этой бесчеловечной цивилизации.

Не было никакой таинственности и в другой коронной роли Певцова, которую он более 450 раз сыграл на разных сценах, прежде всего в Московском драматическом театре, а потом принес и в Александринский театр, – роли Павла Первого. Как писал один из критиков, «за эти четыре сотни спектаклей артист слился всем своим существом с изображаемым лицом. С фигурой исторической, с характером буйным и с душой неразгаданной до сих пор... На сцене жил, действовал, мучился и умирал подлинный Павел I... Не говоря уже о походке, жесте, манере вытягивать корпус, как бы приподымаясь на носках, сама речь, даже тембр голоса, казалось, звучали так, как должен был говорить давно усопший Павел... Думается,

едва ли другой – даже равный по силе таланта – актер может сыграть так верно, ярко и выпукло Павла I, как его не играет, а *воплощает* И. Н. Певцов»²⁷.

Как и другие герои Певцова, его Павел не принимал того мира, в котором оказался. Да и как ему было принимать тот мир, в котором его мать со своими фаворитами сначала убила его отца, а потом намеревалась сделать то же самое и с ним самим. Где его отлучили от трона и готовили в преемники не его, законного наследника, а его сына, Александра. Тридцать лет он провел в непрерывном страхе. Тридцать лет ему постоянно мерещилась судьба то отца, то Иоанна Антоновича, удушенного в Шлиссельбургской крепости. Тридцать лет он ежедневно вглядывался в лица окружавших его придворных, стараясь угадать, кто именно и каким способом нанесет ему решающий удар.

После такой жизни его царствование не могло стать ничем другим, как безумной попыткой противостоять ходу истории. Он не принимал этот мир, но он не только отдалялся от этого мира, прятался в наспех построенном Михайловском замке, ограждался от всех средневековыми рвами с водой, он еще и возомнил себя подлинным спасителем мира, личностью, сопоставимой с фигурой Петра Первого, рыцарем Мальтийского ордена, способным вернуть мир к прежним феодальным порядкам. Недаром перед Михайловским замком будет воздвигнута посредственная конная статуя Петра с претенциозной надписью: «Прадеду – правнук». Эта статуя и эта надпись должны были затмить и знаменитый Медный всадник Фальконе, и умную надпись на нем его матери: «Петру Первому – Екатерина Вторая».

Пьеса Д. С. Мережковского была написана и впервые издана за рубежом после первой русской революции. На русской сцене она смогла появиться только после падения самодержавия в феврале – марте 1917 г. и осмыслялась, естественно, в атмосфере распада Российской Империи и развернувшейся Гражданской войны.

М. Булгаков рассказывает в «Белой гвардии», как предельно злободневно воспринимались даже отдельные реплики пьесы. Поручик Мышлаевский в декабре «великого и страшного» 1918 г. оказывается на спектакле «Павел Первый» в киевском театре. И когда в середине действия на сцене звучит фраза: «На Руси возможно только одно: вера православная, власть самодержавная», в зале, по его словам, начинается подлинная буря²⁸.

Но напрасно монархисты на Украине или в других городах бывшей Российской Империи аплодировали патетическим фразам пьесы, подлинное лицо самодержавия в спектакле было нелицеприятно. Никакого исторически прогрессивного, властного и уверенного в себе самодержавия на сцене не было. По ней метался вздорный, издерганный самодур, руководимый фантастическим страхом, а вокруг него все отчетливее сжималось кольцо тех, кто готовился его уничтожить. Как в исторической ситуации начала XX в., так и во времена Павла самодержавие было деспотично, но не было ни всеильно, ни прогрессивно. Оно ограничивалось «только чрез удавление», как выразилась мадам де Сталь (по записям Пушкина), и в силу того, что ему, в сущности, не на кого было опереться. Историческое бессилие русского самодержавия, то самодурно уродливое, то истерически взвинченное, то пафосно декламационное, а то и шутовское, и представляло на сцене в исполнении Певцова. И оно отчетливо соотносилось с тем самодержавием, которое только что проиграло Первую мировую войну, бездарно погубив миллионы плохо обученных и плохо вооруженных солдат, а затем в конце концов было свергнуто уставшим от него народом.

«Когда впервые на плацпарад в морозное снежное утро быстро и прямо выбежала небольшая, но вся подтянутая и подозрительно оглядывающаяся фигурка русского венценосца, – писал П. А. Марков, – казалось, вместе с ней, вместе с актером Певцовым, ожила на сцене уродливая страница из истории российского царствующего дома. Сомнения быть не могло: да, это безусловно он – дегенерирующий царь, юродствующий император, убитый в мартовскую ночь восемьсот первого года в Инженерном замке. Душевная изломанность Павла бросалась в глаза – в нарочитом паясничанье, в безотчетных и внезапных жестах, в повышенной, истерической декламационности, в безостановочной скачке отрывистых слов»²⁹.

«Певцов, – как писал П. А. Марков, – вводил зрителя в душевные тайники Павла: он показывал воспитанное матерью и двором неверие в людей, горделивое сознание себя единовластным правителем, желание и боязнь до конца проявлять свою царскую мощь и всепоглощающий страх – страх перед народом, перед сыном, перед придворными, перед неминуемо надвигающейся смертью. Он хотел победить этот страх величавым великолепием двора, неожиданной решительностью поступков и фантастическими планами мировых завоеваний. Но ясное сознание враждебности всего окружающего приводило к параличу воли, к юродству, к бегству в нежные объ-

тия Гагариной. “Обаяние уродливости”, которым Певцов так часто дразнил и завлекал буржуазного зрителя, было представлено со всем блеском актерской техники»³⁰.

Федор Протасов, Павел Первый и Тот еще долго будут сопровождать творческую жизнь Певцова и на Александринской сцене, и на гастролях, и в концертах. Актера и дальше будут продолжать вводить в старые спектакли. Так, он замечательно сыграет Неизвестного в лермонтовском «Маскараде» Мейерхольда и Головина. До Певцова образ Неизвестного, – как напишет М. И. Царев, – «всегда наделялся исполнителями чертами абстрактной загадочности, – это был не конкретный человек, а некий символ, представавший в ореоле неопределенной таинственности. А у Певцова в этой роли не было никакой таинственности и никакой абстрактности. Был реальный человек, уже немолодой, прошедший через тяжкие жизненные испытания, жизнью и людьми униженный. Напряженный, исподлобья взгляд, сутулая спина, сложенные на груди руки – он был такой же, как все, только без личины, без маски, и этим одним уже выделялся. Не загадочностью, а обнаженным, открыто высказанным презрением к людям, и к Арбенину прежде всего»³¹. Несколько позже он выйдет на сцену и совершенно неожиданным Репетиловым, умным, только чуть опустившимся, даже страдающим, едва ли не трагичным, – в новой постановке «Горя от ума» Грибоедова.

Но с конца 1926 г. Певцов все чаще будет появляться в спектаклях советского репертуара. В нем самом произойдет определенный перелом. Как артист он начнет искать пути к утверждению жизни, а не к отрицанию ее. Подводя итоги почти четверти века творческой деятельности, он скажет в «Беседе об актере», что « всю жизнь делал эскизы к какой-то главной роли». «Раньше, в дореволюционное время и еще в первые годы революции, я делал эскизы к Гамлету, к гамлетизму, я делал эскизы к пьесе Андреева “Тот, кто получает пощечины”, а теперь я делаю эскизы современных ролей...»³². Это признание свидетельствует о том, что в подтексте главных образов, созданных актером, в Протасове и Иване Карамазове, в Тоте и в Тиле, даже в Павле актер видел и старался показать их гамлетовскую природу: трагическое ощущение порванной связи времен и мучительную остроту вопроса: «А стоит ли вообще быть, если мир таков, каким он является?» Эта гамлетовская природа и сообщала образам Певцова их поистине философский масштаб.

Но признание актера свидетельствует и о другом. Что образ Гамлета потерял свою былую власть над Певцовым. Ему

на смену пришло что-то другое. Как он сам скажет дальше, теперь он переходит к постижению современности, и в его арсенале уже эскизы современных ролей. Он сыграл в «Штиле» В. Билль-Белоцерковского, в «Ярости» Е. Яновского, в пьесах А. Афиногенова. «Я делаю первоначальные эскизы по этим вещам к портрету лучшего человека новой эпохи, к новому человеку новой эпохи»³³. «Мне казалось уже невозможным, – скажет он позднее, – занимать внимание зрителя, который новой огромной массой повалил в театр, такой нездоровой, копающейся в себе психологией»³⁴, которую предлагали прежде в театрах, где он служил. Иными словами, не слишком здоровой духовной пищей. Новая жизнь дала определенный толчок к пересмотру его «устремлений как в личном пути актера, так и в выборе материала и в тех советах, которые... приходилось давать молодежи в качестве педагога»³⁵. Так или иначе, а в творчестве Певцова начинается новый период, в котором он попытается найти пути к утверждению тех положительных изменений, которые ему откроются в новой жизни. Но эта линия так и останется недовершенною. Для нее просто не найдется подходящей литературы. И в советском репертуаре Певцову придется, как он сам скажет, играть преимущественно злодеев. Новый успех придет к нему скорее на старом, чем на новом пути.

Его последней выдающейся ролью, его «лебединой песнью», по словам М. Царева, станет профессор Бородин в спектакле Н. Петрова по пьесе А. Афиногенова «Страх». Но в этой роли он скорее вернется к тому, что он играл столько лет, к теме неприятия мира, чем к теме его утверждения.

Этот знаменитый спектакль 1931 г., выдержавший менее чем за полтора года 300 представлений, – легенда советского театра 1930-х гг. Как всякая легенда, она обросла множеством разного рода толков, противоречивых интерпретаций и просто досужих домыслов. Автору этих строк приходилось лет двадцать пять тому назад встречаться и беседовать с людьми, которые видели этот спектакль несколько раз и убежденно числили его среди заведомо антисоветских. Рассказывая о своих впечатлениях, они неизменно дивились тому, как могли такое пропустить, и не находили убедительных объяснений³⁶.

Объяснение же, по-видимому, было довольно простым. Спектакль «Страх» создавался в промежуточную пору. Еще не испарилась относительно либеральная атмосфера нэповских времен, а ей на смену не пришла жесткая однолинейность «мобилизационного периода». Еще допускались всякого рода дискуссии и споры. И тогдашний главный режиссер Акдрамы

Н. В. Петров все еще надеялся превратить его в настоящий агитационно-пропагандистский театр. Он доверял разуму массы и ее классовым инстинктам. Он строил свои спектакли так, чтобы зрители были настоящими судьями того, что им показывали на сцене. Его мечта состояла в том, чтобы сделать из спектакля «общественное событие». Эту цель он и преследовал, создавая свой главный политический спектакль по пьесе А. Афиногенова «Страх». Он сознавал, что пьеса Афиногенова – произведение «необыкновенной политической заостренности», что она уже «вызывала различные отклики и тревоги за пределами театра»³⁷, но это и привлекало режиссера. Он рвался в бой и был уверен в своих силах. Эта постановка стала «самым цельным по замыслу и выполнению спектаклем Н. Петрова и его постоянного художника Н. Акимова», – пишет В. В. Иванова³⁸. «Спектакль удивлял и захватывал зрителя сразу, как только открывался занавес. Всё в нем было необычно для сцены Александринского театра, и в первую очередь – его пространственное решение. Огромная сцена была раскрыта в глубину... а главное как бы опрокинута в зал приподнятым планшетом станка... Сцена была превращена в поле боя, в ринг, в конечном счете – в огромную трибуну, еще до того, как настоящая трибуна появлялась в сцене заседания и на нее поднимались спорящие Бородин, а затем – Клара. Зал заседаний тем самым был продолжен в зрительный зал. Режиссер и художник рассчитывали сделать зрителя соучастником спора, вынужденным принять сторону одного из спорящих»³⁹. И в таком споре позиции сторон не могли быть упрощены, выхолощены, слегка завуалированы. Спор на сцене шел не ради славы, а ради истины, какой бы горькой она ни была. Соответственно очень многое зависело от выбора актеров – участников поединка. Ими и стали с одной стороны всеобщая любимица «тетя Катя», Е. П. Корчагина-Александровская, призванная воплотить старую большевичку Клару, а с другой стороны – И. Н. Певцов, исполнявший роль профессора, научного руководителя Института физиологических стимулов. «Ставя этот спектакль, театр... держал политический экзамен, – утверждал Н. В. Петров. – Достаточно было нарушить подлинную гармонию взаимоотношений и взаимовлияний сценических образов, неточно установить их социальную природу, и пьеса могла мгновенно быть идейно искажена и превратиться в глубоко порочное произведение. Если бы в поединке профессора Бородина и старой большевички Клары победил бы Бородин, то спектакль неизбежно

оказался бы идейно порочным, утверждавшим тему “страха” в нашей действительности. Только победа Клары давала правильное звучание спектаклю, рассказывавшему о бесстрашии в классовой борьбе»⁴⁰. Н. В. Петров вспоминает в своей книге, как на одном из ответственных просмотров вдруг совершенно потерялась Е. П. Корчагина-Александровская, исполнительница роли Клары. Печальный исход ее диспута с Певцовым был предопределен. И спектакль едва не закрыли. Но в последующих спектаклях на трибуну уже поднимались достойные друг друга соперники. И их спор касался общественных проблем такого накала, какого еще не знала советская сцена⁴¹.

Образ профессора Бородина, как утверждал сам Певцов, дался ему легко: «Я работал бесстрашно, совершенно легкомысленно, очень мало, но так, как всегда со мной бывает: материал сразу ложится и приятно взволновывает, и я тогда очень счастлив, ничего не боюсь и делаю все, не ковыряюсь»⁴². На сцене и в самом деле появлялся настоящий ученый, глубоко преданный своей науке, твердо убежденный в том, что именно ученые должны взять на себя руководство современным человечеством. В этом ученом было что-то от профессора Персикова из повести М. Булгакова «Роковые яйца», и, хотя у автора этих строк нет никаких точных данных на этот счет, рискну предположить, что такая зависимость вполне возможна. «Многие актеры играли профессора Бородина в “Страхе”, – вспоминал Б. Н. Ливанов. – Играли по-разному и, тем не менее, как-то незаметно для себя, объединялись в одном и общем для многих штампе, изображая чудаковатого, нелепо и неуклюже брюзжащего на советскую власть старого профессора, который по своей близорукости не видит, что творится у него под носом. Бородин Певцова был человеком с первого взгляда чрезвычайно жестким и неприятным. Он был ученым, уверенным в своей абсолютной и непререкаемой правоте. Это был фанатик своей теории, готовый принести в жертву ей все и вся. Я уверен, что эта грань образа Бородина далась Иллариону Николаевичу ценой огромных по своему охвату наблюдений над профессиональной психологией ряда старых представителей науки. Назревающее столкновение с новыми людьми по ходу действия было подготовлено и осуществлено Певцовым–Бородиным с изумительной четкостью ведения внутренней линии образа. Речь о страхе он превращал в большой и значительный доклад о своем жизнепонимании. В момент этой речи он воспринимал себя таким же носителем истины, борцом за правду, как любой первооткрыватель че-

ловеческого знания»⁴³. «Мы живем в эпоху великого страха, – провозглашал он с трибуны. – Страх заставляет талантливых интеллигентов отречься от матерей, подделывать социальное происхождение, пролезать на высокие посты... Восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры. Молочница боится конфискации коровы, крестьянин – насильственной коллективизации, советский работник – обвинения в идеализме, работник техники – обвинения в предательстве»⁴⁴.

Особой новизны в этих аргументах, конечно же, не было. Уже булгаковский профессор Преображенский будет говорить о том, что террор власти – это ошибка: «Террором ничего поделать нельзя с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло. Это я утверждал, утверждаю и буду утверждать. Они напрасно думают, что террор им поможет, какой бы он ни был... Террор совершенно парализует нервную систему»⁴⁵. Но не эти и подобные им аргументы были главным в выступлении Бородина. Главное было в общей оценке современной ему общественной системы. Речь шла о том, что представляет собой современная эпоха, насколько она нова и что дает людям. Можно сказать, что, как и в будущем романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», на сцену выносился вопрос, удалось ли построить действительно новое общество или перед нами только видимость новизны. Как мы помним, в сцене в Варьете Воланд приходит к выводу, что ничего нового в этой Москве 1929 г. нет. Конечно, есть внешние перемены, появились трамваи, автобусы, изменилась одежда, но внутренне люди все те же, что и раньше, и в своих поступках они руководятся теми же мотивами, что и прежде. «Ну что же, – скажет Воланд, – они люди, как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было <...> Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»⁴⁶. Мудрый скепсис Сатаны у Булгакова сменяется у профессора Бородина Афиногенова резким неприятием нового общества, потому что многообразные жизненные стимулы в нем заменены одним страхом. Если в прежние времена человечество знало «дисциплину палки», «дисциплину голода», то есть в конечном счете все ту же «дисциплину страха», то современность возводит эту же «дисциплину страха» на новую ступень. И этого принять нельзя. Вообще социализм, согласно его главным теоретикам, – это прежде всего самодеятельность свободных, уверенных в своей судьбе масс, а не власть пар-

тийно-бюрократического аппарата, перед господством которого простые люди чувствуют себя, как кролики перед удавом.

Свои доводы профессор Бородин утверждает со всей страстью подлинного ученого, который не может поступиться истиной во имя политического приспособленчества. Певцов бросал в зал слова с той же выстраданной убедительностью, с какой обличали когда-то мир его Иван Карамазов, Федя Протасов, Тот. Его герой снова не принимал этот мир.

И все это говорилось тогда, когда правящий сталинский режим еще только готовился к массовым репрессиям, новым процессам, жестокой коллективизации, сопряженной с голодомором и высылкой на поселение широких народных масс. Поэтому в словах Бородина–Певцова звучала та правда о времени, которой нельзя было ни вычитать на страницах газет, ни услышать в сообщениях по радио. Эта правда звучала сокрушительно. И это представлялось многим антисоветчиной.

Но на самом деле она была только правдой о невероятной сложности и трагизме самого процесса строительства новой жизни, который можно, конечно, сретушировать и подкрасить, а можно признать таким, каков он есть. Афиногенов и Петров были за то, чтобы признать его таким, каков он есть на самом деле, и все-таки его оправдать и поддержать.

Такая позиция вовсе не была исключением. Многие сторонники новой власти придерживались подобной точки зрения. Вспомним хотя бы героя романа А. А. Фадеева «Разгром» Левинсона, командира партизанского отряда на Дальнем Востоке, который после всех испытаний и разочарований приходит к простой и нелегкой мудрости: «Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, приближать то, что рождается и должно быть».

Вот почему все надежды в диспуте возлагались на Е. П. Корчагину–Александровскую, которая должна была дать Бородину такой ответ, за которым стояла бы великая правда народной судьбы. И «тетя Катя», по словам Н. В. Петрова, оправдала эти надежды. Она спокойно всходила на кафедру и тихо начинала свой монолог старой большевички, матери повешенного революционера. И когда она доходила до рассказа о счете палача, «в зрительном зале совершалось то, во имя чего существует театр»⁴⁷. Зритель до конца верил Корчагиной, и ее трагедия матери «становилась трагедией всего зрительного зала»⁴⁸. А потом шел допрос у следователя, сопровождавшийся предательством бывших друзей и учеников. И Бородин–Певцов, «поставленный следователем в конкретные обстоятельства окружающей жизни, действительно начинал иначе

видеть, действительно прозревал и с ужасом оглядывался на свой прошлый путь, на своих соратников, на своих учеников»⁴⁹. «Тема перестройки Бородина превращалась в большую обобщенную тему о жизненных и политических путях лучшей части нашей старой интеллигенции»⁵⁰.

Масштаб человеческой и актерской личности И. Н. Певцова начал осмысляться в литературе о театре сразу же после смерти великого артиста. Уже на следующий год после похорон Александринский театр издаст прекрасный сборник, посвященный его жизни и творчеству. Многочисленные ученики, а среди них будут считать себя А. Кторов, Б. Бабочкин, В. Анджапаридзе, Б. Ливанов, Н. Белевцева, Л. Скопина и многие другие, в своих воспоминаниях и письмах постараются воссоздать и черты актерской школы Певцова, и его методы работы над ролью, и его взгляды на сущность современного театра. Будут опубликованы его дневники, письма, выступления перед публикой. Потом появятся многочисленные статьи и книга С. А. Цимбала о творческом пути актера⁵¹. Но подлинный вклад великого художника в историю русского театра XX в. еще не осмыслен во всех своих звеньях. И по-прежнему современны слова режиссера Н. В. Петрова о том, что необходимо дальнейшее изучение образов, созданных Певцовым, необходимо «вскрывать и находить те пути, которыми шел этот большой художник, оставивший нам как воспоминание свои блестящие образы, но унесший с собой тайну своего творческого могущества»⁵².

Примечания

¹ Юренева В. О Певцове // Илларион Николаевич Певцов. М., 1978. С. 127–128.

² Юренева В. Записки актрисы. М.; Л., 1946. С. 211.

³ Сахновский В. Великий дар // Илларион Николаевич Певцов. С. 150.

⁴ Марков П. А. Певцов // Марков П. А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 275.

⁵ Там же. С. 276.

⁶ Дрейден С. Д. Певцов // Илларион Николаевич Певцов, 1879–1934. Л., 1935. С. 214.

⁷ Там же. С. 213.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 214.

¹¹ Горин-Горайнов Б. Актер-мыслитель // Илларион Николаевич Певцов. С. 134.

¹² Дрейден Сим. Биографическая хроника // Илларион Николаевич Певцов. С. 314.

- ¹³ Царев М. И. Всегда в пути // Илларион Николаевич Певцов. С. 6.
- ¹⁴ Там же. С. 7.
- ¹⁵ Белевцева Н. Глазами актрисы. М., 1979. С. 74.
- ¹⁶ Цит по.: Дрейден С. Биографическая хроника // Илларион Николаевич Певцов. С. 314.
- ¹⁷ Марков П. А. Певцов. С. 276.
- ¹⁸ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 11. С. 370–371.
- ¹⁹ Малютин Я. О. Актеры моего поколения. Л.; М., 1959. С. 244.
- ²⁰ Марков П. А. Певцов. С. 275.
- ²¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1991. Т. 9. С. 276–277.
- ²² Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 228.
- ²³ Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 594.
- ²⁴ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 378.
- ²⁵ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 11. С. 358.
- ²⁶ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 93.
- ²⁷ Цит. по.: Дрейден С. Биографическая хроника // Илларион Николаевич Певцов. С. 311.
- ²⁸ См.: Булгаков М. А. Белая гвардия // Булгаков М. А. Романы. Л., 1978. С. 47.
- ²⁹ Марков П. А. Певцов. С. 279.
- ³⁰ Там же. С. 279–280.
- ³¹ Царев М. И. Всегда в пути // Илларион Николаевич Певцов. С. 6.
- ³² Певцов И. Н. Беседа об актере // Илларион Николаевич Певцов. С. 59.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же. С. 87.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Сходную точку зрения предлагает в своей статье и Т. В. Ланина: Ланина Т. В. «Уничтожьте страх...» // Империя драмы. 2010. № 33. С. 3.
- ³⁷ Петров Н. В. 50 и 500. М., 1960. С. 316.
- ³⁸ Иванова В. В. Н. В. Петров в Акдраме // Проблемы теории и практики русской советской режиссуры (1925–1932): Сб. ст. Л., 1978. С. 128.
- ³⁹ Там же. С. 129–130.
- ⁴⁰ Петров Н. В. 50 и 500. С. 313.
- ⁴¹ См.: там же.
- ⁴² Певцов И. Н. О «Страхе» // Илларион Николаевич Певцов. С. 85.
- ⁴³ Ливанов Б. Н. Дары дружбы // Илларион Николаевич Певцов. С. 219–220.
- ⁴⁴ Афиногенов А. Н. Избранное: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 229.
- ⁴⁵ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 2002. Т. 3. С. 232.
- ⁴⁶ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Романы. С. 541.
- ⁴⁷ Петров Н. В. 50 и 500. С. 320.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Там же. С. 326.
- ⁵⁰ Ливанов Б. Н. Дары дружбы // Илларион Николаевич Певцов. С. 220.
- ⁵¹ Цимбал С. Л. Творческая судьба Певцова. Л.; М., 1957.
- ⁵² Петров Н. В. 50 и 500. С. 327.

Публикация



Письма Сергея Платоновича Зубова к Марии Гавриловне Савиной¹



Письма «великосветского» поэта, драматурга и актера-любителя графа Сергея Платоновича Зубова сохранились в фонде актрисы Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) в Москве, куда были переданы из Российского государственного исторического архива Санкт-Петербурга (тогда Ленинграда). По времени они относятся к тому моменту, когда уже две пьесы молодого автора, «Третий звонок» и «Сад за стеной», прошли на сцене Малого (Суворинского) театра в российской столице, а третью, в первой редакции под названием «Мятежные души», во второй «Тихая пристань», принял к постановке Императорский Александринский театр. В это же время молодой драматург начал сочинять пьесу специально для М. Г. Савиной, вероятно попенявшей автору, что роли для нее в «Тихой пристани» не было. Первое драматическое сочинение, «Идиллия», оказалось неудачным, зато следующая пьеса, «Вторая жизнь», получила одобрение Савиной, но не прошла репертуарный комитет. Тем не менее, Мария Гавриловна сохранила ее текст в своих бумагах².

Граф Сергей Платонович Зубов (1881–1964) невольно оказался в тени своего более известного младшего брата Валентина Платоновича – создателя и директора первого в России Института истории искусств. Даже А. Я. Альтшуллер приписал лавры драматурга директору, объявив именно его автором «Тихой пристани», шедевра на сцене Александринского театра, а на самом деле принадлежавшей перу его брата Сергея³. Так же поступили и сорок лет спустя квалифицированные издатели дневников директора Императорских театров В. А. Теляковского: комментируя репетиции благотворительного балета 1904 г., когда в числе других «студент граф Зубов» обращался с просьбой «унять бесцеремонные и бестактные выходки Кшесинского относительно дамы»⁴, они не колеблясь назвали его «графом Валентином Платоновичем Зубовым (1884–1969)», хотя младший в семье Валя в этот год еще не закончил гимназии. Ну а к следующему тому дневников, где Сергей Платонович упоминался на 18-ти страницах, комментарий был предельно лаконичным: «Зубов С. П., граф»⁵. К сожалению,

до последнего времени об этом выдающемся человеке не было практически ни одной публикации, хотя его стихи появлялись на страницах столичных журналов и в виде книг (в 1910 и 1911 гг.), были изданы несколько сборников его романсов, для которых он сочинил и слова, и музыку. Сейчас его замечательной коллекцией русского искусства⁶ гордятся два музея в Швейцарии и Аргентине, а его собрание миниатюр на кости признано вторым по значимости в мире.

Граф Сергей Платонович Зубов родился 29 июля 1881 г. в Москве⁷. Имя третьему ребенку и второму сыну дали в честь крестного – деда с материнской стороны Сергея Федоровича Плаутина. Матушка, графиня Вера Сергеевна Зубова, урожденная Плаутина, была племянницей поэта Николая Огарева, знаменитого друга Александра Герцена, и литературные наклонности ребенка проявились очень рано. Даже детские письма Сережи к матери отличались от посланий его братьев ярко-эмоциональными описаниями: «Грязь, мерзость, уныние, одиночество... царствуют у нас в Петербурге... Ладожский лед принес с собой ветер... Единственная надежда – твое возвращение». Рано он превратился и в заядлого театрала: «Я сосчитал, что во всю зиму был 18 раз в театре» (письма 1894 г., автору 13 лет)⁸.

Оба младших брата, Сергей и Валентин, учились во Второй классической Санкт-Петербургской гимназии на Казанской улице. После окончания Сергей поступил на юридический факультет Санкт-Петербургского университета, но обучение не завершил⁹, увлекшись изящной словесностью и театром. Он писал и публиковал стихи и пьесы, был принят в столичных литературных салонах, стал близок к кружку великого князя Константина Константиновича (поэта К. Р.)¹⁰.

В это же время он вместе со своим приятелем, князем Николаем Феликсовичем Юсуповым (Сумароковым-Эльстон), добивался возможности служить в Дирекции Императорских театров. В. А. Теляковский с досадой записывал в своем дневнике, что граф Гейден «просил о принятии на службу в Дирекцию графа Зубова»¹¹, а барон и баронесса Фредерикс «взять на службу чиновниками особых поручений графа Зубова и князя Юсупова»¹². Директор отказывал, считая их «опасными для театрального мира», на этом его решении сказались светская репутация братьев Юсуповых.

19 января директор с раздражением сообщил, что ему настойчиво «телефонировала» графиня Гейден, которая непременно желала попасть с дочерью на «Бориса Годунова» – бла-

готворительный спектакль в Михайловском театре. 20 января графиня снова звонила и неудовольствие Теляковского вылилось в обличительные строки: «Удивительно, до какой назойливости и бесцеремонности могут доходить светские люди... Все это происходит из-за мании к театральному делу молодого князя Юсупова, богатого жениха, за которым бегают все барышни. В понедельник вся эта компания скучающей молодежи во главе с князем Юсуповым, графом Зубовым и [нрзб.] играют платный благотворительный спектакль, и, конечно, всем этим господам желательно на нем быть»¹³.

Комментаторы посчитали это малозначимой историей, не достойной внимания читателей, в сносках у графини Гейден были указаны только титул и фамилия. А ведь это была Александра Владимировна Гейден, урожденная Мусина-Пушкина. Через два месяца ее дочь, графиня Марина Александровна Гейден, познакомилась с князем Юсуповым и стала причиной его смертельной дуэли, подтвердившей семейное проклятие княжеского рода.

Вернемся к спектаклю «Борис Годунов», состоявшемуся на сцене Михайловского театра 21 января 1908 г. Ставил его знаменитый актер и режиссер Юрий Михайлович Юрьев; «с нашим Юрьевым», заметил Теляковский, «дружны» и «князь Юсупов, и граф Зубов». В спектакль по трагедии А. С. Пушкина были включены музыкальные сцены, скорее всего на музыку Мусоргского, поскольку в этой «роскошной», по выражению журналиста, постановке в сцене на балу приняли участие прима-балерины императорской сцены М. Ф. Кшесинская, О. Н. Преображенская, А. П. Павлова. Главные роли играли «известные Петербургу любители» «князь Голицын... фон Баумгартен, Зарубин, граф Зубов»¹⁴.

Титулованные артисты избегали называть свои настоящие имена, и в программе спектакля исполнители, в основном, обозначены звездочками. Из-за этого неясно, какую именно роль исполнял граф Зубов, а вот одну из главных – вторую после Годунова – Григория Отрепьева, играл господин «Роков»¹⁵, т. е. Сумароков-Эльстон, другими словами князь Николай Феликсович Юсупов. Как сказал один из исследователей, в его биографии много «рока», и в этом спектакле он нагадал себе «роковую» любовь к Марине (не Мнишек, а Гейден), закончившуюся его гибелью.

Что же касается графа Сергея Платоновича, то он в это время вошел в круг семейства графа Александра Дмитриевича Шереметева. Впрочем, они были родственниками. Супруга

Александра Дмитриевича, Мария Федоровна Гейден, по матери – графиня Зубова. По словам Льва Толстого, «двоюродное родство – опасное соседство», и с их дочерью («кузиной») Елизаветой Александровной Шереметевой начался роман.

В декабре 1903 г. они оба приняли участие в знаменитом костюмированном придворном балу в Зимнем дворце, надев русские костюмы XVII века¹⁶ Графиня Елизавета Александровна была в группе молодых фрейлин, танцевавших «русскую»¹⁷. Существует и «маскарадная» фотография графа Сергея Платоновича с автографом, она была обнаружена автором в одном из московских архивов, в фонде герцогов Мекленбург-Стрелицких¹⁸.

Спустя три года они обвенчались, а через 10 месяцев после свадьбы, 29 ноября 1906 г., родилась их дочь Мария. В это время Сергей переехал во дворец графов Шереметевых на Шпалерной, 18. Этот адрес указан на письмах к Савиной от середины 1900-х гг. или Французская наб., 6 – так он обозначен в письме от 8 августа.

В 1907 г. Мария Гавриловна Савина сыграла одну из лучших своих ролей в пьесе П. П. Гнедича «Холопы» – княжну Плавутину-Плавунцову; эта фамилия созвучна фамилии матери графа Сергея Платоновича – Плаутина, а герой пьесы носит имя Платон. Вероятно, прототипами действующих лиц этой «семейной хроники» стало семейство графов Зубовых, предки которого были известными противниками императора Павла. Героиня Савиной не желала кланяться карете императора и не вставала с кресла, притворяясь, что у нее больные ноги.

В следующем спектакле по пьесе Гнедича «Светлейший» (главную роль исполнил Ю. М. Юрьев) появлялся «последний» фаворит императрицы Екатерины Платон Зубов (Платон – семейное имя Зубовых). В отличие от устоявшейся легенды, в пьесе не Зубов пытался отравить Потемкина, а сам «Светлейший» задумал отравить молодого соперника, но раскаялся и отказался от преступного замысла.

В 1908 г. состоялась премьера трехактной пьесы графа С. П. Зубова «Третий звонок» в Малом Петербургском (Суворинском) (другое название – Театр Литературно-Художественного общества) театре на Фонтанке. Рецензенты отметили у автора драмы «грамотность» в отношении формы, но иронизировали над его увлечением «ницшеанскими» идеями¹⁹. Действие пьесы разворачивалось в высшем столичном свете, ее герои – граф Чарский, княгиня Елена Андреевна и «гениальный пианист» Андик, его роль исполнил известный артист

В. А. Блюменталь-Тамарин (близкий друг князя Николая Юсупова).

Вторую пьесу графа «Сад за стеной», «из жизни высшего света», режиссер Малого театра Г. В. Гловацкий выбрал для своего юбилейного бенефиса (20-летие сценической деятельности), который состоялся 13 марта 1909 г. На этот раз отзывы критики были более благосклонны. Было отмечено, что 27-летний автор хорошо «владеет сценическим языком, знает театральные приемы и технику», хотя «весь еще в будущем». После нескольких лет работы он, вероятно, сумеет «выступить с интересной зрелой вещью». Драма названа по индийской легенде, которую рассказывает ее герой, князь Баратынцев (роль «в весьма верном тоне» исполнял премьер театра Б. С. Глаголин), в оправдание своей философии. «Человечество плетется по пыльной, каменистой дороге, скованное законами, долгом, привычками и предрассудками, – и высокая стена отделяет его от сада наслаждений, где все дозволено, где нет запрета желаниям и порывам самого крайнего свойства. Когда-то боги наложили оковы на людей, но теперь боги умерли, а люди этого не замечают и продолжают покорно нести рабские цепи», – пишет рецензент. Сам этот герой, как ядовито замечено далее, «уже перешагнул через стену и разгуливает по саду»²⁰.

Эта пьеса графа Зубова стала основой конфликта между директором Императорских театров Теляковским и Управляющим его труппой Гнедичем, закончившимся отставкой последнего. «Великосветская» драматургия графа некоторыми театральными деятелями была принята резко негативно (Теляковский, например, посчитал «Сад за стеной» совершенно аморальным произведением: «Я не помню, чтобы мне приходилось когда-нибудь читать что-нибудь более сальное, безнравственное и пошлое»²¹). Между отрицательным героем пьесы и автором решительно ставился знак равенства²². В том же духе впоследствии писал и Кутель²³, считая, что граф Зубов высказался против института брака, однако вся биография автора противоречит этим предположениям. Он сам относился к своему герою «Сада за стеной» негативно, хотя и не использовал в его обрисовке резко сатирических красок. В письме к А. С. Суворину граф писал: «В данную минуту я наслаждаюсь удивительным климатом Биарицца и впервые изменил Италии, в особенности моей возлюбленной Венеции. Но и здесь есть на что посмотреть. Я давно так много не наблюдал над экземплярами человечества, как здесь. (нрзб. Драмы? – Т. И.)

моих героев кажутся детскими играми в сравнении с тем, что делается в вертепе, именуемом Биариццем»²⁴. И в другом письме: «До чего доходит это сборище скучающих и пресыщенных людей – это не поддается описанию... в наше благословенное время безнаказанности становится чем-то вполне естественным»²⁵. Сам он еще был тогда счастливым семейным человеком, растил дочь Марию и сына Александра, названного как в честь родственников, так и в честь великого поэта. В последовавшем мучительном разводе не было его вины, и вел он себя в этой непростой ситуации весьма достойно²⁶.

Напротив, П. П. Гнедич и А. С. Суворин считали автора талантливим. Еженедельник «Обозрение театров» опубликовал «разъяснения» П. П. Гнедича по поводу упомянутого конфликта с директором: «Пьеса графа Зубова не была мне представлена как Управляющему труппой. Граф мне сам ее прочел как молодой писатель старому. Я дал ему несколько советов, мелких поправок, сказал, что пьеса талантлива. В этом случае мое мнение разделяется и А. С. Сувориным, который на днях мне говорил об этом. Но я указал на неуместность одного эпизода для сцены, с чем автор согласился. Во время своего июльского приезда директор спросил меня о пьесе гр. Зубова и просил прислать ее ему. Я подтвердил, что за исключением одного эпизода пьеса хороша (курсив автора. – Т. И.). Вскоре В. А. Теляковский прислал из деревни “Сад” обратно, найдя в письме, которое у меня сохранилось, невозможным его постановку. Об этом я известил гр. Зубова. Граф хорошо знаком домами с бар. Фредериксом, и, конечно, если бы барон не нашел в пьесе ничего шокирующего, она могла бы идти на какой угодно сцене. Повторяю, пьеса талантливее большинства дающихся у нас пьес...»²⁷.

Над сюжетом пьесы «Тихая пристань» автор начал работать давно и подал ее в цензурный комитет еще в начале 1907 г. под названием «Мятежные души». Судя по письмам графа Суворину, роль главной героини очень хотела играть Рощина-Инсарова: «Принес Вам – “Мятежные души”, мое первое детище. Рощиной очень нравится роль Лики, но мне думается, что следовало бы некоторые шероховатости сгладить и вообще кое-что переделать.... Тогда же могу сообщить Вам, что мы надумали с Рощиной. Ей очень хочется играть Лику, и я мог бы, хотя бы к следующему сезону сделать пьесу приличной»²⁸.

6 февраля 1907 г. Театрально-литературный комитет (Санкт-Петербургское отделение) в составе П. И. Вейнберга, Ф. Д. Батюшкова и П. О. Морозова рассмотрел «Мятежные

души», пьесу гр. С. П. Зубова в 4-х действиях, и признал ее «неудобною»²⁹ к представлению на Императорских театрах, отметив, тем не менее «хороший литературный язык»³⁰ автора.

Только через два года, когда в составе репертуарного комитета произошли изменения (вместо возглавлявшего его П. И. Вейнберга туда вошел Дмитрий Сергеевич Мережковский, а пост председателя занял Ф. И. Батюшков), та же пьеса уже под именем «Тихая пристань» снова была рассмотрена. «В новой ее редакции, – сообщалось в заключении комитета, – автор внес некоторые исправления, устранив таким образом наиболее существенные ее недостатки, ввиду чего в настоящее время комитет склонен признать эту пьесу возможною для постановки»³¹.

Наконец, 3 (16) октября 1909 г. на сцене Александринского театра прошла премьера «Тихой пристани» графа С. П. Зубова. Роль главной героини, «феноменальной певицы» и весьма экстравагантной особы, сыграла молодая, но уже очень популярная актриса Мария Андреевна Ведринская³², «грациозная и разнообразная»³³. Имя персонажа – Лика – перекликалось с именем жены драматурга – Елизавета, а напряженность семейных отношений невольно сказывалась в сценических коллизиях³⁴. Героиня, «смело пренебрегая условностями, шла к намеченной цели», чтобы обрести «творческую свободу», жить «полноценной духовной жизнью». Ее борьба заканчивалась трагически – она погибала от руки героя. Несколько надуманный и мелодраматичный финал стал мишенью для рецензентов. Известный критик Юрий Беляев сообщал: «Талантливый художник Парчихин задушил свободную художницу Лику за то, что та от 8 часов вечера и до полуночи цитировала ему “из графа Зубова”…»³⁵.

Автор пересказывал Марье Гавриловне Савиной, которая не присутствовала на представлении «Тихой пристани» из-за болезни³⁶, все события премьеры. Вскоре он начал работать над пьесой для нее.

24 февраля 1912 г. театральная еженедельница сообщила о спектакле «великосветского кружка», во главе которого стоят г-жа Н. П. Альбрехт³⁷, г-жа Рьдзевская и граф С. П. Зубов в «Зале Павловой» (Троицкая, ныне Рубинштейна, 13) «в пользу благотворительных учреждений Театрального Общества. Программа спектакля смешанная: комедия и оперетта. Поставлена была комедия “Бракоразные сюрпризы”. Главные роли играли г-жи Альбрехт и Дурново (урожденная Пистелькорс) и

г. Гревс. Комедия разыграна была плавно и грациозно... Еще глаже прошла опереточная часть программы: 1-е действие “Птичек певчих”, 2-е действие “Разведенной жены”. По случаю внезапной болезни г-жи Рыдзевской – прелестной опереточной примадонны великосветских любительских кружков – для исполнения роли Периколы приглашена была певица Роза Нордштрем³⁸.

Роль Пикилло играл и пел граф С. П. Зубов. К званиям: поэт, драматург, беллетрист и артист, граф С. П. Зубов может прибавить и звание певца. Во всяком случае, он спел партию Пикилло не хуже многих заправских опереточных премьеров. Граф Зубов на редкость разнообразный по способностям человек и, безусловно, талантливый человек.

...Спектакль ставил артист Александринского театра А. П. Петровский³⁹.

Публика великосветских спектаклей известна: весь столичный бомонд. Спектакль посетила М. Г. Савина»⁴⁰.

Вероятно, их взаимный творческий интерес и дружеские отношения продолжались до самой смерти М. Г. Савиной в 1915 г. Последние годы жизни граф Сергей Платонович Зубов провел в эмиграции.

Примечания

¹ В публикацию включены письма 1909–1910 гг. и не датированные.

² Она также теперь хранится в РГАЛИ (Москва).

³ Эта значимая ошибка появилась в известной монографии А. Я. Альтшуллера, посвященной Александринскому театру, – «Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены». Л., 1968. С. 261.

⁴ *Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1903–1906.* Под общ. ред. М. Г. Светаевой. Подгот. текста М. А. Малкиной и М. В. Хализевой. Комм. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской и М. В. Хализевой. М., 2006. С. 184.

⁵ См.: *Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1906–1909.* Под общ. ред. М. Г. Светаевой. Подгот. текста М. В. Львов и М. В. Хализевой. Комм. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской и М. В. Хализевой. М., 2011. С. 859.

⁶ В статье В. Леонидова «Русское искусство, обретающееся за границей» (Независимая газета-кулиса, 1999, 11 декабря, спец. выпуск), коллекция графов Зубовых названа первой как самая значимая, за ней упоминались собрания театрального художника Александра Васильева и Рене Герра. Кстати, в статье приводились слова С. Дягилева, считавшего великолепною шпалеру зубовской коллекции, с изображением императрицы Екатерины II, работой не Рокотова, а И.-Б. Лампи-старшего.

⁷ «Выписка из метрической книги... села Покровского Московского уезда...записан под № 14... родился 29 июля 1881 года...16 августа крещен... Восприемники: отставной полковник Сергей Федорович Плаутин (дед новорожденного. – *Т. И.*), статский советник Федор Сергеевич Плаутин (дядя по матери. – *Т. И.*) и дочь полковника Варвара Сергеевна Плаутина (тетя по матери. – *Т. И.*)» // РГИА. Ф. 942. Оп. 1. № 22. Л. 2.

⁸ Переписка малолетних братьев, графов Зубовых, – Александра, Сергея и Валентина, – с матерью хранится в РГИА. Ф. 942. Оп. 1, № 572). Цитированные фрагменты – л. 36 и 34 об.

⁹ Дело студента юридического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета графа Сергея Платоновича Зубова находится в ЦГИА СПб. (Ф. 14. Оп. 3, № 38365).

¹⁰ Рукописи (машинописи) стихов графа Сергея Платоновича Зубова сейчас хранятся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом), в фонде 137 (К. Р., К. Романова), № 150 (Из стихотворений 1900–1903 гг.) 40 л., а также в фонде РШ, оп. 1, № 1135 (Сборник стихотворений, 1907 г.), 44 л. В описании автор ошибочно назван Сергеем Петровичем.

¹¹ *Теляковский В. А.* Дневники директора Императорских театров. 1906–1909. С. 108.

¹² Там же. С. 336.

¹³ Там же. С. 362 и 363.

¹⁴ Обзорение театров. 1908. № 299. 6 января. С. 19.

¹⁵ Князь Николай Феликсович Юсупов сочинял прозу, печатался под псевдонимом «Роков». См.: Обзорение театров. 1908. № 314. 21 января. С. 5. Сам Ю. М. Юрьев исполнил в спектакле две эпизодические роли.

¹⁶ Еще одна причина появления молодых людей на этом балу – служебная. Оба они числились в Императорском женском патриотическом обществе, главой которого тогда была царствующая императрица Александра Федоровна. По ее инициативе было принято решение сделать фотографии участников «исторического» бала в костюмах, издать альбомы, а средства, вырученные от их продажи, отдать в пользу общества. Об этом подробнее см.: *Исмагулова Т.* Благотворительная деятельность герцогов Мекленбург-Стрелицких и графов Зубовых в Императорском женском патриотическом обществе // Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого дома. Сб. трудов международной научной конференции 16–18 октября 2001 г. СПб., 2005. С. 173–182.

¹⁷ На общей фотографии графиня Елизавета Александровна Шереметева стоит во втором ряду третья справа. Пятая справа «боярышня» – знаменитая фрейлина Анна Александровна Танеева, в замужестве Вырубова.

¹⁸ ГАРФ. Фонд герцогов Мекленбург-Стрелицких. В описи фотография значилась как «фото Зубова», первую букву автографа – «С.» – архивистам, вероятно, прочесть не удалось.

¹⁹ *Вейконе М.* Малый театр // Театр и искусство. 1908. № 48. С. 843.

²⁰ См.: Хроника // Театр и искусство. 1909. № 12. С. 216–217.

²¹ Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1906–1909. С. 472–473.

²² Написанное далее слишком грубо и может быть оправдано только жанром дневника, не предназначенного для посторонних глаз: «Вероятно, граф Zubov хотел описать общество, в котором вырос и которое его воспитало таким, как он есть. Его известная (? – Т. И.) нравственная грязь тому служит хорошим и верным образчиком. “Садом за стеной” в пьесе один из молодых людей называет тот сад и ту жизнь, которой обыкновенные тривиальные и шаблонные люди не пользуются. Этот сад назначен для исключительно развитых натур типа графа Zubova – это та жизнь, в которой нет предрассудков и где все позволено, включительно, вероятно, до педерастии и воровства. Что на свете бывают уроды и выродки, ублюдки вроде автора этой пьесы, понятно...». Там же. С. 473.

²³ «Тихая пристань» – это, конечно, брак, который автор, насколько можно судить, ненавидит всеми силами своей писательской души... Пятикопеечная брошюра против брака – вот что такое произведение гр. Zubova... брак налагает оковы, а потому устроим из жизни “веселый вечер” // *Ното повис* (А. Р. Кугель). По театрам. Театр и искусство. 1909. № 41. С. 705, 706.

²⁴ РГАЛИ (Москва). Ф. 459 (Суворин). Оп. 1. № 1549. Л. 4 об. 10 сентября. 1908 г. (год приписан рукой Суворина).

²⁵ Там же. Л. 6 (по порядку, не пронумерован и не датирован).

²⁶ В деле о разводе есть его записка – «Прошение на Высочайшее имя графа Сергея Платоновича Zubova от 18 декабря 1909 года»: «Никаких имущественных расчетов между нами, супругами, нет и быть не может, все же ценные фамильные вещи рода графов Zubovых и мои подарки жене передаются нами в собственность нашей дочери [...] обязываясь не посвящать дочь нашу в причины нашего разлада, и поддерживать в ней чувство любви и уважения одинаковое к обоим родителям» // «Дело канцелярии Его Императорского Величества по принятию прошений. 1-е отделение. 1-й стол. Графа Сергея Платоновича Zubova и жены его графини Елизаветы Александровны Zubовой об утверждении соглашения и переузаконении ребенка». РГИА. Ф. 1412. Оп. 8. № 443. Л. 2. Эта позиция весьма далека от позиции героя, который присваивал чужой перстень, потому что он ему «нравился». Кстати, «причитающуюся автору поспектакльную плату в размере 10% с валового сбора» за сочиненную им пьесу «Тихая пристань» граф С. П. Zubov пожертвовал «в пользу Императорского Русского Театрального Общества» // РГИА. Ф. 497. Оп. 10. № 1083. Л. 63 (8 декабря 1909 г.).

²⁷ Обзорение театров. 1908. № 589, 27 нояб. С. 4.

²⁸ РГАЛИ (Москва). Ф. 459 (Суворин). Оп. 1. № 1549. Л. 1, 2. Без даты. 1908 год (год приписан рукой Суворина).

²⁹ Протокол заседания театрально-литературного комитета (С.-Петербургское отделение) № 63 от 6 февраля 1907 г. // РГИА. Ф. 497. Оп. 18. № 153. Л. 64.

³⁰ Там же. Л. 66 об.

³¹ К протоколу заседания театрально-литературного комитета (С.-Петербургское отделение) № 26. 1909 года // РГИА. Ф. 497. Оп. 18, № 155. Л. 7.

³² Фотографию Марии Андреевны Ведринской в роли Лики известный театральный художник и коллекционер Александр Васильев поместил на обложку своей второй книги «Русская мода» (М., 2004) без обозначения пьесы и ее автора. Биографию актрисы см.: *Исмагулова Т. Д.* «Символ гонимой русской судьбы...» Актриса Мария Ведринская // Берега. Вып. 2. 2003. С. 13–18.

³³ *Вас-ий Л.* «Тихая пристань» гр. С. Зубова [Вырезка из неизвестной газеты] // РГАЛИ. Ф. 837 (Н. А. Попов). Оп. 2. № 891. Л. 153.

³⁴ Управляющий имениями графов Зубовых, Иван Гаврилович Кухнов, оставил доказательство этому в письме к Александру Платоновичу Зубову: «20 октября я видел “Тихую пристань” графа Сергея Платоновича. Понравилось мне только первое действие, а остальное все лишнее. Убийство же в последнем акте невозможное. Глубоко потрясает зрителя и возбуждает негодование к герою... Хороша была только Ведринская» // РГИА. Ф. 942. Оп. 1. № 538. Л. 32, 32 об. Управляющий догадывался об автобиографичности пьесы, поэтому его огорчило «негодование к герою».

³⁵ *Беляев Ю.* «Тихая пристань» // Новое время. 1909. 4 (17) октября. № 12056. С. 5.

³⁶ В «Обзрении театров» от 11 ноября 1909 г. сообщалось: «Третьего дня в Александринском театре состоялось первое представление пьесы графа С. П. Зубова “Тихая пристань”. Театр был полон. Пьеса написана очень литературно. Драматическим диалогом молодой автор владеет, пожалуй, лучше многих старых. К сожалению, фабула пьесы недостаточно разработана и местами производит впечатлением некоторой туманности мысли. Главные роли играли госпожа Ведринская и Аполлонский. Подробнее о пьесе в другой раз.

М. Г. Савина чувствовала себя не совсем здоровой... и вынуждена была взять отпуск на 2 недели...».

³⁷ Надежда Петровна Альбрехт упоминалась в письме С. П. Зубова к Савиной.

³⁸ На самом деле австрийская певица Риза Нордштрем. В дальнейшем она выступала в самых престижных театрах оперетты Вены и Будапешта, приглашалась в антрепризы Москвы и Петербурга. В 1913 г. на большом певческом конкурсе в Берлине получила звание заслуженной артистки оперетты... Одна из учениц Нордштрем писала, что видела у нее ноты с посвящением Римского-Корсакова «Шведскому соловью».

³⁹ Это подтверждает догадку, что рекомендованный М. Г. Савиной актер и режиссер Андрей Павлович Петровский (1869–1933) мог ставить и «Тихую пристань» на Императорской Александринской сцене.

⁴⁰ САМ. Великосветский спектакль // Обзрение театров. 1912. № 1667. 24 февраля. С. 11.

Публикация и комментарии
Т. Д. Исмагуловой

РГАЛИ (Москва). Ф. 689 (Савина). Оп. 1. № 592–597. № 593. м/ф
Зубов граф Сергей Платонович. Письма (11) и телеграммы (7)
к М. Г. Савиной. 1909–1910 и без даты

Л. 1–5 телеграммы на французском языке.

Л. 6.

М. Г. Савиной Фонтанка 38

Открытка:

Христос Воскресе

Много светлого радостного к светлому празднику желает
Вам искренне преданный и любящий Вас СЗубов

Л. 7

Дорогая Марья Гавриловна!

Бесконечно благодарен Вам за чудесную фотографию и
сердечную подпись. Уверен, что она прибавит мне счастья
в моей дальнейшей работе. Сегодня буду Вам аплодировать.
Надеюсь, что меня допустят

Л. 8

к Вам за сцену.

Целую Ваши ручки

Искренне Ваш

СЗубов

Л. 9

Многоуважаемая Марья Гавриловна!

Тронут до глубины души Вашим участием. Что бы не пи-
сали газеты, какие пасквили не сочиняли (вроде статьи в Пе-
тербургской газете¹, затрагивающих мою внешность??), успех

Л. 10

был. Уже после первого действия были бесконечные
аплодисменты. Меня вызывали после каждого действия,
я вышел два раза после второго. Настроение в зале взволно-
ванное. По окончании пьесы из одной ложи, в которой сидели
представители одной газеты (*nomina sunt odiosa*²) раздались
свистки и шиканье, о котором меня предупреждали

Л. (без номера)

накануне спектакля. Я не принял интервьюеров (подчерк-
нуто автором. – Т. И.), чтобы избежать рекламных статей, и мне
покаялись отомстить (подчеркнуто автором. – Т. И.)³. Ответом

на эти свистки были взрывы аплодисментов и бесконечные вызовы исполнителей. Меня сегодня много телефонировали и благодарили, впечатление публики *on mossa* (двигаться дальше – итал. – *Т. И.*). Все страшно

Л. 11

заинтересовались пьесой, критика же была не довольна, но мне известно почему. Сегодняшние пасквили и наглая ложь Петербургской газеты (подчеркнуто автором. – *Т. И.*) и Листка были предрешены за три дня, я об этом узнал из самого верного источника, в той же компании был и Ю. Беляев, которому заказан пасквиль для «Нового времени»⁴. В ложных свидетельствах отличались и дамы. Многие говорят, что было совестно смотреть.

Еще раз благодарю Вас и желаю Вам скоро поправиться.
Целую Ваши ручки Ваш СЗубов

¹ Петербургская газета. 1909. 9 октября. № 271. С. 4 («Тихая пристань» Гр. Зубова).

² Об именах умолчим (лат.).

³ Оказалось, что у этого заявления были основания. «Обозрение театров» отозвалось, например, на премьеру пьесы графа С. П. Зубова предварительным, довольно лестным сообщением: «Третьего дня в Александринском театре состоялось первое представление пьесы графа С. П. Зубова “Тихая пристань”. Театр был полон. Пьеса написана очень литературно. Драматическим диалогом молодой автор владеет, пожалуй, лучше многих старых. К сожалению, фабула пьесы недостаточно разработана и местами производит впечатлением некоторой туманности мысли. Главные роли играли госпожа Ведринская и Аполлонский. Подробнее о пьесе в другой раз». Но обещанный подробный отзыв ни о пьесе, ни о спектакле так и не появился на страницах этого издания. И это единственный подобный случай.

⁴ Автор рецензии аплодисменты приписал свисткам: «Публика пьесы не поняла и по окончании шикала весьма внушительно, а какой-то дилетант не без дарования проимитировал иволгу. Пернатому царству отвечали аплодисментами» // Ю. Беляев. «Тихая пристань» гр. Зубова // Новое время. 1909. 4 (17) октября. № 12056. С. 5.

Л. 12

Дача Отрада⁵
8 августа

Многоуважаемая Марья Гавриловна!

Простите, что беспокою Вас своей просьбой. Если Вам удалось прочитать мою пьесу⁶, то я убедительно прошу Вас мне ее вернуть на Французскую наб. № 6⁷. Это

Л. 13

мой единственный экземпляр, а я должен еще до отъезда за границу представить пьесу в цензуру. Очень жалею, что еще не удалось побывать у Вас, но я безвыездно сижу у себя на даче и работаю над второй пьесой⁸. Надеюсь все-таки до отъезда

Л. 13 об.

зайти к Вам проститься. Вернусь я не раньше ноября.
Целую Ваши ручки. Искренне преданный Вам СЗубов

⁵ Дача «Отрада» – загородное имение графов Зубовых, близ Ораниенбаума.

⁶ Речь шла, вероятно, о пьесе «Идиллия».

⁷ Граф С. П. Зубов жил во дворце графов Александра Дмитриевича и Марии Федоровны Шереметевых, родителей его жены, Елизаветы Александровны, прототипа героини «Тихой пристани». Позже во дворце расположилось Ленинградское отделение Союза советских писателей.

⁸ Вероятно, имеется в виду «Вторая жизнь», написанная позже специально для М. Г. Савиной.

Л. 14

Как я жалею, многоуважаемая Марья Гавриловна, что не попаду сегодня в театр, чтобы любоваться Вашей игрой! Сижу дома со страшной головной болью и не в состоянии мало-мальски соображать.

Л. 15

Надеюсь на будущей неделе исправить эту несправедливость. Как я доволен репетициями, я Вам и сказать не могу! Какое удивительное отношение к делу, просто душевно отдыхаешь! Что же касается Петровского⁹, то я не могу нарадоваться, что послушался Вашего совета. Он до такой степени говорит мои собственные мысли и предупреждает намерения автора, что я свободно мог бы отсутствовать.

Целую Ваши ручки, нрзб. преданный Вам СЗубов

⁹ Петровский Андрей Павлович (1869–1933), артист русской труппы императорских театров, начал режиссерскую работу как раз в этом году, поставил «На всякого мудреца довольно простоты» (1909). Возможно, упоминание о рекомендации М. Г. Савиной и слова С. П. Зубова говорят о том, что именно Петровский ставил «Тихую пристань», хотя его имя на афишу не попало.

Л. 16

Многоуважаемая Марья Гавриловна!

Я вполне сознаю правоту Вашего приговора над «Идиллией»¹⁰. Я сам чувствую все слабые стороны вещи и просил

Вас прочитать ее для того, чтоб удостовериться вполне в этом. Ведь иногда может казаться совершенным то, что в сущности имеет [нрзб.сомнительные?] достоинства, – вот мне и пришла мысль, уж так ли скверно, как мне кажется? Теперь я знаю, что это так, и постараюсь в следующем [д... нрзб.] исправить и искупить свои погрешности. Надо добавить, что «Идиллия» писалась «в минуту жизни трудную», когда вообще не следовало

Л. 17

браться за перо¹¹. Для меня большое счастье знать, что в Вас я имею строгого, но справедливого судью.

Целую Ваши ручки, и надеюсь до отъезда повидаться с Вами. Искренне преданный

СЗубов

P. S. надеюсь, что Вам передали цветы

Л. 18

в тот злополучный вечер, когда я не мог быть в театре.

¹⁰ Текст пьесы «Идиллия», очевидно, не сохранился. Поставлена она не была.

¹¹ Граф С. П. Зубов в это время тяжело переживал разрыв с женой, графиней Шереметевой.

Л. 19

Le Grand Otel

Rome

3 апреля

Дорогая Марья Гавриловна!

Уехал искать солнца в благословенную Италию, а весна тут вроде петербургской. В среду уезжаю в Lalsomaggian (?) на три недели лечиться и скучать. Пьесу начал, только страшно, что ничего не выйдет. Хочется назвать ее «Вторая жизнь», очень подходит по содержанию, если Вы помните,

Л. 20

но оказывается, что есть новая немецкая пьеса, носящая то же имя, и она будет переводиться на русский. Это меня бесит. Начинаю немного приходить в себя после всех прелестей развода. Дочь¹² моя

Л. 21

очаровательна, и у нее прелестный характер. После характера ее матери сущее блаженство. Буду безумно рад получить от Вас весточку. Мой адрес:

Lalsomaggian (?), pries Milan Hotel des Thoram. В Петербурге буду в самом начале августа.

Целую ручки, искренне преданный

СЗубов

¹² В процессе развода, в который вмешался сам Император Николай II, графу С. П. Зубову пришлось отказаться от всех прав на сына Александра. При этом он поставил условие, что с ним останется дочь Мария.

Л. 22

Regina Grand Hotel

«Stresa»

7 сентября¹³

Многоуважаемая Марья Гавриловна!

Не знаю, как Вас благодарить за заботы о моей пьесе и за участие, которое меня глубоко тронуло. Вы легко можете себе представить мою радость. Я нравственно ожил с тех пор, что узнал, что мое детище

Л. 23

представлено будет публике в такой прекрасной рамке, а не будет исковеркано, как в Малом театре¹⁴. Физически я далеко еще не отдохнул и нервы мои пошаливают отменно. Тем не менее, разумеется приду на последние репетиции и после представления моментально удеру за границу недели на три. Убедительно прошу Вас быть Ангелом-

Л. 24

Хранителем моей пьесы. Я надеюсь, что ее не слишком урежут, а главное так хотелось бы, чтобы 3-е и в особенности четвертое действие осталось неприкосновенным (подчеркнуто автором. – Т. И.). Если будут помарки в диалоги главных героев, то пьеса потеряет смысл, ибо все на этом держится. Завтра уезжаю в Неаполь, где буду послезавтра днем, Hotel Vesure. Этот адрес дней на десять, т. к. потом пушусь в обратный путь, заехав дня на три в Сиену. Таким образом, числа 27, 28 буду в Петербурге.

Целую Ваши ручки, и остаюсь искренне преданный Вам
СЗубов

P. S. Надеюсь, что Парчинина будет играть Ходотов. В этой роли не вижу Аполлонского, по-моему он тяжел, еще меньше Юрьева, т. к. роль вовсе не в его духе¹⁵.

¹³ Это письмо по хронологии должно быть раньше предыдущего (л. 9, 10, 10 (не пронумерованный), 11), где Зубов рассказывал о прошедшей премьере. Автор редко датировал свои тексты, и архивист дал им порядок не совсем правильный.

¹⁴ «Прекрасная рамка» – сцена Александринского театра. Ранее две пьесы графа С. П. Зубова шли на сцене Малого (Суворинского) театра: «Третий звонок» и «Сад за стеной».

¹⁵ К сожалению, пожелание автора исполнено не было. Главную роль Парчихина, своеобразного alter ego автора, играл не Николай Нико-

лаевич Ходотов, а Роман Борисович Аполлонский, который подходил к образу «еще меньше Юрьева» и, судя по рецензиям, своей нарочито отстраненной манерой игры более всего помешал успеху пьесы.

Л. 25

Carlton Otel

Biaritz

Воскресенье

Дорогая Мария Гавриловна!

Вы конечно легко себе представите, как мне больно и грустно, что так пропадает мое детище¹⁶. Когда вспоминаешь, сколько любви и труда потрачено на то, чтобы создать хоть мало-мальски интересную роль для Вас, после всего этого [нрзб] получить от Вас одобрительный отзыв – то такой конец кажется и несправедливым и невозможным. Эти люди [нрзб, см. рукопись, воспроизведение]

Л. (без номера)

столько сотен бездарных вещей, не желают считаться с Вашим мнением и с Вашими желаниями! (Подчеркнуто автором. – Т. И.). Оставим в стороне автора; неужели же нельзя было отнестись иначе, раз Вы желали играть эту роль, [нрзб] полное отсутствие за столько лет

Л. 27

чего-нибудь для Вас интересного.

Теперь приходится хоронить «Вторую жизнь», ибо где же актриса, которая могла бы ее сыграть? А коверкать ее я не дам. Пожелайте мне, чтобы не пропала совсем охота писать. За сим целую Ваши ручки и надеюсь Вас скоро увидеть, ибо буду дома 13 октября.

Искренне преданный СЗубов.

¹⁶ Вероятно, речь шла об отказе репертуарного комитета в постановке пьесы «Вторая жизнь», написанной специально для М. Г. Савиной. Об этом же событии письмо С. П. Зубова Александру Дмитриевичу Крупенскому (1875–1939), управляющему Петербургской Конторой Императорских театров, написанное в том же отеле (Carlton Hotel, Biarritz), с пометкой «четверг». «Значит действительно все бесповоротно потеряно. Грустно! Грустно вдвойне, ибо вещь писалась для Савиной и другой, конечно, артистки на частной сцене не найдется для этой роли. Таким образом, этот сезон для меня пропащий. Конечно, я еще молод, но ведь остается же в душе осадок от такого потраченного труда, от стольких даром потраченных часов. (...). Ибо находятся же способы проводить пьесы «при закрытых дверях» (подчеркнуто автором), как это произошло с пьесой Беляева. Значит, только «нежелание», а выход всегда найдется. Как это несправедливо! Пьеса оказывается «недоста-

точно интересна!»! Но разве можно вполне судить по чтению, что она представит на сцене? Повторяю, все это некрасиво и несправедливо!» (подчеркнуто автором). Но я довольно спокоен, в общем, ибо так давно привык к этим двум сторонам человечества. Писать (?) для литературного «mal de mer» (морская болезнь (фр.). – *Т. И.*), когда противно думать о Пере, а потом все пройдет! Я бесконечно тронут, что Вы все это так принимаете к сердцу, и конечно не могу иметь никакого чувства обиды или неприязни, зная как Вы всегда ко мне относитесь и не сомневаясь, как искренно и сердечно это отношение всегда было и, конечно, будет всегда.

И так до свиданья, еще раз благодарю Вас за все, что Вы пытались сделать для меня и остаюсь искренно

Преданный С[ергей] Зубов. P. S. А комитет-то оказался сильней Савиной!» (РГИА. Ф. 874. Оп. 1. № 6. Л. 1, 1 об.).

Л. 28

Hotel Westminster

Paris

13 октября

Многоуважаемая Мария Гавриловна!

Говорят, что травля прессы против меня свое дело сделала и мою пьесу решено снять с репертуара¹⁷. Очевидно, жить без подкупов вещь немислимая

Л. 28 об.

и надо трезво (? – *Т. И.*) помнить, что все покупается. Между тем, я получил письмо от лиц, бывших на 3-ьем (третьем. – *Т. И.*) представлении. Все подтверждают успех и удивление публики насчет разговоров о провале¹⁸. Вот тут и пойми!

Говорят, артистов много вызывали и все время внимательно следили за пьесой. Очень бы хотелось

Л. 29

иметь от Вас весточку, зная, как Вы сердечно ко мне относитесь. Через несколько дней буду в Лондоне Hotel Bitz. Воображаю, сколько радости в Петербурге по поводу статей и выходов Петербургской газеты. Если хотите – это даже реклама, ибо бездарностями не занимаются целую неделю после представления.

Л. 29 об.

Здесь гадко, грязно и совсем-совсем Питер. Удору в Лондон, который не знаю, Париж опротивел. Я в восторге от Берлинских театров! Это близко к совершенству, даже совсем близко!

Целую Ваши ручки и остаюсь искренне преданный СЗубов

¹⁷ Пьеса «Тихая пристань», кроме октябрьской премьеры, прошла на императорской сцене 2, 6 и 9 ноября, а также 1, 12 и 29 декабря 1909 г.

¹⁸ Со временем отзывы на пьесу и спектакль стали значительно более благоприятными. В «Обзрении театров» читаем: «Последнее представление “Тихой пристани” графа С. П. Зубова в Александринском театре дало хороший сбор (1300 р.). Пьеса идет теперь с некоторыми изменениями и имеет у публики успех. В Александринском театре говорят, что “Тихая пристань” не по заслугам разругана газетами, что пьеса, во всяком случае, не слабее большинства современных пьес».

Л. 30

Hotel du Rhin

Paris

30 апреля

Дорогая Мария Гавриловна!

Спасибо за весточку, был безумно рад, что не забыли меня. Работаю я хорошо, не спеша, думаю, это лучше. Пишу теперь второе действие. Будьте добры, черкните два слова, совсем

Л. не обозначен

ли по-Вашему исключена возможность моей пьесы до января? (Подчеркнуто автором. – Т. И.), если она возможна только во второй половине сезона, то это очень меняет все мои планы. Я, конечно, предпочитаю, чтобы она пошла во второй половине, а не в начале сезона. Что Вы думаете? В Петербурге я буду от 10 до 25 августа. Надеюсь, что к концу

Л. 31

августа Вы уже будете дома? В июле мне приехать очень трудно, да боюсь, что раньше августа пьеса не будет готова, а торопиться страх не хочется! Если в конце августа Вы пьесу одобрите, не поздно ли это вообще и для второй половины сезона? Меня это волнует, я только что приехал,

Л. 31 об.

сюда и останусь 3 недели посмотреть театры, и буду ждать с нетерпением, что Вы мне скажете?

Целую Ваши ручки

Всегда Ваш СЗубов

Л. 32

RITTER'S PARK HOTEL

VAD HOMBURG

Дорогая Мария Гавриловна!

Мою депешу Вам верно переврали. Я Вас спрашивал, сколько времени пробудете Вы в Петербурге по приезде. Я на-

мерен приехать между 20 и 25 июлем, чтобы пробыть в городе до половины августа. Моя пьеса будет

Л. 33

скоро кончена, и мне бы хотелось знать, застану ли я Вас в Петербурге в конце июля или Вы сейчас же уедете за границу, как Вы мне писали. Будьте ангелом и не откажите черкнуть два слова в Номбург, хотя бы по приезде домой, или протелеграфировать Надежде Петровне Альбрехт¹⁹, которая меня известит. От этого зависит мой приезд и все мои дальнейшие планы, т. к.

Л. не обозначен

дела, которые у меня в Петербурге, не требуют моего присутствия раньше августа; для того, чтобы Вы познакомились с пьесой, я могу приехать и раньше, в случае если Вы будете в Петербурге только короткое время. Это очень важно для меня в виду того, что Вы можете найти необходимым сделать кое-какие переделки. Не сердитесь на меня,

Л. 34

что надоедаю Вам. Надеюсь, что Вы отдыхаете хорошо после поездки. Я хотел тоже обратиться в полный покой и только заняться пьесой. Погода всюду ужасная, повсеместно дожди, т. ч. не имеет смысла менять места и надо покориться судьбе.

Целую Ваши ручки

Остаюсь искренне преданный СЗубов

¹⁹ Надежда Петровна Альбрехт – актриса, «великосветская любительница», возглавляла вместе с графом С. П. Зубовым и Рыдзевской театральный «великосветский» кружок. В РГАЛИ есть письма Н. П. Альбрехт к М. Г. Савиной (Ф. 853. Оп. 2. Ед. хр. 240. 5 лл. 1910–1912).

Л. 35

Телеграмма на немецком языке.

Л. 36

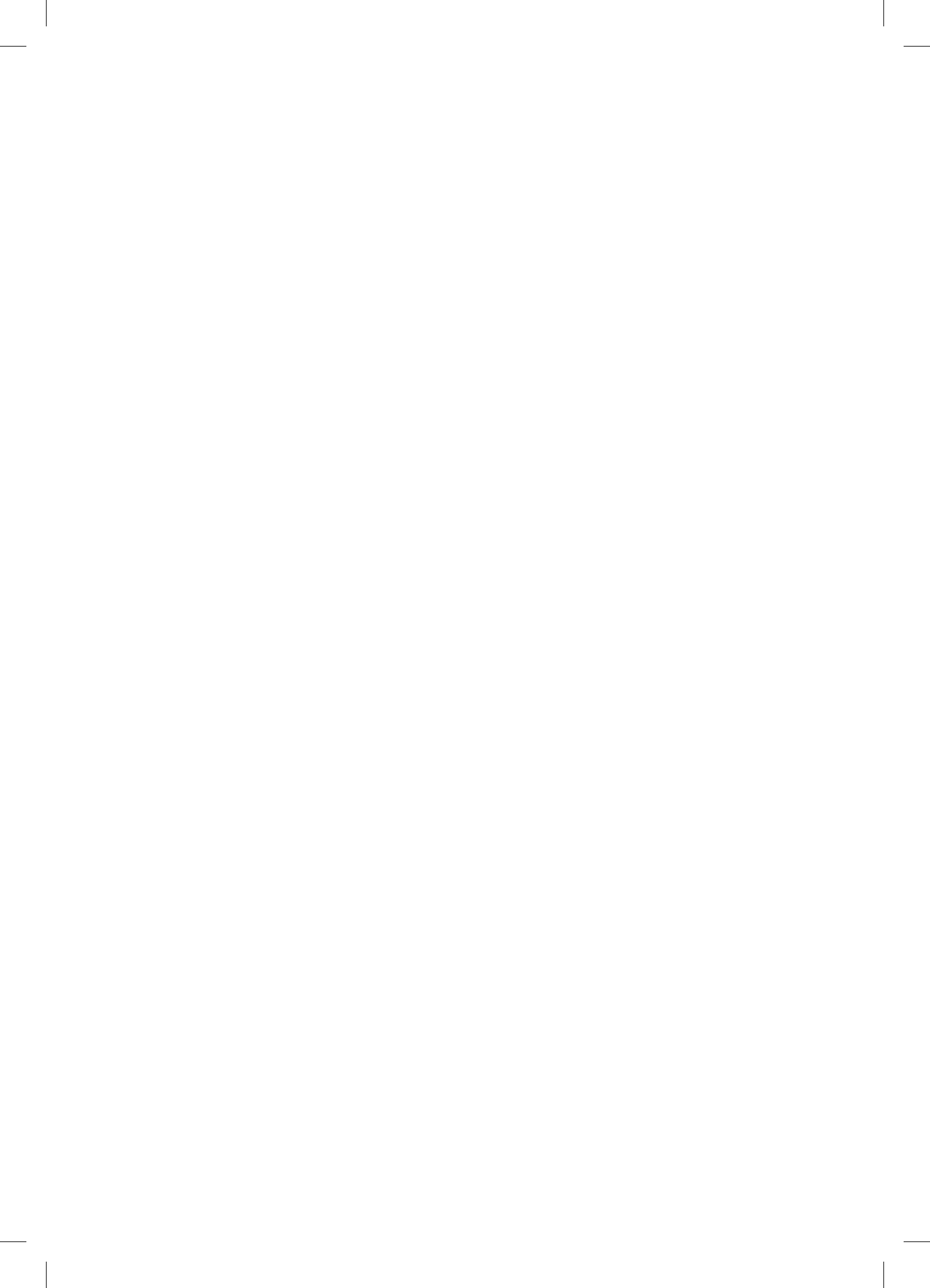
Примите семьей сердечные пожелания полного счастья на новый год, простите, запоздал пьесой, время, чувствую себя не хорошо

Л. 37

осталось только одно действие Зубов

РЕЖИССЕРЫ





**Балет «Сумбека, или Покорение
Казанского царства» – первая премьера
Александринского театра**



Первой александринской премьерой стал, как это ни покажется странным, балет. «Сумбека, или Покорение Казанского царства» была показана на новой столичной сцене 3 ноября 1832 г. Спектакль этот не так знаменит, как «Жизель», «Корсар», «Лебединое озеро» или «Спящая красавица». Не стал он и своеобразным символом Александринского театра, как «Ревизор», «Горе от ума» или «Маскарад». Его премьера не сопровождалась восторженными отзывами прессы и восхищением современников, да и в репертуаре он продержался лишь несколько сезонов. Но для истории балета, а также истории Александринского театра этот спектакль представляется важным по нескольким причинам: в его создании принимал участие великий хореограф Шарль Дидло; партию главной героини танцевала легендарная Авдотья Истомина, чье имя обессмертил Александр Пушкин. И самое важное, что этот балет должен был торжественно открывать Александринский театр. Спектакль к назначенной дате поставлен не был, но «Сумбека» заняла свою историческую нишу, став первой премьерой, исполненной на новой сцене.

К сожалению, в научной литературе не так много исследований и материалов, посвященных балету «Сумбека, или Покорение Казанского царства». В монографии Ю. И. Слонимского о Шарле Дидло этот балет не упоминается вообще¹. В фундаментальном исследовании В. М. Красовской о русском балетном театре ему посвящены два параграфа². Чуть позже исследовательница вновь обратилась к «Сумбеке»: в развернутой статье³ она проследила историю создания балета, его литературные источники, замысел и сценическую реализацию. Статья Красовской, опубликованная в 1967 г., оказалась первым и последним серьезным исследованием, посвященным балету «Сумбека». За прошедшие с момента ее написания пятьдесят лет удалось обнаружить новые архивные материалы, появилась необходимость пересмотреть и уточнить некоторые формулировки и выводы, уменьшив их идеологическую направленность. Для написания данной работы были привлечены архивные материалы, хранящиеся в Российском государственном историческом архиве (РГИА) и Санкт-Петербур-

бургской Театральной библиотеке, периодическая печать того времени и исследования отечественных историков театра.

31 августа (12 сентября) 1832 г. состоялось торжественное открытие Александринского театра. Русская драматическая труппа, основанная в 1756 г. императрицей Елизаветой Петровной, получила постоянное пристанище в одном из самых красивых театральных зданий мира. Новый театр, построенный Карло Росси, которому дали имя императрицы Александры Федоровны, супруги Николая I, символизировал неустанное монаршее попечение об отечественной культуре. Церемония открытия должна была продемонстрировать эту заботу и расставить идеологические приоритеты.

Выбор исторического сюжета о покорении Казани войсками Ивана Грозного в 1552 г. был явно продиктован политическими событиями последних лет: Русско-турецкой войной 1828–1829 гг. и заключением выгодного для России Адрианопольского мира. Покорение Казани и присоединение ее к Московскому княжеству проецировалось на присоединение восточного побережья Черного моря к территории Российской Империи. Патриотическая тема звучала в полный голос и не могла не затронуть сердца и умы будущих зрителей. Именно об этом, а также о «пользе театральных представлений для исправления нравственности и к возбуждению чувств благородных»⁴ писал в докладной записке член Театрального комитета граф Павел Иванович Кутайсов⁵, которому принадлежала идея постановки балета «Сумбека»: «Ничто не может сильнее действовать на зрителей как представление отечественной истории. В событиях своего Отечества каждый видит свою собственную славу и восхищается великими примерами»⁶.

Тема покорения Казанского царства войсками Ивана Грозного получила одобрение, и работа над постановкой балета началась. Уже весной 1828 г. была создана «инициативная группа» при Театральном комитете, в которую вошли автор будущего либретто Павел Кутайсов, балетмейстер Императорских театров Шарль-Луи Дидло, его постоянный соавтор – композитор и дирижер Катарина Кавос и декоратор Антонио Каноппи.

Выдающийся балетмейстер эпохи преромантизма, Дидло проработал в России с небольшим перерывом четверть века и возвел отечественный балет на небывалую высоту – никогда более искусство Терпсихоры не занимало такого места в обществе и русской культуре, как во времена Дидло! Он создал ори-

гинальный театральный репертуар, сформировал уникальную труппу, в которой первые места занимали русские танцовщицы, премьеры каждого его спектакля становилась событием в художественной жизни Петербурга. 1820-е гг., о которых идет речь, – время творческого расцвета Шарля Дидло, когда он осуществил лучшие свои постановки. В эти годы он разрабатывает жанр драматического балета на темы из реальной жизни. В его произведениях действуют героические личности (часто – исторические персонажи), ставящие превыше всего гражданский долг и честь. Именно такими являлись главные действующие лица его балетов граф Рагоцкий («Венгерская хижина»), Рауль («Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов»), Ростислав («Кавказский пленник»). Дидло также создает галерею удивительных женских образов – цельных, стойких, преданных героинь, готовых к самопожертвованию и бесстрашно отдающих жизнь ради любви. В их ряду – одухотворенная Хензи («Хензи и Тао»), мужественная Аделаида («Рауль де Креки»), спасающая себя и сына из вражеских застенков; кроткая Черкешенка («Кавказский пленник»).

Но рядом с ними были и другие – женщины пылких и сильных страстей, идущие на преступление и не останавливающиеся ради достижения цели ни перед чем. В 1825 г. Дидло поставил «Федру» – «большой трагико-героический балет в 4 действиях, с появлением чудовища и разбитием колесницы Ипполита», как он был представлен в афише; в 1828-м – «Дидону, или Истребление Карфагена», «трагический балет с играми, сражениями и конной охотой». Хореограф мечтал о постановке балета по шекспировской трагедии «Макбет», но не получил на это одобрения Дирекции императорских театров. Поэтому Дидло с жаром взялся за историю казанской царицы, с ее противоречивым и неоднозначным характером, женщины, отдавшей порочной страсти и ставшей причиной гибели своего государства.

Личность царицы Сююмбике (в балете ее имя транскрибировалось в Сумбеку), одной из первых в истории женщин-мусульманок, ставшей во главе государства, была мифологизирована практически еще при ее жизни. Пятая жена Саф-Гирея (а у нее он был вторым мужем), именно она стала правительницей Казанского ханства после смерти мужа, регентшей при малолетнем сыне Утямыше. После падения Казани в 1552 г. и пленения Сююмбике Иваном Грозным татарский народ сложил множество легенд и преданий о мудрой и доброй царице. В них рассказывалось, что московский царь Иван Грозный

прислал в Казань сватов. За отказ выйти за него замуж царь пошел войной на город, пригрозив стереть его с лица земли. Чтобы спасти жителей от неминуемой смерти, царица согласилась на брак с Иваном Грозным и попросила построить для нее в качестве свадебного подарка высокую башню, с которой и бросилась во время свадебного пира... В действительности же Сююмбике и ее сын были выданы казанцами Ивану Грозному в качестве трофея вместе с казной Казанского царства. В Москве она некоторое время находилась на положении почетной пленницы, а вскоре была выдана замуж за брата своего первого мужа, Шах-Али. В его владениях в Касимове Сююмбике умерла в возрасте 37 лет, и где находится ее могила – неизвестно.

К образу роковой казанской царицы неоднократно обращались русские литераторы. В 1779 г. вышла в свет эпическая поэма Михаила Хераскова «Россиада», сюжетом которой послужило взятие Казани войсками Ивана Грозного, и названное автором величайшим событием в истории. В 1806 г. появилась (а в 1807 г. была поставлена на сцене) трагедия Сергея Глинки «Сумбека, или Падение Казанского царства», основанная на «Россиаде» Хераскова. В 1810-м появилась еще одна пьеса на этот сюжет – «Сумбека, или Падение Казанского царства» А. Н. Грузинцева (поставлена в театре в 1813 г.). Русские авторы несколько деромантизировали образ Сююмбике, сосредоточив внимание на ее властолюбии и сладострастии, которые в итоге стали причиной гибели Казанского царства: в момент страшного испытания татарского народа царица отрекалась от выполнения государственного долга, чтобы предаться любовным наслаждениям. Именно в этой тональности интерпретировали отечественные литераторы эпизод покорения Казани войсками Ивана Грозного, впрочем, отдавая должное мудрости и красоте легендарной царицы.

Этот поворот сюжета и заинтересовал графа Павла Ивановича Кутайсова, предложившего тему покорения Казани для постановки, которая откроет новый императорский театр. Почему же именно у него возник замысел о Сумбеке и временах Иоанна Грозного? Старший сын Ивана Павловича Кутайсова, всесильного фаворита императора Павла I, он служил в Коллегии иностранных дел, в Министерстве юстиции, а с 1809 г. – в Департаменте Сената в Москве. В 1812 г., во время Отечественной войны, Павел Иванович руководил эвакуацией Московского Сената в Казань и за проявленные «усердие и заботы»⁷ был пожалован золотой табакеркой. Наверняка, во время

своего вынужденного пребывания в Казани по делам службы он заинтересовался историей города и татарского народа, его легендами и мифами. Кутайсов, сам по происхождению турок (его отец был ребенком вывезен с территории Османской империи), вероятно, не без волнения посещал Казанский кремль и другие места, связанные с тюркской историей. И возможно, чуть позже, когда он состоял членом Театрального комитета (1822–1832), воспоминания о пребывании в Казани дали толчок к составлению программы балета. Важность предстоящей премьеры придавало и то обстоятельство, что «Сумбеке» предстояло стать одним из первых балетов, сочиненных на сюжет из русской истории.

Русская историческая тема была редкой гостьей на балетных подмостках, в отличие от театра оперного и драматического. Об исторических событиях балет говорил языком аллегорий в музыкальных постановках XVIII в., как, например, пролог придворного спектакля «Новые лавры» (на текст А. Сумарокова), состоявший из драматических сцен, хоров и танцев и посвященный победе русской армии над войсками Фридриха II в Кунесдорфском сражении 1759 г. Чесменскую победу русской эскадры над турецким флотом в 1770 г. славил балет «Новые аргонавты» Гаспаро Анджиолини. В нем средствами действенного танца воссоздавались некоторые эпизоды знаменитой морской баталии, но центральным эпизодом был аллегорический апофеоз, воспевающий доблесть русских войск. Всплеск патриотизма и, соответственно, интерес к патриотическим сюжетам в театре, в том числе и балетном, приходится на Отечественную войну 1812–1814 гг. На сценах шли многочисленные балеты-дивертисменты под названием «Ополчение, или Любовь к Отечеству», «Русские в Германии, или Следствие “Любви к Отечеству”», «Возвращение ополчения», «Казак в Лондоне» и «Праздник в стане союзных армий при Монмартре». Правда, в них отражались не сами исторические события, но радость и воодушевление народа, вызванные победой над Наполеоном. Но ни разу еще на русскую балетную сцену не выходили реально жившие личности, оставившие свой след в отечественной истории. Первым таким балетом и стала «Сумбека, или Покорение Казанского царства».

Автор либретто скрыл свое имя за ***. Но для просвещенной публики не являлось секретом, что им был Павел Кутайсов. Изучая документы, хранящиеся в РГИА («Дело о постановке балета “Сумбека”»), можно сделать вывод об авторстве

Кутайсова, сравнив предуведомление к печатному либретто с его докладной запиской; они стилистически во многом совпадают. Задумав балет о покорении Казани, Павел Иванович Кутайсов в 1828 г. обосновывает свой выбор: «Какую же главную черту Российской истории можно было бы изобразить, как не покорение Казани, сего последнего оплота Татарского владычества над нашим Государством? Что может более возбуждать благоговение к нашим государям, избавившим нас от столь варварского ига; какое событие представит более подвигов военачальников и воинов Российских? Сия мысль возбудила во мне желание изобразить на нашей сцене разрушение Казанского царства, столь славно воспетого Херасковым, бессмертным нашим Поэтом. Я следовал за историей столько, колико драматические правила могли сего позволить, уверен будучи, что балет суть более поэма, нежели <тот>, который представлен в действии»⁸. Сравним с предуведомлением анонимного автора к опубликованному в 1832 г. либретто балета: «Балет не История – скорее Поэма в действии; мир идеальный, в коей История подчинена Поэзии и Живописи. Автор балета следовал за поэмой Россиада, а не за Историей Русскою. Да простится же его за то, что соединив в одну эпоху блистательнейшие места Поэмы Хераскова, он представил Сумбеку последнюю Царицею Казани, хотя по Истории, со времени плена ея до падения Царства Казанского, были еще два Царя: Алей и Эдигер. Автор дозволил себе тем более сей легкой анахронизм, что царствование сих эфемерных царей не представляет ничего драматического, и повредило бы единству действия. Впрочем, история Сумбеки весьма тесно связана с последним, славным походом Казанским, в коем Царь Иоанн Васильевич навсегда свергнул постыдное и ужасное иго, под коим страдал народ его в продолжение столь многих лет»⁹. Приведенные фрагменты явно написаны одной рукой – рукой Павла Ивановича Кутайсова.

За основу либретто П. И. Кутайсов взял трагедию С. Н. Глинки, в которой в свое время играла прославленная трагическая актриса Екатерина Семенова. Либреттист сократил первый акт с его неторопливой экспозицией главных действующих лиц, сохранил главную сюжетную линию (страстная любовь Сумбеки к Осману), упразднил второстепенные (счастливую соперницу Эмиру, сватовство татарских военачальников к главной героине) и оставил в живых царицу (в финале трагедии Глинки Сумбека, видя разоренный город, закалывалась).

Балет состоял из четырех актов. Действие развивалось динамично и интенсивно. В первом действии осажденные казанцы в смятении готовились отразить штурм войск Ивана Грозного. Сумбека, «предававшаяся постыдной страсти»¹⁰ к Осману, наконец, замечала опасность, грозящую ее царству, выходила к народу и сообщала, что ее возлюбленный отныне становится во главе войск и будет защищать город. Во втором акте развивалась тема любовных наслаждений, ради которых Сумбека презрела свой государственный долг: в пышных и тенистых садах она проводила время с Османом в неге и наслаждениях. Идиллию прерывал первосвященник Саит, обвинявший царицу в том, что она и ее пагубная страсть – причина всех бедствий. Потрясенная царица решала просить помощи у духа умершего мужа. Восставший из склепа Сафгирей проклинал Сумбеку за измену супружескому долгу и предсказывал падение Казанского царства. В четвертом действии смятенная Сумбека удаляла от себя Османа, но уже ничто не могло спасти обреченный город. Русские войска врываются в Казань, водружали на стены кремля российский флаг, князь Курбский пленял Сумбеку, которая признавала власть Ивана Грозного: «Мгновенно берет свою царскую утварь, вручает ее победителю и преклоняет свою главу. Казанцы падают ниц, а Россияне, наполняя воздух звуками труб и литавр, единодушно восклицают *Ура!*»¹¹.

Сценарий Кутайсова не мог не понравиться Шарлю Дидло. «Разумеется, невозможно придумать более благородного произведения, лучше всего подходящего обстоятельствам, чем обращение к самой славной эпохе для России – взятие Казани; оно достойно быть представленным на сцене. Сюжет годится для множества спектаклей, и поскольку ни один не был поставлен, полагаем, что балет должен иметь полный успех»¹², – писал хореограф театральной дирекции 15 мая 1829 г. Сценарий «Сумбеки» полностью соответствовал эстетическим принципам Дидло, и будущий спектакль мог стать в одном ряду с его лучшими произведениями – драматическими балетами «Кавказский пленник», «Венгерская хижина», «Рауль де Креки». В задуманном спектакле равноценно сочетались героика и лирика, историческое повествование и поэтическая фантазия, личные чувства и масштабная народная трагедия.

Предполагалось яркое театральное зрелище с многочисленными сценическими эффектами, в котором учитывалась специфика балетного искусства (сцены видений, колдовства и ворожбы), ярко очерчивались характеры действующих лиц,

а их поступки вытекали из логики развития сюжета. Все эпизоды либретто мыслились танцем, часто возникает ощущение, что сценарий создавался в соавторстве с хореографом, который тут же, в момент обсуждения, предлагал пластические решения. Внутренний конфликт, терзающий героиню, мог быть решен и средствами драматического танца, и психологически точной пантомимой. Дивертисментные танцы, рисующие безмятежный мир наслаждений, прерывались драматическими выходами воинов.

Новаторским был замысел третьего акта: пришедшую на кладбище Сумбеку встречали поднимавшиеся из могил призраки казанских царей, привидения, злые духи и тень ее умершего мужа. То, что спустя несколько лет станет расхожим штампом в романтическом балете и начнется танцевальной сценой в опере Дж. Мейербера «Роберт-дьявол»¹³ (премьера в 1831), было задумано несколькими годами ранее, в 1828 г. Либретто так описывает эту сцену: «Привидения блуждают по лесу, мерцающие огни освещают мрачности леса, тени Царей витают над гробами, и чудовища стерегут вход леса, покрытого глубокою ночью. <...> Очарования сего страшного леса начинают действовать во всей силе. Чудовища, привидения и адские духи повсюду рассыпают ужас и оцепенение. Свист ветров, треск грома наполняют воздух, и сверкающая молния зажигает лес, который кажется весь объемлется пламенем»¹⁴. Всё в этом эпизоде предвещает романтический балет, до решительной победы которого осталось несколько лет: излюбленный романтиками пейзаж – ночное кладбище, озаренное луной; враждебные духи мертвецов, поднимающиеся из могил; теснейшее переплетение мира реальности и фантастики. Авторы будущего балета виртуозно играют романтической символикой: сумрачный лес – как отражение смятения в душе Сумбеки, беснующиеся злые духи – символ внутренних демонов, раздирающих сердце героини, грозная тень мужа – неотвратимое возмездие всякому, кто забывает и предает свой долг.

Пластическое решение спектакля апеллировало к петербургской образованной публике, которая, несомненно, знала наизусть поэму «Россияды» Хераскова и трагедию Глинки. Многие сцены балета были своеобразными «пластическими подстрочниками»: они точно следовали тексту трагедии, невольно воскрешая в памяти слова драмы, подкрепляя визуальное впечатление и тем самым усиливая его.

Вот, к примеру, эпизод из первого акта, когда Сумбека выходит к осаждаемым, чтобы поддержать их дух. Либретто: «Она ободряет народ, напоминает ему о прежних его победах. <...> Объявляет своим подданным, что она для большего успеха в военных действиях избирает вождем сил своих Князя Османа, и для сего вручает ему большое Царское знамя»¹⁵. В трагедии Глинки Сумбека обращается к жителям Казани:

Мне волею небес к правленью скипетр дан,
От них же наречен супругом мне Осман. <...>
Героя наградить пришла теперь чреда.
Героем слава все собою украшает,
Она мгновенну жизнь бессмертию вручает.
Герою трон отдать есть мой священный долг!
Осман то утвердит, что защитит он мог.
Пусть, скипетром моим и царством владея,
Заступит место он в сем граде Сафгирея. <...>

Попытаемся представить, как этот фрагмент мог быть сочинен Шарлем Дидло: царица в танцевально-пантомимном монологе воодушевляла народ на защиту родного города. В героическую тему вплеталась тема любовная: возникал лирический диалог с Османом, в котором Сумбека представляла нежной и покорной женщиной, готовой на все ради своих чувств. В финале, когда она вручала ему знамя, сливались героическая и любовная темы: страсть Сумбеки возвышает Османа, делая его спасителем народа. В этом эпизоде нет ничего лишнего с точки зрения драматургии, все описанные чувства и эмоции возможно передать исключительно средствами танца и пантомимы, – именно за это русская публика любила и ценила хореографический гений Дидло!

Дидло загорелся желанием как можно быстрее приступить к работе. В мае 1828 г. он писал: «Следовало бы созвать у господина графа Кутайсова совещание, на котором художники, машинист (г. Натъе), сочинитель музыки (г. Кавос), Огюст, костюмер, бутафор и я ознакомились бы с произведением; тогда каждый <...> мог бы уже заняться своим делом»¹⁶. Хореограф уже произвел предварительное распределение ролей, назначив на главную роль – царя Иоанна Васильевича Грозного – своего любимого танцовщика, первого пантомимного артиста императорской балетной труппы Николая Гольца, роль Сумбеки предназначалась Анне Азловой, а в роли Османа Дидло видел Ивана Шемаева¹⁷. Но вскоре ему было разъяснено, что лица царского дома и духовного звания не могут быть представлены на театральных подмостках, поэтому Иван Грозный

на сцене не появлялся, а Николай Гольц был назначен на роль Османа.

Работа над созданием балета двигалась быстрее, чем строительство Александринского театра. Осенью 1829 г. сценарий «Сумбеки» прошел цензуру III отделения и был «одобрен к представлению»¹⁸. К этому времени композитор Катарино Кавос уже заканчивал партитуру балета, которую он, несомненно, писал при непосредственном участии Дидло. В воспоминаниях современников сохранились рассказы, как «Дидло приезжал к Кавосу <...> сочинять музыку. Он усаживал капельмейстера за фортепиано и начинал делать пантомимы некоторых сцен, объясняя, что для пантомимы нужно столько-то тактов, такой-то темп и даже предопределяя оркестровку. Иногда, после окончания репетиций, после напряженной работы, Дидло напевал охрипшим голосом мотивы музыки, которые Кавос тут же записывал»¹⁹.

Так же быстро продвигалось оформление балета: к 15 сентября 1829 г. художник Антонио Каноппи уже написал эскизы декораций: «Что касается декораций, рисунки выполнены г. Каноппи, согласно замыслам графа Кутайсова и одобрены им, их можно принять»²⁰. Представленные эскизы изображали «две площади Казани», «сад Сумбеки», «очарованный лес, в коем воздвигнута гробница царю», «внутренность Казанской крепости со стенами и башнями»²¹. От одобрения эскизов до начала написания декораций прошло всего лишь несколько дней: в конце сентября 1829 г. Антонио Каноппи прислал в Контору Дирекции императорских театров «полное требование материалов, необходимых для написания новых декораций», и просил выделить для предстоящей работы трех маляров, шесть плотников и живописцев А. А. Федорова, А. Е. Кондратьева, Ширяева и И. Я. Петрова, а также «кисти и горшки, в которых будет надобность»²².

В театральных мастерских кипела работа. Закупались бруски, доски, листы картона, холсты «для пучины», фламандское полотно, белый газет, транспарантные холсты, петли для люков, шпильки, веревки для гробницы. Поставки гвоздей, винтов, клея, «веревки разной толщины», «толстой проволоки для мышей, драконов и крыльев других чудовищ», «проволоки для полетов» исчислялись пудами²³.

Дидло не терпелось приступить к репетициям, он постоянно обращался в театральную дирекцию с докладными записками. «Мы настойчиво просим распоряжений Его Превосходительства господина директора для постановки спектакля,

который мой помощник Огюст или я, или же мы оба должны поставить; он ставит народные танцы, я все остальное, а г-н Гомбуров, под нашим руководством, – военные сцены, осаду»²⁴. Как видно из этой записки, в сентябре 1829 г. Дидло уже работал над первым актом «Сумбеки», привычно распределив постановку между собой и своими помощниками-единомышленниками. Огюст Пуаро, великолепный знаток национальных танцев, сочинял характерные пляски. Козьма Гомбуров (иногда его фамилия писалась как Гамбуров), ставивший батальные сцены для балетов, опер и драматических спектаклей (в том числе: «Тезей и Арианна», «Жильблаз в вертепе разбойников», «Сальватор, атаман Братьев Невидимок, или Разбойники в скалах Мадоны» и др.), был готов развести балетные «войска» по местам.

Но Дидло не суждено было довести до премьеры свое детище. 31 октября 1829 г., во время представления балета «Тезей и Арианна», балетмейстер «сказал непростительную дерзость»²⁵ недавно назначенному директору императорских театров князю Сергею Гагарину, за что был посажен под трехдневный арест. После освобождения Дидло послал в Контору Дирекции императорских театров заявление о своем увольнении. Более он никогда не входил в репетиционный зал. 28 января 1830 г. Дидло был уволен от службы в императорских театрах. «Сцена навсегда потеряла Дидло – этого замечательного деятеля в области хореографии, человека редкого вдохновения и творчества»²⁶.

Между тем, постановочные работы над обезглавленной «Сумбекой» не прекращались. 31 мая 1831 г. Антонио Каноппи завершил декорации к спектаклю и рапортовал: «Честь имеем донести Конторе императорских театров, что декорация для балета Сумбека декоратором Конобием кончена сего мая 31 дня. Из чего она состоит, прилагается особенный реестр»²⁷. Из приложенного реестра следует, что декорация первого действия, изображающая площадь Казани перед кремлем, была написана в 1829 г. Декорация третьего акта «Очарованный лес», состоящая из «завесы с водопадом и прорезным горизонтом, большой скалы с водопадом, малой скалы с водопадом, к оным берег, дальнего леса, ближнего леса, деревьев и кустов лесных»²⁸, была закончена в апреле 1831 г. Летом 1831 г. (более чем за год до предполагаемой премьеры) машинист Ф. Тибо, чтобы «к назначенному сроку поспеть устройством порученных машин», просит Дирекцию нанимать столяров не поодиночке, а помесечно. При этом особо оговаривает: «Гораздо выгод-

нее было бы, если бы Контора выбрала работников, знающих мою работу, выбирая их из числа употребляемых для службы в театрах»²⁹. Но для завершения всех усилий над постановкой балета не хватало главного – балетмейстера.

Единственным балетмейстером, остававшимся в то время в Санкт-Петербурге, был Огюст Пуаро, друг и многолетний сотрудник Дидло. Он прекрасно помнил старый репертуар и возобновлял выпавшие из репертуара балеты, великолепно сочинял народные и характерные танцы. Но он никак не мог претендовать (да и не делал этого) на пост главного балетмейстера. Полтора года петербургская балетная труппа существовала без руководителя. И лишь в мае 1832 г. в Россию в качестве главного балетмейстера приехал француз Алексис-Сципион Блаш (1791–1852), ничем себя как хореограф не проявивший. Как же возникла идея в Дирекции императорских театров пригласить на столь важное место столь незначительного человека? Документов, проясняющих это решение, в архиве обнаружить пока не удалось. Выскажем лишь предположение.

Скорее всего, в недрах чиновничьих кабинетов произошла досадная путаница. В начале XIX в. в провинциальных театрах Франции с успехом работал хореограф Жан-Батист Блаш (1765–1834). Хороший танцовщик, ученик Андре Деге в Королевской академии музыки, скрипач и композитор, он ставил балеты в театрах Лиона, Монпелье, Марсея, а с 1790-х гг. сменил на посту главного балетмейстера Большого театра Бордо Жана Доберваля. Блаш как хореограф обладал «выдающимся талантом. <...> Все сцены и связанные с ними танцы настолько блистали силой фантазии и искусством, что в короткое время Блаш стал в ряд лучших балетных сочинителей его эпохи»³⁰. Сочинял он по преимуществу комические балеты, в которых большое внимание уделял единству танца и пантомимы. Современники рассказывали, что Блаш считал постановку успешной «лишь тогда, когда видел, что дети понимают сюжет»³¹. Данное замечание свидетельствует, что Блаш, как и Шарль Дидло, стремился к ясной и доходчивой пантомиме. В 1826 г. Жан-Батист Блаш поставил на сцене Парижской Оперы балет «Сети Вулкана, или Марс и Венера», который имел огромный успех, в короткое время выдержал свыше 150 представлений и держался в репертуаре до 1837 г. В России всегда пристально следили за новостями европейской театральной жизни и вряд ли могли оставить без внимания сообщение о столь успешном спектакле и его создателе –

Блаше. Несколькими годами позднее, когда после увольнения Дидло встала проблема поиска балетмейстера, имя Блаша вполне могло оказаться в числе возможных претендентов на этот пост. Навели справки, выяснили, что есть такой хореограф – Блаш, и работает он в Большом театре Бордо. Туда в конце 1831 г. и отправили предложение прибыть в Санкт-Петербург. Российские чиновники театральной дирекции прекрасно понимали: редкий балетмейстер, работающий в провинции, откажется от блестящей возможности переехать в столицу Российской Империи. Только, наводя справки, они не уточнили, что балетмейстером в Бордо в то время служил сын Жан-Батиста Блаша, Алексис-Сципион Блаш. А сам Жан-Батист Блаш уже несколько лет наслаждался покоем в Тулузе. Таким образом, соблазнительное предложение приехать и занять пост главного балетмейстера Санкт-Петербургских императорских театров попало в руки Блаша-сына. Он, разумеется, его принял и немедленно выехал в далекую Россию.

Алексис-Сципион Блаш (1791–1852), продолживший дело отца, изначально не готовил себя к балетмейстерскому поприщу. Он окончил военную школу и служил в армии артиллеристом. Выйдя в отставку, Блаш таки сменил служение пушкам на служение музам. Он занял место Блаша-отца на посту главного балетмейстера Большого театра Бордо, там его и нашло приглашение из России. 7 мая 1832 г. французский подданный «среднего роста, волосы русые, брови русые, глаза серо-голубые, нос, рот средние, подбородок круглый, лицо полное»³², «очень похожий на Наполеона I»³³, Блаш-сын пересек границу Российской Империи и прибыл в Поланген (нынешняя Паланга). С этого момента начался отсчет его шестилетней службы в Дирекции императорских театров.

17 июня 1832 г. Алексис Блаш подписал первый трехлетний контракт, по которому он становился главным балетмейстером Санкт-Петербургских императорских театров и начальником танцев в Театральном училище. Ему вменялось в обязанность «составлять в каждый год <...> по два больших балета своего сочинения и два других по назначению Дирекции»³⁴, за это он получал 13 500 рублей в год ассигнациями и одним ежегодным бенефисом. Реализуя указанное в контракте право Дирекции назначать Блашу к постановке спектакли, театральная администрация тут же поручила ему закончить работу над балетом «Сумбека».

Однако, даже несмотря на практически полную готовность всех компонентов спектакля (была написана музыка Катари-

но Кавоса, созданы декорации Антонио Каноппи, Шарлем Дидло сочинен первый акт), Алексис Блаш не смог быстро закончить постановку и успеть к торжественному открытию театра. Возникли проблемы этического плана. Композитор Катарина Кавос, чрезвычайно щепетильный человек³⁵, счел оскорбительным передавать вновь прибывшему балетмейстеру партитуру, которую он писал со своим другом Дидло, и отказался сотрудничать с Алексисом Блашем. Срочно пришлось искать нового композитора. Им стал Ипполит Сонне, рекомендованный Блашем. Все это затягивало подготовку к премьере. Между тем, на 31 августа было назначено торжественное открытие Александринского театра. Первым представлением на сцене нового театра явилась патриотическая трагедия М. Крюковского «Пожарский, или Освобожденная Москва» (спектакль, идущий на сцене с 1807 г.) и дивертисментом «Испанский праздник» в постановке Блаша.

В результате премьеры «Сумбеки» состоялась 3 ноября 1832 г. Четыре года, прошедшие с первых обсуждений будущего балета до его премьеры, внесли существенные изменения в окончательную афишу. Не оказалось на ней имени композитора Катарина Кавоса – его заменили Луи-Ипполитом Сонне и Тимофем Жучковским. Сочинившего первый акт Дидло стыдливо скрыли за ***. Не было на афише и Огюста Пуаро, соратника Дидло, который сочинял народные танцы. Анна Азлова, занимавшая положение первой пантомимной танцовщицы в ролях «королев, волшебниц, благородных матерей, важных и трагических лиц»³⁶, которую Дидло в 1828 г. видел в заглавной роли, в 1831-м была уволена «за выслугою лет». Партию Сумбеки исполнила другая танцовщица, также обязанная Дидло развитием своего таланта, – Авдотья Истомина.

Спектакль обескуражил театральную прессу. О «Сумбеке» написали всего лишь два издания, и еще в одном она была коротко упомянута в ряду других новостей из Санкт-Петербурга³⁷. Театральный рецензент «Северной пчелы», газеты, в которой очень быстро откликались на текущие события, опубликовал статью о премьеры «Сумбеки» лишь 10 декабря, более чем через месяц после первого представления! Рецензия в «Северной пчеле»³⁸ представляет собой блестящий пример завуалированного журналистского разгрома – за внешней похвалой угадывается протяжный зевок автора и предположения, каким мог бы стать балет, если бы его поставил Дидло. «Изложение происшествия важного, серьезного» могло

бы представить «живую, движущуюся картину», в которой «мимикой можно выразить и изобразить самые отвлеченные чувствования и самые запутанные происшествия» в исполнении «таких прелестных танцоров, как в наше время». Вместо этого автор увидел «судорожные жесты», расхаживающих по сцене «в разных костюмах», «машущих руками, кривляющихся и марширующих» людей, недостаток «огненных взглядов и роскошных, анакреонтических движений». К печали журналиста, ни одна из танцовщиц «не соблаговолила даже приподнять ножку!». В большом четырехактном балете исполнялось лишь два танца (оба во втором акте) – один с шаялями в исполнении женского кордебалета, другой воинственный, в котором исполнители потрясали щитами и секирами. «Первый прелестен, второй вовсе ничтожен», – резюмировал автор.

Постановка батальных сцен также не принесла похвалы офицеру в отставке: сражение, по словам критика, было «монотонно» и «слишком единообразно». Не иначе балетмейстер не посмел идти против исторической боевой правды (вряд ли сражения в реальности бывают увлекательными и интересными), поэтому он послушно иллюстрировал строки либретто: «Уже близок последний час владычества Сумбеки над Казанским народом; уже не сомневается она в своей гибели, и только в бегстве находя себе спасение, стремится поспешно из дворца, сопровождаемая своими прислужницами, несящими за нею Царскую утварь и драгоценные украшения. Но совершенное отчаяние не вселилось еще в души Казанцев; они надеялись еще на крепость стен, их защищающих, как вдруг подкопы взрывают на воздух террасы, и князь Воротынский вторгается в город чрез пролом. Казанцы, предводительствуемые Османом, вступают в жаркий бой с Россиянами. И Татары, преодолев, обращают Российских воинов в бегство. Сеит снова прибегает к заклинаниям; но видя усилия свои тщетными, преломляет свой волшебный жезл и поспешно скрывается в мечети. В то время новый подкоп взрывает тайник и большую часть стен, коих обломки летят на воздух, и среди пепла и дыма является на стене Главный военачальник Российской Князь Воротынской, сопровождаемый Царскою дружиною и отборнейшими войсками. Он победоносно своею рукою срывает Казанский флаг и водружает Российское знамя. Звук труб возвещает торжество Российского воинства, коего Начальники, в восторге радости, возносят руки к небу, преклоняют с умилением колена и все Российское воинство следует сему примеру»³⁹. Автор рецензии в «Северной пчеле»,

несомненно, вспоминал многие всегда изобретательно сочиненные и поставленные сражения в балетах Дидло («Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра», «Венгерская хижина», «Рауль де Креки», «Калиф Багдадский» и др.), в которых непременно было «какое-нибудь искусное единоборство или какой-нибудь отчаянный поступок главного действующего лица». Не преминул рецензент ехидно заметить: «В целом сражении мы не видали ни одного убитого, ни раненого».

Искренних похвал удостоились лишь декораторы и машинисты, которые, по словам рецензента, «превосходно исполнили свое дело». Их имена в прессе не назывались, в новейшем издании «Петербургский балет. Три века. Хроника» указано, что декорации принадлежали А. Каноппи и А. Федорову, а машинерия – А. Роллеру. Однако имя Роллера в справочнике указано ошибочно – его служба в Дирекции императорских театров началась с 1 января 1834 г.⁴⁰ Машинистами «Сумбеки» были Ф. Тибо и И. Натье, верные помощники Дидло, организаторы всех волшебных превращений, без которых редко обходились фантастические и анакреонтические балеты хореографа. Как явствует из документов архива Дирекции императорских театров, они уже в апреле 1828 г. начали создавать модели и проекты механизмов для «Сумбеки»⁴¹.

Кульминационным для Натье и Тибо стал третий акт, задуманный Дидло и Кутайсовым как макабрическая фантастика, с эффектным подъемом мертвецов из могил, полетами духов и теней, мрачным и грозным разгулом потусторонних сил. «Привидения и чудовища затрудняют ей [Сумбеке] дальнейший путь, но Сеит, при пособии волхвования, рассыпает толпу их: они отлетают и, стремясь к гробу Сафгирея, окружают оный с угрозами Сумбеке. <...> Гробница содрогается и разверзается с треском: появляется Сафгирей, пылающий гневом и негодованием. Грозная тень укоряет Царицу в неверности к первому ее союзу, в преступной любви к Таврическому Князю; предсказывает падение Казанского Царства, и вдруг исчезает»⁴². Этот акт чрезвычайно понравился зрителям и был назван лучшим во всем балете: «Вся проделка с чертями, духами и мертвецами доведена до совершенства. Сам черт не выдумает ничего ужаснее и не исполнит так искусно всех фантазмагорических сцен»⁴³. Особо отметим, что своими отличными механизмами славилась сцена Большого театра, и лучшие свои полеты и превращения Натье и Тибо осуществляли именно там. Успех третьего акта «Сумбеки», в котором механизмы играли важную роль, показывает, что

техническое оснащение сцены Александринского театра уже с самого начала было на высоте.

Словно не заметили рецензенты и исполнителей. Из всех солистов балетной труппы, принимавших участие в спектакле⁴⁴, лишь одна Авдотья Истомина удостоилась беглого упоминания в прессе. Анонимный корреспондент газеты «Le migoir», выходявшей в Петербурге на французском языке, перечисляя декорации, костюмы, битву, упомянул «прекрасное чело г-жи Истиминой в короне казанской царицы»⁴⁵. Можно лишь предположить, как выразительна была танцовщица в пластических эпизодах: «Актриса в совершенстве владела искусством пантомимы, как никто умела она раскрывать перед зрителем тайники женского сердца»⁴⁶.

Тем не менее, присутствовавшие на премьере приняли постановку достаточно тепло, инспектор репертуара русской труппы Александр Иванович Храповицкий вечером записал в дневнике: «Балет понравился публике, по окончании коего сочинитель балета граф Кутайсов угощал всех участвующих кофе и фруктами»⁴⁷.

Спектакль, на который было потрачено столько сил и средств, зажил самостоятельной сценической жизнью. Бутафоры чинили испорченные во время спектакля вещи или покупали новые. Так, в мае 1833 г. мастер жестяных дел Киприан Лисицын подает «счет» в Контору о «починении шишаков⁴⁸ разного сорту»⁴⁹ на 4 рубля 80 копеек. То, что жестяной мастер «починял» несколько шишаков, говорит об определенной энергии, с которой «сражались» артисты в сцене взятия Казани. Старший бутафор Пикарди исправно требует у дирекции для почистки декораций «Сумбеки» губки, скипидар и спирт. Причем спирт обходится дороже всего – каждый раз по несколько стаканов стоимостью от 3 рублей 60 копеек до 4 рублей 75 копеек: сумма для 1833 г. весьма значительная (воз сена в 1838 г. стоил 4–5 рублей)⁵⁰. В 10 рублей обошелся оборванный галун золотой шнуровки костюма Османа Николая Гольца⁵¹. Роскошны были костюмы главной героини, которые Авдотья Истомина заказывала сама, – в ее контракте 1831–1834 гг. отдельно оговаривалась обязанность балерины «иметь от себя для спектаклей все вообще костюмы и платья с принадлежностями»⁵². Когда в 1836 г. балерина вышла на пенсию и оставила сцену, к ней был прислан гардеробмейстер Закаспийский с тем, чтобы «от уволенной актрисы Истиминой находящийся у ней на дому гардероб весь сполна отобрать»⁵³. На многостраничной «Описи принятым костюмам от госпо-

жи Истоминой» значились и костюмы из «Сумбеки»: «Нижнее платье серебряного газета⁵⁴ вышитого битью⁵⁵. Роброн⁵⁶ малинового бархата вышит битью, фольгой и обшит мехом. Покрывало белого тюля, вышитого битью. Нижнее платье белого кембрика⁵⁷ вышито мозаик белыми блестками и по переду битью и фольгой. Шуба голубого атласа вышита большими блестками и фольгой. Платье белой кисеи вышитого мозаик белыми блестками и на переди фольгой. Фальшивые полушаровары белого атласа вышиты блестками. Шуба голубого грогран моаре⁵⁸ вышита блестками и фольгой, обшита камкой⁵⁹ на подкладке голубой тафты⁶⁰. Покрывало белого тюля вышитого шелком с битью⁶¹.

Несмотря на сдержанный прием в прессе, «Сумбека» продержалась в репертуаре три сезона, и петербургские танцовщицы часто выбирали ее для своих бенефисов. Так, 26 июня 1833 г. «Сумбека» была дана в бенефис кордебалета. 18 сентября 1833 г. – в бенефис Николая Гольца, исполнителя партии Османа, любовника Сумбеки. 30 октября того же года Авдотья Истомина выбрала этот балет для своего бенефиса. 21 ноября 1833 г. в партии Сумбеки дебютировала вновь ангажированная в Россию француженка Ц. Лонер. Вероятно, дебют француженки успеха не имел (рецензий на ее выступление обнаружить не удалось), потому что спустя почти год, при возобновлении балета 8 сентября 1834 г., партию Сумбеки вновь исполнила Авдотья Истомина. После чего балет тихо и незаметно покинул репертуар.

Следующая после возобновленной «Сумбеки» премьера была более чем знаменательной: 28 мая 1835 г. на сцену Александринского театра выпорхнула «Сильфида». Наступало иное время – время романтического балета с его погоней за эфемерной мечтой, с его смятенными героями, тянущимися за призрачными идеалами. Авторы «Сумбеки», Кутайсов и Дидло, не подозревали, что их спектакль, пусть даже и искореженный примитивным хореографическим решением Блаша, станет знаковым для самого Александринского театра и его «балетной» биографии. Первая премьера «породнила» театр, построенный для русской драматической труппы, с балетом. «Родственные связи» были продолжены премьерой романтической «Сильфиды» (1835). Не прервались они и в наши дни: историческая сцена Александринского театра часто служит площадкой для премьер балетов Бориса Эйфмана, театра балета имени Леонида Якобсона, международного балетного фестиваля «Dance open»... А началом всему была «Сумбека, или Покорение Казанского царства».

Примечания

- ¹ *Слонимский Ю.* Дидло: вехи творческой биографии. Л.; М., 1958.
- ² *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958. С. 161–164; 196–198.
- ³ *Красовская В. М.* «Сумбека, или Покорение Казанского царства. Балет Дидло, которым должен был открыться Александринский театр // Театр и драматургия: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Л., 1967. С. 188–209.
- ⁴ Дело о постановке балета «Сумбека» и проч. к открытию театров // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4088. Л. 3.
- ⁵ Павел Иванович Кутайсов (1780–1840), русский государственный деятель.
- ⁶ Дело о постановке балета «Сумбека» и проч. к открытию театров // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4088. Л. 3.
- ⁷ *Федорченко В.* Императорский дом. Выдающиеся сановники: В 2 т. М.; Красноярск, 2003. Т. I. С. 606.
- ⁸ Дело о постановке балета Сумбека... // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4088. Л. 3–3 об.
- ⁹ Сумбека, или Покорение Казанского ханства. Большой героический балет в 4 действиях. Сочинения *** в коем три последние действия поставлены на сцену балетмейстером Алексисом Блашем: [Либретто]. СПб., 1832. С. 3.
- ¹⁰ Там же. С. 5–6.
- ¹¹ Там же. С. 12.
- ¹² Письмо Дидло на французском языке от 15 сентября 1829 г. Перевод К. Э. Лебедевой. Дело о постановке балета Сумбека... // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4088. Л. 18.
- ¹³ Балетный акт в опере Дж. Мейербера «Роберт-дьявол» (1831), действие которого происходит на кладбище, где из могил поднимаются призраки монахинь, танцами соблазняющие незадачливых путников (хореография Филиппо Тальони), считается первенцем романтического балета.
- ¹⁴ Либретто. С. 9–10.
- ¹⁵ Там же. С. 6.
- ¹⁶ Цит. по: *Красовская В. М.* Русский балетный театр. С. 161.
- ¹⁷ Дело о постановке балета Сумбека... // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4088. Л. 2 об.
- ¹⁸ Там же. Л. 23.
- ¹⁹ Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища. Материалы по истории русского балета / сост. М. Борисоглебский. Т. I. Л., 1938. С. 59.
- ²⁰ Дело о постановке балета Сумбека... // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4088. Л. 18.
- ²¹ Там же. Л. 20.
- ²² Там же. Л. 20–20 об.
- ²³ Там же. Л. 5 об., 7 об., 8, 9 об., 12 об., 14, 14 об.

- ²⁴ Письмо Дидло на французском языке. Пер. К. Э. Лебедевой. Дело о постановке балета Сумбека... // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4088. Л. 18 об.
- ²⁵ Цит. по: *Слонимский Ю. И.* Дидло. Вехи творческой биографии. Л.; М., 1958. С. 175.
- ²⁶ *Плещеев А.* Наш балет (1673–1899). СПб., 1899. С. 68.
- ²⁷ Об окончании декорации г-м Каноппи для балета Сумбека 31 мая 1831-го // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5419. Л. 1.
- ²⁸ Там же. Л. 2.
- ²⁹ О найме месячных столяров для устройства машин для балетов Сумбека, Везувий и проч. // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5391. Л. 8.
- ³⁰ *Худеков С. Н.* Всеобщая история танца. М., 2009. С. 484.
- ³¹ *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л., 1983. С. 111.
- ³² Дело об увольнении из ведомства Театральной дирекции балетмейстера Александра Блаша // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5545. Л. 1.
- ³³ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. Часть I / СПб., 1877. С. 29.
- ³⁴ Дело об увольнении из ведомства Театральной дирекции балетмейстера Александра Блаша // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5545. Л. 14 об.
- ³⁵ О его душевном благородстве говорит множество театральных преданий. Так, на конкурсе в 1790 г. он выиграл вакансию органиста церкви святого Марка в Венеции, но, узнав, что для занявшего второе место музыканта это была единственная возможность прокормить большое семейство, уступил ему свое место.
- ³⁶ Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища. Материалы по истории русского балета. Указ. изд. С. 65.
- ³⁷ Петербургский театр. «Сумбека, или Покорение Казанского царства», большой героический балет в 4 действиях, сочинение (как сказано в программе), в коем (т. е. балете) три последние действия поставлены на сцену балетмейстером Алексисом Блашем // Северная пчела. 1832. 10 дек.; Soumbecka, ou La conquete du Royaume de Cazan // Le miroir. 1832. 9 Nov.; Искренний. Письмо из Петербурга // Молва. 1833. Ч. 5. № 1.
- ³⁸ Петербургский театр. «Сумбека, или Покорение Казанского царства»... // Северная пчела. 1832. 10 дек. № 290.
- ³⁹ Либретто. С. 11–12.
- ⁴⁰ Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. II: 1801–1850. СПб., 2014. С. 194. Андрей Роллер в это время находился в Берлине и прибыл в Санкт-Петербург 1 января 1834 г. См.: *Столпянский П. Н.* Маг и чудодей Санкт-Петербургской сцены Андрей Адамович Роллер (1805–1891 гг). СПб., 2002. С. 31.
- ⁴¹ Дело о постановке балета Сумбека... // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4088. Л. 1–1 об.
- ⁴² Либретто. С. 9–10.
- ⁴³ Северная пчела. 1832. 10 дек.

⁴⁴ Сумбека – Авдотья Истомина; Осман, возлюбленный Сумбеки, – Николай Гольц; Сеит, мулла Казанский, – Огюст Пуаро; тень Сафгирея, супруги Сумбеки, – Иван Марсель и др.

⁴⁵ Soumbecka, ou La conquete du Royaume de Cazan // *Le miroir*. 1832. 9 Nov. P. 545. Цит. по: *Красовская В. М.* «Сумбека, или Покорение Казанского царства»... // *Театр и драматургия*. Л., 1967. С. 204.

⁴⁶ *Эльяс Н.* Авдотья Истомина. Л., 1971. С. 173.

⁴⁷ *Храповицкий А.* Дневник // *Русская старина*. 1879. Т. XXIV. Вып. 2. С. 344.

⁴⁸ Шишак – предмет воинского снаряжения в Древней Руси и Московском княжестве, головной убор в виде шлема, украшенный наверху перьями, которое именовалось «шиш».

⁴⁹ Расходные документы по гардеробу за купленные разные бутафорские вещи // РГИА Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 6142. Л. 169.

⁵⁰ Там же. Л. 29, 40, 65

⁵¹ Там же. Л. 15.

⁵² Дело об увольнении от службы Театральной дирекции состоящей в одной танцовщицы и пенсионерки Авдотьи Истоминой // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 2383. Л. 30.

⁵³ Там же. Л. 71.

⁵⁴ Глазет – золотая или серебряная парча, вышитая шелком.

⁵⁵ Бить – тончайшая сплюснутая проволока, из которой изготавливали золотые или серебряные нити для золотошвейных работ.

⁵⁶ Роброн – старинное женское платье с очень широкой колоколообразной юбкой на кринолине.

⁵⁷ Кембрик – тонкая хлопчатобумажная ткань.

⁵⁸ Гро-гран моаре – шелковая плотная ткань с переливающимися разводами.

⁵⁹ Камка – шелковая китайская ткань.

⁶⁰ Тафта – глянцева плотная ткань из туго скрученных нитей шелка или хлопка.

⁶¹ Дело об увольнении от службы Театральной дирекции состоящей в одной танцовщицы и пенсионерки Авдотьи Истоминой // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 2383. Л. 74–74 об.



Александр Александрович Яблочкин

ироко известна фраза В. И. Немировича-Данченко: «Яблочкин был первым крупным режиссером в русском театре»¹. Казалось бы, трудно найти более объективную оценку, чем слова одного из основателей Московского Художественного театра. Однако не все современники разделяли точку зрения режиссера. Главным критиком творчества Яблочкина выступал А. С. Суворин, писавший, что Яблочкин не в состоянии поднять на должный уровень драматическую труппу Петербурга, поскольку «сам еще нуждается в науке, и не по его силам создать гармонию в расстроенном хоре»². Это одна из самых безобидных характеристик, данных Сувориным Яблочкину. Часто современники на страницах газет и книг уклонялись даже от произнесения фамилии режиссера, приписывая его успехи декораторам или театральной дирекции³.

А. Н. Островский, с которым у Яблочкина складывались непростые отношения, о чем будет сказано позже, дал режиссеру весьма нелестную характеристику, описывая момент, когда Дирекция императорских театров искала нового режиссера: «Требовался человек подленький, но смышленный; вот тут-то и беда: между кандидатами были и подленькие люди, но не смышленные; были и смышленные, но не подлые. Оставался Яблочкин»⁴. Актер Г. М. Максимов в своих воспоминаниях, напротив, указывал, что «Яблочкин сделал то, в чем *по-настоящему* и должна заключаться *настоящая* обязанность *настоящего* режиссера»⁵ (курсив Максимова. – С. Ф.). Похожего мнения придерживался и актер Л. М. Леонидов: «Собственно от Яблочкина пошли режиссеры. До него были не режиссеры, а разводящие по сцене»⁶. В целом постановки Яблочкина во второй половине XIX в. оценивались неоднозначно.

В дальнейшем историки театра связывали с его деятельностью становление профессии. С. В. Владимиров видел в числе заслуг Яблочкина именно внесение в работу «более определенной профессионализации»⁷ по сравнению с прежними годами. А. Я. Альтшуллер выделял «плодотворные искания Яблочкина»⁸ в области исторических спектаклей. Т. К. Шах-Азизова характеризовала работу Яблочкина на посту режиссера как «неровную»⁹. П. А. Марков полностью опирался в своих суждениях¹⁰ на «Театральные очерки» Суворина. В работах по исто-

рии театра фигура режиссера удостоилась лишь коротких упоминаний и общих характеристик. Яблочкин так и остался в тени своей младшей дочери и полной тезки – Александры Александровны Яблочкиной, выдающейся актрисы, народной артистки СССР, автора воспоминаний об отце¹¹. Между тем работа режиссера заслуживает отдельного, более внимательного рассмотрения как один из ранних этапов становления режиссерского театра в России.

Александр Александровичу Яблочкину (1821–1895) было предназначено судьбой связать свою жизнь с императорской сценой. Он родился в Санкт-Петербурге в семье актрисы русской драматической труппы Анны Львовны Яблочкиной и камер-музыканта Александра Ивановича Яблочкина. Крестной матерью наследника стала актриса Александра Егоровна Асенкова, мать Варвары Николаевны Асенковой. В роду Яблочкиных было несколько поколений придворных музыкантов, и ребенка с детства готовили к музыкальной карьере. Когда юный Яблочкин не прошел испытание в Придворный певческий корпус, он поступил в Театральное училище, где учился пению и игре на скрипке, и только многим позже перешел в драматический класс. Еще будучи воспитанником Театрального училища, актер привлекался к участию в спектаклях Александринского театра, среди первых его ролей Незабудкин («Новички в любви» Н. А. Коровкина) и Виктор («Два отца и два купца» Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайи). В 1841 г. после серии дебютов (Золотников в «Беде от нежного сердца» В. А. Соллогуба, Рафаэль в «Свирепом американце» Т.-М. Дюмерсана и Ш. Варена и франт в «Неожиданном случае» Н. С. Кириллова) выпускник училища Яблочкин был принят в русскую драматическую труппу на роли по способностям, выходные роли и в хор. По свидетельству хроникера петербургской сцены А. И. Вольфа, актер занял «амплуа комических молодых любовников»¹².

На протяжении всей своей службы в Александринском театре и на других сценах (в Тифлисе, Киеве, Одессе, Ростове-на-Дону) Яблочкин, становясь режиссером, продолжал по возможности и актерскую деятельность. К примеру, по данным за 1868 г. актер выходил на сцену 12–16 раз в месяц. Однако особых успехов на этом поприще не снискал. Один из критиков на страницах «Театрального и музыкального вестника» отмечал, что «г. Яблочкин иногда бывает хорош в ролях повес и франтов средней руки, но большею частью игра его слишком карикатурна»¹³. В ответ на этот отзыв об игре Яблоч-

кина другой рецензент, М. Федоров, написал спустя несколько месяцев: «...вина не в игре артиста, а в тех ролях, которые он по преимуществу занимает и которые требуют от исполнителя некоторой комической утрировки. Г. Яблочкин талантливый, трудолюбивый артист, хорошо знакомый со сценою, и многие роли исполняет безукоризненно...»¹⁴ А. А. Григорьев, напротив, считал, что Яблочкин часто занимает в спектаклях чужое место: «своими, к сожалению, удовлетворяемыми притязаниями на роли, как гг. Яблочкин, Марковецкий и другие, мешают не только надеждам, как гг. Нильский и Малышев, но даже высоким талантам: вспомните, что несколько господ *чередуются* в ролях с П. Васильевым; г. Яблочкин зачастую является там, где было бы желательно видеть г. Нильского»¹⁵ (курсив Григорьева. – С. Ф.).

Яблочкин воспринимал свои актерские способности сдержанно, хотя и не без уверенности в себе: «Пять лет практики, если не сделали из меня актера замечательного, по крайней мере, я надеюсь, что могу быть актером нелишним»¹⁶. Среди ролей актера на императорской сцене Изведов («Благородный театр» М. Н. Загоскина), Поль («Не сошлись характерами» А. Н. Островского), Горич («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Пустозеров («Мишура» А. А. Потехина), Шенган («Десять невест и ни одного жениха» Ф. Зуппе), Иезуит («Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева), Юпитер («Орфей в аду» Ж. Оффенбаха), Кикин («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого) и др.

Первые режиссерские опыты были осуществлены Яблочкиным в 1846–1851 гг. в Тифлисе, куда он ездил в составе группы актеров императорской сцены для организации местного театра. После возвращения в Петербург Яблочкина назначили сначала (8 октября 1851 г.) помощником режиссера русской драматической труппы, а с 30 апреля 1852 г. первым режиссером «для представлений драматических, состоящих из трагедий, драм и комедий»¹⁷.

Прежде чем говорить непосредственно о режиссерских опытах Яблочкина, необходимо кратко охарактеризовать ситуацию, которая сложилась на императорской сцене к середине XIX в. в отношении работников театра, отвечавших за постановочную часть. Задачи режиссера во многом были неопределенными, нередко они смешивались с явно административными функциями. Так, в 1854 г. Яблочкину отдельным приказом вменялось в обязанности наблюдение за ходом «конcertов, живых картин и проч. представлений»¹⁸ в Александринском и Михайловском театрах. Но еще до этого в день

назначения Яблочкина режиссером (30 апреля 1852 г.) был издан важный для истории русского театра приказ, разделивший функции режиссеров драматической и водевильной части. В пяти пунктах директором императорских театров А. М. Гедеоновым излагались обязанности, ложившиеся на плечи режиссера русской императорской сцены:

1. Каждый из сих Режиссеров заведывает всеми сценическими потребностями по ходу спектаклей по своей части, и смотрит за общою исправностию на сцене, в правилах – вменяемых в обязанности Режиссеров постановлением Дирекции. – Но как часть драматическая по значению своему есть более сложная и по репертуару первенствующая, то в Режиссере этой части сосредотачиваются все административные исполнительные распоряжения по труппе, по объявляемым с разрешения моего от Начальника Репертуарной части приказаниям. Второй Режиссер при заведывании своею частию согласуется вообще с ходом дел по труппе.

2. При назначении русских спектаклей в одно время на двух Театрах, Александринском и Михайловском, – заведывает за ходом оных на сцене тот из Режиссеров, к части которого принадлежит первенствующий состав спектакля.

3. В случае болезни одного из Режиссеров другой принимает общее заведывание по труппе.

4. Каждый из сих Режиссеров должен обращать по своей части особенное внимание на требования Артистов по части гардероба, и на другие сценические потребности в том смысле, чтобы при соблюдении должного приличия, не было ни в чем излишка, усиливающего без надобности издержки Дирекции; и для того по всем вообще сценическим потребностям, обязаны Режиссеры взаимно рассматривать, не могут ли костюмы и потребности сделать их по одной части служить и по другой без приготовления новых.

5. Содержание по труппе, Репертуарных книг, составление оригиналов для объявления о спектаклях в афишах, сведение о больных и выздоравливающих и отпускных артистах, принадлежит к заведыванию Режиссера драматической части, передающего своему товарищу все то, что может касаться до его части¹⁹.

Из документа следует, что режиссер отвечал на императорской сцене за ту работу, которую в современном театре выполняют заведующий труппой, заведующий постановочной частью, помощник режиссера, администратор. Приказ не содержит никаких указаний относительно читок, репетиций, работы с актерами – ничего, что могло бы прояснить, какую роль играл режиссер непосредственно в создании спектакля. Тем очевиднее перемены, которые пришли на Александринскую сцену с назначением Яблочкина.

Первая же его постановка на сцене Александринского театра «Русская свадьба в исходе XVI века» П. П. Сухонина с В. А. Каратыгиным в главной роли принесла режиссеру и театру огромный успех. Издатель «Северной пчелы» Ф. В. Булгарин одним из первых отозвался на спектакль: «Говоря в литературном отношении, ни драмы, ни комедии тут нет, но пьеса и не названа драмою: это смесь всего – балета, оперы и крошечный уголок драмы. Но пьеса обставлена превосходно: декорации и бутафорские вещи прекрасны, картины оживлены действием, и пьеса чрезвычайно понравилась публике»²⁰. Подобного мнения придерживался и Г. М. Максимов: «“Русская свадьба”... своим громаднейшим успехом и долгим существованием на репертуаре обязана не столько автору, сколько режиссеру. Пьеса, по внутреннему своему содержанию, длинна, суха и безжизненна, выигрывала лишь внешностью. Декорации, костюмы, аксессуарные вещи – все было новое, вполне соответствующее эпохе. Хоры были разучены безукоризненно. Кроме того: места и расположение действующих лиц, как персонажей, так выходных и хористов, в каждой сцене было *эффектно* и *красиво*, вся пьеса твердо срепетована, и потому шла необыкновенно *гладко*»²¹ (курсив Максимова. – С. Ф.). Автор «Русского художественного листка» также описывал свое восхищение постановкой: «Самая драма хотя и не лишена достоинств, но великолепная постановка придала ей большую занимательность»²².

Уже на основании этих единодушных отзывов можно определить первые черты, характерные для работы Яблочкина на посту режиссера: настойчивое стремление к каждой постановке создавать индивидуальные декорации и костюмы, проводить систематические репетиции, тщательно выстраивать мизансцены. «Русская свадьба в исходе XVI века» удачно сочетала в себе народные мотивы с музыкально-водевильными, особенно были отмечены сцены девичника, свадебного пира. Яблочкин уже тогда придал спектаклю необходимую живость, насыщенность действия, которая позже стала его главным оружием в работе над опереттами.

К первому периоду режиссерской деятельности Яблочкина в Александринском театре относится и начало его работы с Островским. 16 сентября 1854 г. в свой бенефис Яблочкин впервые поставил «Бедность не порок». Рецензент «Северной пчелы» писал, что «пьеса была разыграна с такою редкою совокупностью, какая не часто бывает в бенефисах»²³, и отдельно выделял выбор Яблочкиным качественных пьес для бене-

фиса. Вольф особо отмечал актеров: «они с любовью вникнули в свои роли и ансамбль вышел удивительный»²⁴ (Любим Торцов – В. В. Самойлов, Торцова – Ю. Н. Линская, Любовь Гордеевна – А. М. Читау, Митя – Ф. А. Бурдин, Коршунов – А. Е. Мартынов, Анна Ивановна – П. И. Орлова, Гордей Торцов – П. И. Зубров, Разлюляев – С. Я. Марковецкий).

Несмотря на громкий успех «Русской свадьбы в исходе XVI века» и удачную постановку комедии Островского, Яблочкин недолго пробыл первым режиссером. Уже 31 декабря 1854 г. после его прошения он был переведен в актеры на первые ампула. Последующие годы с небольшим перерывом на работу в Киеве (1856–1857) и Тифлисе (1867–1868) Яблочкин служил на Александринской сцене, оставаясь актером и продолжая ставить спектакли, преимущественно для своих бенефисов. В июле 1868 г. после смерти Е. И. Воронова Яблочкин был назначен старшим режиссером с испытательным сроком на осенний и зимний сезоны, а уже в начале марта 1869 г. стал главным режиссером русской драматической труппы.

Так и не выйдя в разряд первых актеров, Яблочкин смог стать первой величиной в театральной жизни столицы. Его влияние на петербургскую императорскую сцену затрагивало едва ли не все сферы. Яблочкин очень хорошо понимал, в чем нуждается зритель, какой репертуар будет иметь успех, с его приходом на должность режиссера сборы заметно выросли. Он выступил автором комедии-водевиля «Курьезные похождения», былины «Падение язычества в Новгороде» и переделок с французского комедии «Взбаламученное счастье» и шутки-водевиля «Много шума из пустяков». В самом начале своей карьеры Яблочкин писал о репертуарной политике дирекции: «В целый-то год я выписываю от Г. Васильева (библиотекаря. – С. Ф.) пьес не более, как рублей на 30 серебром, и то собственно для себя. Дирекция же не выписывает ничего, а заставляет выбирать пьесы из старого Репертуара сороковых годов, когда-то издаваемого покойным Песоцким. Дирекция не подписалась даже нынешний год на Пантеон Кони»²⁵. В то время как мимо Яблочкина не проходили никакие новинки отечественной и зарубежной драматургии. При таком подходе закономерно, что практически все спектакли Яблочкина становились первыми постановками пьес на петербургской императорской сцене либо же шли в новом переводе.

Режиссер, безусловно, проявил себя как удачливый театральный менеджер. Именно Яблочкину, изменившему бытовавшее тогда на афишах «Александринский» на «Алексан-

дринский», театр обязан своим нынешним названием. Руководство верило в его успех и часто шло ему навстречу в вопросе оформления спектаклей. Если до прихода Яблочкина декорации и костюмы кочевали из одного спектакля в другой, никак не соотносясь с изображаемой эпохой, то с появлением режиссера для части новых постановок готовилось специальное оформление.

В спорах относительно обновления декораций Яблочкин нередко выходил победителем. Так, на постановку оперетты Ж. Оффенбаха «Грузинки» в бенефис режиссера Министр императорского двора согласился выделить 3899 руб. на гардеробную и декорационную части при том, что запрашиваемая сумма равнялась примерно 1/3 годовых средств, отведенных на гардероб всей драматической труппы, и также 1/3 от суммы расходов на декорации, остававшейся до конца года в распоряжении Дирекции на 2 сентября 1866 г.²⁶ Мотивы такого решения понятны, любой бенефис режиссера давал гарантированно высокие сборы.

1860-е гг. можно назвать расцветом деятельности Яблочкина как режиссера. Основные его успехи в этот период связаны с опереттой, которую именно он привил русской сцене. Начал Яблочкин с оперетки «Десять невест и ни одного жениха» Ф. Зуппе, поставленной им в свой бенефис 6 мая 1864 г. Еще больший успех имела оперетта «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха (10 сентября 1865 г.), появившаяся год спустя на афишах Александринского театра. 1868 г. ознаменовал собой постановку еще двух оперетт Оффенбаха: «Званный вечер с итальянцами» (2 февраля 1868 г.) и «Прекрасная Елена» (18 октября 1868 г.). Вторая постановка прославила не только режиссера, но и исполнительницу роли Елены – Веру Александровну Лядову. В 1869 г. Яблочкиным поставлены «Фауст наизнанку» Ф. Эрве (17 октября 1869 г.) и «Птички певчие» Оффенбаха (26 ноября 1869 г.).

Не все современники приняли нашествие оперетт на александринскую сцену. Так, Островский был привычно строг к Яблочкину: «<...> в продолжение двух лет оперетка была бичом русского искусства. Старый русский репертуар был забыт, к появившимся новым пьесам относились с небрежностью, или, вернее сказать, с полным пренебрежением, все силы труппы, все старания репертуарного начальства обращены были на оперетку, и надо заметить, что в руках опытного режиссера подавление национального искусства проводилось с строгою последовательностью»²⁷. Слова драматурга

о «подавлении национального искусства» Яблочкиным не совсем справедливы, он много ставил и Островского, и исторических пьес. К тому же начал активно задействовать оперетту в своих бенефисах режиссер еще до получения высоких должностей. Причина таких резких высказываний со стороны автора в другом: ухудшению отношений Яблочкина и Островского немало способствовал актер Бурдин, близкий друг драматурга, сам стремившийся занять должность режиссера. Об этом конфликте подробно рассказала в своих воспоминаниях А. А. Яблочкина²⁸.

Кроме того, Островский упустил из виду, что петербургская драматическая труппа к моменту прихода Яблочкина на должность старшего, а затем и главного режиссера сильно изменилась, во многом уступала московской и не всегда была способна работать с материалом, предложенным Островским. Уже не было в живых В. А. Каратыгина, А. Е. Мартынова и А. М. Максимова, не было на сцене Н. В. Самойловой и П. И. Орловой, еще не приехали из провинции М. Г. Савина, К. А. Варламов и В. Н. Давыдов. На сильный упадок актерских сил и потерю лучших исполнителей обращал внимание историк театра П. А. Марков: «Труппа окончательно теряет свое единство. В ней господствует несколько линий: последних остатков романтизма, внешнего жанризма и условной опереточности»²⁹.

О слабости труппы Александринского театра 1860–1870 гг. в то время говорили много: «У нас существует всего по одному русскому театру в Петербурге и Москве, и то мы не можем добиться, чтобы иметь сносную “среднюю труппу”»³⁰. А. А. Григорьев напрямую связывал падение репертуара со слабостью труппы: «Ни одного художественного произведения – будь оно оригинальное – Гоголя или Островского, будь оно переводное – Шекспира, Шиллера, Гюго или Мольера – исполнить в настоящую минуту как следует на нашей сцене, при ее данных, невозможно»³¹ (курсив Григорьева. – С. Ф.).

Имея такие исходные данные, Яблочкин нащупал то единственно возможное направление, которое спасло положение в 1860-е гг., принеся яркие роли и успех актерам, приятное времяпрепровождение публике и грандиозные сборы Дирекции. Сборы были едва ли не ключевым фактором при выборе репертуара. Сам режиссер писал 6 марта 1869 г. о преимуществе оперетт относительно пьес Островского именно по части вырученных за билеты денег: «Таких блестящих результатов удалось добиться при крайней бедности репертуара. Пьесы Островского, заигранные донельзя, не давали никаких

сборов, а все то, что появлялось вновь, было, за немногими исключениями, ниже всякой критики»³².

На смену уходящему водевилю пришла оперетта, у которой сразу обнаружилось множество врагов среди критиков. Наиболее язвительно отзывался об оперетте Суворин: «У нас “Прекрасная Елена” не имеет решительно никакого сатирического значения <...> Елена может у нас держаться единственно благодаря своей пряности, но я думаю, что пряность эта приестся тем скорее, что г-жа Лядова едва ли способна придать своей роли то разнообразие, на которое такая мастерица г-жа Деверия. Высидеть три акта этой оперетки – своего рода подвиг, на который решится только тот, кому больше деваться некуда»³³.

На постановку «Фауста наизнанку» А. А. Соколовым была написана рецензия «Фауст наизнанку, или г. Яблочкин налицо»³⁴, описывавшая карикатурность и нелепость происшедшего на сцене. Декорации начала спектакля воссоздавали помещения Театрального училища, по которому носились воспитанники. Актер В. Н. Давыдов, работавший с Яблочкиным в Одессе, называл стремление режиссера к насыщенному действию в спектаклях одной из его слабостей: «он органически не выносил спокойных диалогов, мертвых положений и вносил в пьесу избыток внешнего движения, что нередко вредило сценическому впечатлению»³⁵. Именно эта динамика происходящего на сцене, заложенная в самом жанре и усиленная Яблочкиным, стала одним из ключей к успеху оперетты в Александринском театре и в то же время одной из причин ее неприятия.

Можно согласиться с утверждением исследователя М. О. Янковского о том, что Яблочкин трактовал «оперетту с чисто водевильных позиций»³⁶. Сами переводы и переделки оперетт усиливали водевильное начало спектакля. Л. Л. Иванов (сын В. А. Лядовой) вспоминал, что в «Орфее в аду» (автор перевода В. А. Крылов) «куплеты и диалоги были пересыпаны забавными каламбурами, колкими остротами и намеками на злобы дня»³⁷. В своей статье Иванов говорил также и о навязывании актерам ролей в опереттах: «Пользуясь правом главного режиссера, он навязывал в бенефисы таким артистам, как Е. М. Левкеева, П. А. Каратыгин, Е. П. Струйская, П. И. Малышев, ничего не имевшим общего с каскадным жанром, оперетку за опереткой»³⁸. П. П. Гнедич также с горечью отмечал, что восходящих звезд Н. Ф. Сазонова и И. И. Монахова «заедала оперетка, культивируемая режиссером Яблочкиным»³⁹.

Актеры один за другим отказывались играть в опереттах. Режиссер в прошении на имя директора императорских театров А. М. Борха описывал ситуацию, сложившуюся вокруг постановки оперетты «Грузинки»: за короткое время до бенефиса отказались играть поочередно три актера (Сазонов, М. М. Глебова и М. П. Лелева), а когда замены были найдены, юная ученица Орлова, которая должна была дебютировать, сорвала голос из-за слишком усердных репетиций⁴⁰.

После таких отказов Яблочкину все-таки удалось найти актрису, которая стала олицетворением оперетты конца 1860-х гг. По верному замечанию М. Е. Корнаковой, именно Лядова, перешедшая из балетной труппы в драматическую, привнесла на сцену «своеобразие индивидуальных подтекстов в каждой опереточной роли... особенный личный, лирический мотив в ее героинях»⁴¹. Даже автор «Петербургского листка», на страницах которого оперетту неизменно критиковали, отдавал должное Лядовой в роли Елены: «Г-жа Лядова в роли Елены была прелестна, красота, соединенная с грацией, приятный серебристый голосок, соединенный с бойкою и развязною игрою – все это вызывало нескончаемую бурю аплодисментов»⁴². Игравшему Париса Сазонову также удалось избежать штампов и карикатурности, по свидетельству того же автора, актер «не позволил себе ни малейшего шаржа. Он исполнял роль просто, весело и страстно»⁴³. «Прекрасная Елена», в которой были задействованы лучшие актерские силы, стала самым большим успехом Яблочкина.

В остальном он и сам понимал поверхностность жанра оперетты в том виде, в каком он представлялся на императорской сцене 1860-х гг. 20 ноября 1869 г. (всего за шесть дней до премьеры оперетты «Птички певчие» Ж. Оффенбаха) в обращении к директору императорских театров С. А. Гедеонову, сменившему А. М. Борха, режиссер просил заранее назначить дату бенефиса, чтобы он «мог выбрать для себя пьесу, хотя и старую, но капитальную, могущую служить украшением репертуара, а не брать оперетты подобные “Фаусту наизнанку” и не подвергаться нападкам журналов и газет»⁴⁴. Смерть Лядовой 24 марта 1870 г. окончательно остановила развитие жанра оперетты на александринской сцене: «Оперетта со смертью Лядовой умерла как факт театрального искусства»⁴⁵. Как ни пытался Яблочкин заменить ее другими актрисами, которых приглашал и из Москвы, и из провинции, и из Мариинского театра (О. В. Кольцова, З. Д. Кроненберг, М. М. Чернявская, А. И. Абаринова и др.), оперетту уже невозможно было спасти.

Впрочем, режиссер продолжал делать определенные успехи на поле этого жанра. Так, 11 февраля 1873 г. состоялась премьера оперетты Ш. Лекока «Зеленый остров». По сюжету на корабле, который должен доставить на Зеленый остров 100 невест для колонистов, случайно оказываются две замужние дамы – Габриель (бенефициантка Абаринова) и Эглянтина (Чернявская). В нелепую погоню за кораблем на лодке, от которой в скором времени остается одна бочка, отправляются их мужья Анатолий (Монахов) и Пулярдот (Н. И. Арди). Вот как в монтажке описывает сцену их прибытия на остров Яблочкин: «Посреди сцены пальма, на которую взлезают из-за скал, с левой стороны выплывает бочка, на которой сидят верхом Арди и Монахов. Посреди бочки тросточка, на которой привязан носовой... платок вместо паруса. На правой стороне, на первом плане, группа деревьев, между которыми дупло; в него прячется Арди, а повыше, между ветвями, помещается Монахов (Монахов должен руками касаться головы Арди)»⁴⁶. Здесь обращают на себя внимание две вещи: тщательная расстановка актеров на сцене и точно уловленная режиссером комическая составляющая, которую Яблочкин чувствовал в опереттах и пытался перенести на сцену. Носовой платок на тросточке вместо паруса здесь не выглядит утрированием, он продолжает череду ироничных нелепостей, которыми наполнено либретто.

Постановка имела огромный успех, которого, казалось бы, уже не могло быть у оперетты без Лядовой. Даже А. А. Соколов, клеймивший Яблочкина за засилье оперетты, не мог сдержать слов восхищения: «...Декорации хороши, костюмы свежи, обстановка самая тщательная (была даже генеральная репетиция с костюмами, вещами и в присутствии начальства); актеры играют не только со старанием, но даже с соревнованием. Они положительно сияют затмить друг друга; но от этого удваивается блеск исполнения. <...> В этот вечер все как будто помолодело»⁴⁷. Здесь вновь можно говорить о той энергии, которую Яблочкин задавал действию. Только в отличие от «Фауста наизнанку» в случае с «Зеленым островом» режиссеру удалось дать ей верное направление. Это был один из последних успехов оперетты на сцене Александринского театра.

На рубеже 1860-х–1870-х гг. Яблочкин сосредоточился на другой сфере – исторических спектаклях, которые стали прорывом в первую очередь по части декорационного искусства. В 1867 г. состоялась премьера «Смерти Иоанна

Грозного» А. К. Толстого, в 1868 г. – «Василисы Мелентьевой» А. Н. Островского. В обеих постановках принимали активное участие сами авторы. Толстым был предварительно написан тщательный «Проект постановки на сцену трагедии “Смерть Иоанна Грозного”»⁴⁸, который содержал подробный анализ характеров персонажей, указания относительно декораций, антрактов, музыки, общего рисунка и колорита трагедии. Постановка народных сцен в этом спектакле приписывается и Воронову, и Яблочкину. Вольф писал, что «постановка пьесы была образцовая; режиссер Яблочкин мастерски заправлял народными массами»⁴⁹. Немирович-Данченко, говоря о заслугах Яблочкина, также указывал, что он «прославился постановкой “Смерти Иоанна Грозного” А. К. Толстого в Петербурге, причем большой успех выпал и на долю так называемых народных сцен»⁵⁰. В то же время Нильский писал: «В исторических и народных пьесах, как например, “Смерть Иоанна Грозного”, “Дмитрий Самозванец” Чаева и др., Воронов мастерски, эффективно и великолепно ставил народные сцены»⁵¹. Учитывая тот факт, что Воронов занимал пост главного режиссера до конца жизни (13 апреля 1868 г.), участие Яблочкина в постановке массовых сцен спектакля «Смерть Иоанна Грозного» выглядит спорным.

Остановимся на спектакле, о котором достоверно известно, что его в течение двух лет готовил к постановке Яблочкин, – это «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Премьера состоялась 17 сентября 1870 г. на сцене Мариинского театра. Первую постановку на русской сцене трагедии Пушкина отличали выстроенные народные сцены и тщательно подобранные костюмы и бутафория, декорации также были написаны специально для спектакля лучшими художниками – М. А. Шишковым и М. И. Бочаровым. Отклики на спектакль были самые противоречивые. Автор «Иллюстрированной газеты» выделял эффект, произведенный народными сценами, в остальном же говорил преимущественно об упадке драматической труппы: «Если же эти артисты не умеют читать стихов, не похожи на бояр, и у нас нет ни Самозванца помоложе (В. В. Самойлов играл эту роль в возрасте 57 лет. – С. Ф.), ни Марины получше (роль Марины исполнила Е. П. Струйская 1-я. – С. Ф.), ни Бориса почеловечнее (Годунова играл А. Л. Леонидов. – С. Ф.), умеющего по крайней мере, хоть бы говорить по-русски – в этом не виновата трагедия Пушкина»⁵². Гнедич посчитал спектакль провальным: «Годунов же всецело был сдан на руки режиссерского упр-я – и результат получился в высшей степени пе-

чальный. Драма была разделена совершенно произвольно на действия и картины. Роли были заучены не твердо, исполнение было шаткое и валкое»⁵³. О сочетании плохого исполнения и выдающегося оформления говорил и историк Н. И. Костомаров: «Бориса Годунова» сыграли дурно, очень дурно. <...> Но зато с внешней стороны появление «Бориса Годунова» на сцене составляет истинный феномен»⁵⁴. Нововведения в декорационном искусстве в связи с постановкой пушкинской трагедии подробно разбирал В. В. Стасов: «Теперь, по примеру парижских и венских декораций, у нас в первый раз попробовано написать и расположить декорацию таким образом, что откуда ни посмотри, отовсюду видишь все только зелень и зелень – нигде нет прорех и неприятных закулисных тайн <...> ...сцена до самой рампы... освещается, кроме нижнего, неизбежного освещения, еще и сверху, что дает возможность производить совершенно новые, чрезвычайно сильные и изящные эффекты»⁵⁵. Вызывало недовольство критики и большое количество антрактов, которые иногда были длиннее сцен. Если обратиться к монтажке спектакля, можно увидеть, что Яблочкин в большинстве случаев обозначена «чистая перемена»⁵⁶ декораций, иногда с указанием «если возможно». Значит, режиссер пытался избежать эффекта часто опускающегося занавеса, но еще не понимал, как это сделать технически.

Работа с актерами также не относилась к сильным сторонам режиссера в этом спектакле. Причиной тому не только определенный спад исполнительских возможностей труппы, но и непонимание актерами и режиссером того, как следует играть историческую трагедию, какими средствами ее воплощать. Все это позволило О. М. Фельдману назвать «Бориса Годунова» «одной из первых – глубоко противоречивых, жалких – попыток режиссерского спектакля в русском театре второй половины XIX века, свидетельствовавшей о том, насколько неотчетлив был еще круг задач режиссера и как стихийно формировалось театральное представление»⁵⁷.

Главным достоинством спектакля по части режиссуры оставались массовые сцены. Ф. Я. Сыркина несколько приуменьшает вклад Яблочкина в разработку народных сцен спектакля: «...Еще задолго до постановки М. И. Бочаров в эскизе декораций к сцене возле Новодевичьего монастыря не ограничился изображением пейзажа – он нарисовал толпу народа возле монастыря, массу любопытных, облепивших его стены, то есть уже в эскизе наметил мизансцену»⁵⁸. Не умаляя заслуг

художника, стоит сказать о том, что именно Яблочкин заставил эти мизансцены ожить, вызвав единодушное одобрение критики и зрителей. О полных жизни народных сценах красноречиво свидетельствует следующий отклик Д. В. Аверкиева: «...общее распределение групп, глухой говор в народе, изображаемом не актерами, а статистами и солдатами, выходит отлично, и устройство этой сцены, как и многих других, делает величайшую честь режиссеру»⁵⁹.

Работу над народными сценами выделяли современники и у предшественника Яблочкина – режиссера русской драматической труппы Воронова. Так, Нильский в своих воспоминаниях писал: «Под его управлением толпа жила, это были живые лица, принимавшие близкое участие в ходе событий»⁶⁰. Примерно такую же характеристику давали критики и опытам Яблочкина. Было ли это принятой похвалой, общим местом, или критерии работы режиссера оставались настолько размытыми, что приходилось отмечать лежащее на поверхности? Так или иначе, но стремление к историческим спектаклям, достоверность сценического оформления, управление массовыми сценами обозначили верное направление в сторону режиссерского театра, приведшее спустя четверть века к открытию Московского Художественного театра спектаклем «Царь Федор Иоаннович». К. Н. Державин также отмечал, что «пушкинский “Борис Годунов” в данной постановочной редакции остался своеобразным предшественником мейнингенской режиссерской школы»⁶¹.

Автор «Нового времени», посетивший генеральную репетицию «Бориса Годунова», указывал на мастерство Яблочкина как режиссера: «Некоторые господа еще так недавно печатно пытались отнять у режиссера русской драматической труппы, г. Яблочкина, всякое понимание своего дела и превозносили до небес покойного г. Воронова, – но постановкой, как народных сцен, так и всей пьесы «Борис Годунов» – г. Яблочкин буквально затмил своего покойного предшественника и тем доказал всю недобросовестность этих некоторых господ»⁶². Как и в случае с «Зеленым островом», можно с уверенностью утверждать о состоявшейся генеральной репетиции, что, очевидно, стало для Яблочкина системой в 1870-е гг.

После «Бориса Годунова» Яблочкин справился с первыми постановками драматической хроники Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (18 февраля 1872 г.) и драмы Аверкиева «Каширская старина» (27 сентября 1872 г.). Если «Каширская старина» не удивила современников ни

проблематикой пьесы, ни режиссурой, то народная сцена спектакля «Дмитрий Самозванец» в Китай-городе восхитила даже неустанного критика работы Яблочкина – Суворина, давшего ей подробное описание: «Я никогда не видал в театре народной сцены, так эффектно исполненной; у г. Островского она только намечена, и не приложи к ней стараний г. Яблочкин, она прошла бы бесследно. <...> Все это проделывается с необыкновенным увлечением, живостью, страстью; на сцене поднимается пыль и несется в партер; крики и ярость так ужасны, что все готовы подумать, что сцена эта происходит в действительности»⁶³. Это свидетельствует о совершенствовании Яблочкина с течением времени в разработке массовых сцен.

Несмотря на сложившуюся карьеру в Александринском театре, Яблочкин продолжал сотрудничество с Тифлисским театром, где в течение последних лет с перерывами на возвращение в Петербург играли его жена (С. В. Яблочкина) и старшая дочь (Е. А. Яблочкина). 2 января 1874 г. режиссер подал прошение о годичном отпуске для поправления здоровья, однако получил отказ. 26 января 1874 г. им было подано новое прошение – об отставке, но дирекция тянула с ответом. Яблочкин его не дождался и уехал к семье в Тифлис, вследствие чего был уволен за самовольный отъезд «с тем, чтобы впредь не принимать его более на службу к Императорским Театрам»⁶⁴.

После Александринского театра режиссер сосредоточил все свои силы на Тифлисской сцене, но в 1874 г. здание театра сгорело. В дальнейшем Яблочкин работал в Одессе, Ростове-на-Дону, в Павловске под Петербургом. Везде его режиссерские опыты встречали более чем единодушное одобрение. Давыдов выделял умение Яблочкина работать с актером, отмечая, что режиссер «умел показать ему то, что почему-либо ему не дается, искал всегда причину незадачливости. Он был и репетитором, и учителем сцены, и в то же время собственно режиссером, то есть человеком, объединяющим работу всех, сводящим спектакль к целому, то есть устанавливающим его ритм, тон, всю музыку представления»⁶⁵. В Ростове также высоко оценили начинания Яблочкина: «Нынешний год, благодаря тому, что... приглашен г. Яблочкин, все изменилось к лучшему. Репертуар ведется человеческий, пьесы ставятся безупречно; видно, что артисты имеют хорошие репетиции»⁶⁶. А. Я. Глама-Мещерская вспоминала о Яблочкине как о режиссере летних спектаклей в Павловске: «Яблочкин не терпел ни-

каких отступлений от выработанного им режиссерского плана как в создании отдельных мизансцен, так и в группировке отдельных актеров на сцене. Он точно закреплял, по своему выбору, место актера на сцене. Если актер вел свою сцену неправильно, он вмешивался и давал ему тон и направление. Но это происходило лишь на черновых репетициях до тех пор, пока действующий еще не вошел в свою роль. После этого Яблочкин предоставлял полный простор исполнителю»⁶⁷.

Яблочкиным был также написан проект «Метода преподавания сценического искусства в Петербургской консерватории», в котором можно проследить опередивший свое время подход к обучению актеров, близкий к сформировавшемуся в эпоху режиссерского театра. Среди разделов были: «а) Речь; б) Законы выражения душевного состояния речью; в) Темперамент и характер; г) О выражении души в теле; д) Телодвижение; е) Сценические правила, манеры держаться на сцене, слушать и т. д.»⁶⁸. В числе предметов назывались также танцы и фехтование, первый курс предполагалось посвятить басням и классическому репертуару. Применить этот проект в качестве педагога режиссер не успел.

То, как менялась, совершенствовалась с течением времени работа Яблочкина, можно проследить по сохранившимся монтировкам спектаклей. Если вначале режиссер прописывал преимущественно расстановку декораций, причем достаточно скупо, схематично обозначая положение окон, дверей и мебели, то по прошествии лет он стал иногда указывать и звуковое сопровождение, и световое решение, а также частично обозначать мизансцены, как в случае с опереттой «Зеленый остров». Деятельность Яблочкина в качестве режиссера примечательна его видением сцены, работой над планом будущего спектакля, скрупулезными репетициями, индивидуальной работой с актерами в качестве педагога, заботой о стилевом соответствии декораций и костюмов изображаемой эпохе. Такой подход к постановке спектакля стал очередным шагом на пути к режиссерскому театру.

Примечания

¹ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989. С. 313.

² Суворин А. С. Русская драматическая сцена // Суворин А. С. Театральные очерки (1866–1876 гг.). СПб., 1914. С. 356.

³ В частности, актер А. А. Нильский в своей «Закулисной хронике» не упоминает Яблочкина, при этом описывая деятельность предыдущего

режиссера Е. И. Воронова (см.: *Нильский А. А.* Закулисная хроника. 1856–1894. Изд. 2-е. СПб., 1900). В. В. Стасов в статье «Санкт-Петербургских ведомостей» о постановке «Бориса Годунова» приписывал все достоинства спектакля заслугам дирекции и декораторов, также не упомянув фамилию режиссера (см.: *В. С. (Стасов В. В.)* Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1870. 19 сент.).

⁴ *Островский А. Н.* Причины упадка драматического театра в Москве // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 179.

⁵ *Максимов Г. М.* Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). СПб., 1878. С. 196.

⁶ *Леонидов Л. М.* Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. М., 1960. С. 60.

⁷ *Владимиров С. В.* Исторические предпосылки возникновения режиссуры // Владимирова С. В. К истории режиссуры: В 2 ч. СПб., 2012. Ч. 1. С. 89.

⁸ *Альциуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968. С. 123.

⁹ *Шах-Азизова Т. К.* Введение // История русского драматического театра: В 7 т. М., 1980. Т. 5. С. 38.

¹⁰ *Марков П. А.* Александринский театр в эпоху «либеральных» реформ (1860–1880 гг.) // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 194–195.

¹¹ См.: *Яблочкина А. А.* Семья Яблочкиных // Яблочкина А. А. 75 лет в театре. М., 1977. С. 30–65.

¹² *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 2 ч. СПб., 1877. Ч. 1. С. 153.

¹³ *Ф.-В.* Характеристика современных артистов с.-петербургских театров // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 20. С. 205.

¹⁴ *Федоров М.* Заметка // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 25. С. 250.

¹⁵ *Григорьев А. А.* Наша драматическая труппа // Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 286.

¹⁶ О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 10359. Л. 18 об.

¹⁷ Там же. Л. 24.

¹⁸ См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 2. № 14728. Л. 1.

¹⁹ О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 10359. Л. 24–25 об.

²⁰ *Ф. Б. (Булгарин Ф. В.)* Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1852. 12 апр.

²¹ *Максимов Г. М.* Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). СПб., 1878. С. 195–196.

²² *П.* Русские свадьбы в XVI столетии // Русский художественный листок, издаваемый В. Тиммом. 1853. 10 янв. № 2. (Цит. по: *В. Ф. Тимм.* Русский художественный листок: в 3 альбомах и 3 каталогах. Факсимильное издание 1851–1862 годов. СПб., 2007. Каталог 1.)

- ²³ Р. З. (Зотов Р. М.) Театральная хроника // Северная пчела. 1854. 16 сент.
- ²⁴ Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 2 ч. Ч. 1. С. 175.
- ²⁵ О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 10359. Л. 18 об.
- ²⁶ См.: О постановке для бенефиса актера Яблочкина оперетки Оффенбаха «Грузинки» // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. № 20685. Л. 1.
- ²⁷ А. Н. Островский. Клубные сцены, частные театры и любительские спектакли // Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 10. С. 123.
- ²⁸ См.: Яблочкина А. А. Семья Яблочкиных. Указ. изд. С. 56–58.
- ²⁹ Марков П. А. Александринский театр в эпоху «либеральных» реформ (1860–1880 гг.). Указ. изд. С. 165.
- ³⁰ Е. У. (Утин Е. И.) Современные условия русской сцены // Вестник Европы. 1869. Кн. 3. С. 469.
- ³¹ Григорьев А. А. Наша драматическая труппа // Григорьев А. А. Театральная критика. С. 286.
- ³² О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 10359. Л. 141 об.
- ³³ Суворин А. С. «Прекрасная Елена», Оффенбаха, на русской сцене. – Дебют г. Яблочкина и г-жи Яблочкиной 2-й. – «Брак по страсти», сцены А. Потехина // Суворин А. С. Театральные очерки (1866–1876 гг.). С. 237–238.
- ³⁴ См.: Театральный нигилист (Соколов А. А.) Фауст наизнанку, или г. Яблочкин налицо // Петербургский листок. 1869. 19 окт.
- ³⁵ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. М., 1962. С. 200.
- ³⁶ Янковский М. О. Оперетта на русской императорской сцене // Янковский М. О. Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М., 1937. С. 257.
- ³⁷ Иванов Л. Старый Петербург. Оперетка на Александринской сцене // Столица и усадьба: журнал красивой жизни: В 7 т. Репринтное издание 1915 г. СПб., 2008. Т. 3. № 31. С. 8.
- ³⁸ Там же. С. 10.
- ³⁹ Гнедич П. П. Из прошлого // Исторический вестник. 1905. № 4. С. 40.
- ⁴⁰ О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 10359. Л. 121–121 об.
- ⁴¹ Корнакова М. Е. Вера Александровна Лядова // Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах. СПб., 2006. С. 160.
- ⁴² Хроника // Петербургский листок. 1868. 20 окт.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 10359. Л. 157.
- ⁴⁵ Корнакова М. Е. Вера Александровна Лядова. Указ. изд. С. 161.
- ⁴⁶ Монтировки пьес, опер и балетов, поставленных на сценах С.-Петербургских театров // РГИА. Ф. 497. Оп. 14. № 831. Л. 3–3 об.
- ⁴⁷ Театральный нигилист (Соколов А. А.) Театральный курьер. На «Зеленом острове» // Петербургский листок. 1873. 13 февр.

- ⁴⁸ См.: Толстой А. К. Проект постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного» // Толстой А. К. Собр соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 3. С. 447–493.
- ⁴⁹ Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. СПб., 1884. С. 35.
- ⁵⁰ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. С. 313.
- ⁵¹ Нильский А. А. Закулисная хроника. С. 167.
- ⁵² Петербургские письма // Иллюстрированная газета. 1870. 24 сент.
- ⁵³ Гнедич П. П. Из прошлого // Исторический вестник. 1905. № 4. С. 41.
- ⁵⁴ Костомаров Н. Представление «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра 17-го сентября 1870 // Голос. 1870. 19 сент.
- ⁵⁵ В. С. (Стасов В. В.) Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1870. 19 сент.
- ⁵⁶ См.: Монтировка пьесы «Борис Годунов» // РГИА. Ф. 497. Оп. 14. № 229. Л. 10–11 об.
- ⁵⁷ Фельдман О. М. Часть вторая – Пьесы Пушкина в русском театре // Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов», «Маленькие трагедии». М., 1975. С. 190.
- ⁵⁸ Сыркина Ф. Я. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX в.: Очерки. М., 1956. С. 115.
- ⁵⁹ Д. А. (Аверкиев Д. В.) Постановка «Бориса Годунова» // Голос. 1870. 20 сент.
- ⁶⁰ Нильский А. А. Закулисная хроника. 1856–1894. С. 167.
- ⁶¹ Державин К. Н. Эпохи Александринской сцены. Л., 1932. С. 99.
- ⁶² Хроника // Новое время. 1870. 16 сент.
- ⁶³ Суворин А. С. «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» – Драматическая хроника А. Н. Островского // Суворин А. С. Театральные очерки (1866–1876 гг.). С. 410–411.
- ⁶⁴ О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 10359. Л. 196.
- ⁶⁵ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. С. 200.
- ⁶⁶ Ростов-на-Дону // Суфлер. 1880. 28 сент.
- ⁶⁷ Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. М.; Л., 1937. С. 307.
- ⁶⁸ Цит. по: Яблочкина А. А. Семья Яблочкиных. С. 43–44.



Петр Петрович Гнедич

Возникновение в России на рубеже XIX–XX вв. режиссерского театра определило само направление исследований театрального процесса как такового, стало своеобразной призмой, сквозь которую принято рассматривать и предшествующие этому событию факты и явления, и последующие. В этой связи представляется актуальным сделать предметом исследовательского внимания культурный контекст, в котором зарождалась идея режиссерского театра. Одним из тех, кто способствовал ее утверждению, был Петр Петрович Гнедич (1855–1925), писатель, драматург, переводчик, художник, театральный критик и практик театра, значительную часть жизни посвятивший Александринскому театру. Он не был режиссером в узкопрофессиональном смысле слова, но его эстетические принципы, которые он реализовывал в критических статьях и собственных постановках, а также его многогранная деятельность на посту Управляющего труппой Александринского театра создавали духовный климат, который во многом подготавливал становление режиссерского театра. Страстно увлеченный театром, искренне болеющий душой за состояние современной сцены, Гнедич всеми имеющимися в его распоряжении средствами способствовал ее преобразованию, видя в этом свою миссию. Главной целью он считал повышение художественного уровня постановок, что позволило бы театру, по его мысли, занять достойное место в ряду других искусств. Служба в качестве театрального чиновника предоставляла широкие возможности – он мог вносить коррективы в организацию театрального процесса, формировать репертуарную политику, принимать участие в конкретных постановках. В течение пяти лет (1891–1895) Гнедич состоял членом Театрально-литературного Комитета при Дирекции Императорских театров, был основателем и в течение шести лет (1891–1896) редактором «Ежегодника императорских театров»; в 1895–1898 гг. выполнял обязанности руководителя художественной частью и заведующего труппой Петербургского Малого (Суворинского) театра. В 1900–1908 гг. он – заведующий репертуаром и управляющий труппой Императорского Александринского театра.

Гнедича ценили основатели МХТ К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Так, дебют Станиславского как

режиссера состоялся в 1889 г., когда он поставил комедию Гнедича «Горящие письма» в Обществе литературы и искусства. Немирович-Данченко в 1893 г. также ставил пьесу Гнедича «Стоячие воды» в Филармоническом училище. В одном из писем он называл его «художником со вкусом»¹.

Как театральный критик Гнедич печатался во многих газетах и журналах, в частности в «Новом времени» и «Театре и искусстве». Своеобразным документом о его жизни и деятельности, встречах с выдающимися деятелями культуры являются написанные им воспоминания «Книга жизни».

Большую роль в реформаторских начинаниях Гнедича играла художественно-практическая деятельность: он выступал в качестве актера, художника-декоратора; в его пьесах были заложены определенные принципы их сценической реализации. На сцене Александринского театра было поставлено 25 драматургических произведений П. П. Гнедича, из которых самый большой успех имела пьеса «Холопы», выдержавшая 112 представлений.

В реформаторских начинаниях П. П. Гнедича многое определяется творческим складом его личности и общественно-политическими воззрениями. Его идеал – сглаживание, смягчение противоречий, противостояний, конфликтных ситуаций путем гуманизации всех сфер жизни, что, по его мнению, должно приводить к взаимопониманию и добровольному осознанию необходимости каких-то перемен, достижению необходимого согласия и единения в решении общих задач. Лучшим инструментом достижения нужной цели, по Гнедичу, являются диалог и компромисс. Он сторонник эволюционных преобразований, единственно которые могут гармонизировать интересы разных групп людей без умаления значения индивидуальности каждого отдельного человека. Такие взгляды прослеживаются в его творчестве и как писателя, критика, и как театрального деятеля. Взаимоотношения, например, режиссера и драматурга, режиссера и актера, режиссера и художника Гнедич рассматривал прежде всего как со-творчество. Именно такие установки должны были способствовать повышению уровня постановочной культуры в целом.

Одним из главных критериев художественности Гнедич считал принцип жизнеспособности, понимаемый им как соответствие содержания и формы произведения смыслу и реалиям действительности. Важное значение придавалось объективности художника, отсутствию у него тенденциозности в осмыслении жизненного процесса. Идеи, которые отбирает художник при анализе явлений окружающей жизни, должны

быть одновременно общезначимыми и важными для самого творца, т. е. объективный и субъективный аспекты отображения действительности должны находиться в состоянии определенного равновесия, гармонии.

Примером нарушения такого равновесия является анализируемое Гнедичем постановочное решение некоего г-на Хохлакова. Режиссер, желая создать образ бедности и потрясти этим зрителя, на его взгляд, чрезмерно увлекается бытовыми подробностями. Вот как он описывает одну из сцен: «В первом действии декорация его изображала низенькую комнату, оклеенную какими-то серенькими обоями, с проступившими пятнами сырости по углам, с большими потеками с потолка. Окна были маленькие, полузанесенные снегом; одно стекло было заложено ватным одеялом. Стул, стоявший на первом плане, был подперт поленом, за неимением ножки. Около грязной печи играли бледные золотушные ребятишки, через всю сцену были протянуты веревки, на которых сушились какие-то тряпки и пеленки. В зыбке качался полугодовой ребенок. Больная мать в горячке металась на постели за дырявой ситцевой занавесью. За стеной сосед-музыкант повторял партии на барабане; а старший сын, больной, сидел над изучением к экзамену лекций по церковному праву. Картина эта должна была потрясти зрителей. Для полноты иллюзии по комнате ходила кошка, – единственное жирное существо... так как жилье было переполнено мышами»². Такая «жизненная правда», обусловленная прямолинейным натурализмом постановщика, по мысли Гнедича, приобрела самодовлеющий характер и оказалась избыточной по отношению к содержанию. Несоразмерность в соотношении содержания и формы привела к тому, что сама художественная форма утратила свою состоятельность, а это негативно отразилось на художественности постановки: на сцене правдиво воссоздана обстановка бедности, но образа горя и несчастья не возникает. В этой же статье Гнедич приводит объяснение «идейности» в другую сторону», когда первостепенное значение придается прежде всего форме, а содержание представляется несущественным обстоятельством. Еще один герой его рассказа, профессор эстетики, рассуждает так: «...Для художественного произведения нужна первым делом форма. Для меня велик “Гамлет” не идейностью, а удивительной формой. “Идейность” Гамлета в комментариях немецких критиков – это сухая школьная пропись, от которой несет семинарскими рассуждениями. Произведения искусства чувствуются так же бессознательно,

как бессознательно творятся»³. В данном случае Гнедич не солидаризируется с профессором эстетики, полагая, что соотношенная с жизнью масштабная проблематика является одним из важнейших условий как правды, так и художественности. Снижает уровень художественности, искажая принцип правды, по мысли Гнедича, также и недостаточное знание жизни, проявляющееся, например, в использовании каких-то недостоверных деталей. Так, Гнедич указывает на ряд несообразностей, допущенных в описании «внешней обстановки бедняка»: «Я застал Веренина... сидящего в пустой, лишенной мебели квартире, за столом простого дерева, на жестком грубо отделанном стуле. Перед ним, на столе, покрытом старой скатертью, стояла тарелка с жестким бифштеком и бутылка дрянного красного вина... Я был поражен этой нищетой...»⁴. Несообразно, на взгляд Гнедича, восприятие нищеты при наличии на столе бифштекса и красного вина.

Из подобных эстетических воззрений Гнедича вытекает и его понимание художественности спектакля. Художественность, с его точки зрения, это прежде всего художественная целостность спектакля, которая является результатом гармонического соотношения всех его компонентов: идея спектакля, общепостановочный принцип, актерское исполнение, художественное оформление, музыкальное сопровождение. Достижению так понимаемой целостности могли способствовать повышение постановочной культуры в целом и правильная организация театрального дела. Осуществить это может только по-настоящему творческий коллектив, который представляется ему как содружество художников, устремленных к общей для всех цели. Высоким уровнем постановочной культуры отличался петербургский французский театр: там не было суфлера, актеры хорошо знали свои роли, работа велась с каждым актером в отдельности, и только после этого происходили общие репетиции; кроме того, постановки оформлялись в соответствии с общей идеей спектакля, а массовые сцены тщательно организовывались. Н. В. Дризен вспоминал: «В игре французов обыкновенно отсутствуют швы; все крепко сшито и спаяно; суфлер, если существует, то, как пожарный, для несчастного случая»⁵. А. С. Суворин, в свою очередь, писал об организации массовых сцен, которые были на высоте, по сравнению с Александринским театром: «Видали ли вы, как устраиваются балы на Александринской сцене? Смех и жалость! Какие-нибудь три девицы приткнулись в углу, два, три кавалера ходят взад и вперед, не зная, куда деваться, а хо-

зайка бала говорит: “Какая толпа у меня сегодня”. Зрителю хочется прыснуть со смеху, и иллюзия пропадает. Французская труппа гораздо меньше русской, а между тем на Михайловской сцене умеют сделать все, что нужно, даже людный и оживленный вечер...»⁶.

Когда Гнедич в 1901 г. поступил на должность Управляющего труппой, он, уже знакомый с режиссерскими опытами В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, был поражен отсталостью Императорской сцены. Он так пишет об этом: «...Главный недостаток Александринского театра... отсутствие срепетовки. Все было недопечено, сделано тят да ляп. Ни одной не было тщательно срепетированной и хорошо поставленной пьесы. Несмотря на талантливость отдельных исполнителей, ансамбль совершенно отсутствовал. Неряшество самого заурядного пошиба чувствовалось в исполнении таких классических вещей, как “Горе от ума” и “Ревизор”. Грязь царила за кулисами. Плевки, окурки в общих уборных, посуда совершенно неудобная во всяких иных помещениях, кроме спален, грязные обои, отсутствие фойе для артистов, кучера в отрепанных кафтанах, смотревшие в щели павильонов на игру актеров, – все это делало из императорского образцового театра какой-то хлев, какие-то вековечные авгиевы конюшни.

С внешней стороны – и на сцене, и в зрительной зале – было далеко не все благополучно. Освещение было плохое. Машинные приспособления были эпохи царя Гороха. Двери были в павильонах картонные. У каждой двери стояло по два плотника, обязанностью которых было их захлопывать за входящим исполнителем, – так что в них было что-то волшебное. Заспинник за дверями всегда изображал какие-то грязные коридоры, а не комнаты. Из окон виден был голубой эфир неба, хотя бы действие происходило в городе и в подвальном этаже. Актеры играли в зрительную залу, стояли нередко в ряд вдоль рампы. Цвет их платьев, особенно артисток, давал нередко какофонию с цветом стен павильонов и с гарнитурой мебели. Так называемые “генеральные” репетиции только вводились – робко, неблагоустроено. Так называемых “монтировочных” репетиций не было вовсе. С гримами и костюмами нередко знакомились только во время спектакля»⁷. «Чем больше я посещал спектакли драмы, – вспоминал Гнедич, – тем более смутно становилось у меня на душе, и я с ужасом думал, как подойти к этому Вавилону. Ролей не учили. Суфлер работал вовсю. Даже “Ревизора” играли своими словами, не давая себе труда выучить как надо текст»⁸.

В статье «Театр будущего» перед нами предстает сделанное Гнедичем подробное описание типичных особенностей сценического оформления спектакля в Императорском театре: «...Занавес поднимается. Комната изображена правильным четырехугольником. Величиною она равна хорошей танцевальной зале, – хотя бы представляла комнату Хлестакова, под лестницей, где подрались офицеры. Гостиная же в помещицьем доме или кабинет петербургского чиновника всегда равны по величине площади в любом торговом итальянском городе. Мебель в комнате расставлена престранно: сиденьями в одну сторону – по направлению зрителей. Если изображен день, то в комнате оказывается гораздо светлее, чем за окном на улице, где светит солнце. Если изображен вечер, то, несмотря на горящую одиноко лампу, вся комната освещена равномерно во всех углах, а главное, из-под пола, от рампы. Даже если изображен сад или поле, и то вся сила света идет снизу, с земли, и освещает низ подбородка, ноздри и верхние части глазных впадин актеров, что придает их лицам, когда они слишком выходят на авансцену, удивительно комическое выражение»⁹. Нелепыми и вычурными представляются ему и наиболее характерные особенности поведения актеров на сцене: «Рампа посередине прерывается безобразным предметом, мешающим смотреть из первых рядов кресел и напоминающим по своей форме верх кибитки. В этой кибитке сидит человек, который обязан шепотом подсказывать актерам, что они должны говорить и делать, так как они этого в большинстве случаев не знают. Актеры, изображающие тех лиц, имена и приметы которых напечатаны в программе, имеют вид чрезвычайно странный, особенно женщины. Их лбы, шеи и руки почти синего цвета, – так они набелены. Когда они, представляя страсть, обнимают актеров, сюртуки любовников покрываются жирными белыми пятнами неправильных очертаний, напоминающих следы допотопных зверей. Щеки их, напротив того, густо накрашены румянами, брови выведены дугой, глаза подчернены и губы нарисованы узелком. Платье кажется только что надето портнихой и не только не соответствует жалованью, получаемому, согласно уверению афиши, мужем героини и семейным ее обстоятельствам, но и вообще не соответствует ни времени года, ни настроению действующих лиц, ни здравому смыслу, наконец. Мужчины одеты немного разумнее женщин, но панталоны их поражают свежестью, они усердно завиты и подрумянены, нужды нет, что сидят, по пьесе, у себя дома»¹⁰.

По мнению Гнедича, достоверному и жизненно оправданному существованию актера в роли, конечно же, мешает незнание текста, вынуждающее его постоянно прибегать к помощи суфлера. «Их [актеров], как магнит компасную стрелку, привлекает к себе суфлерская кибитка, – писал он. – Где бы они ни были, лицо их всегда обращено к этой кибитке. Они стараются держаться как можно более на авансцене и как можно более фасом в публику. Если зритель хотя на одну минуту представит себе ту четвертую стену, которая отнята для того, чтобы показать интимную сцену, совершающуюся в этой комнате, его поразит бессмысленность обращений к этой стене, какие-то подмигивания в ее сторону. Никто не разговаривает, стоя друг перед другом, как это бывает в жизни, – все поворачиваются профилем друг к другу и опять смотрят в ту же таинственную стену. И чем бездарнее, чем рутиннее актер, тем более он поворачивается к зрительной зале, тем больше он говорит в публику, тем усиленнее он подмигивает. Если вы посмотрите на игру наших артистов из-за кулис через отворенную дверь или в пролет между намалеванными деревьями, изображающими сад, вам покажется, что перед вами сумасшедшие. Ведь не может же здравомыслящий человек стоять лицом в глухую стену, а молоденькая девушка отбегать от него каждую минуту по стенке и снова к нему возвращаться, поглядывая то на него, то на стену? <...> Это отвратительно, и это одно не дает возможности сосредоточиться исполнителю на роли»¹¹.

Мешают этому и штампы, часто воспринимаемые как необходимые и неизбежные сценические условности и представляющие собой ложное понимание традиции, тем не менее глубоко укоренившиеся в актерской среде: «Можно было бы без конца говорить об условностях сцены, о том, как дико понимается актерами “монолог”, как они путают это понятие с понятием о рапорте; как традиции сцены заставляют инжене веч но улыбаться и прыгать, а отца семейства надевать на себя седой парик, так как отцы должны быть несомненно седыми; как составилось правило, что жаркую тираду надо читать непременно стоя, а не сидя, что нельзя говорить спиной к публике, и прочее и прочее»¹².

Многие приемы актерского исполнения, которые кажутся ему устаревшими, Гнедич объединяет понятием «игра в публику». Игра актеров XIX в. часто сопровождалась «взглядыванием в зрительную залу»; вступая таким образом в контакт со зрителем, они как бы призывали его «в свидетели искренности их эмоции». Он приводит в пример актрису Е. П. Струй-

скую, которая, даже «падая в обморок и умирая», считала необходимым «непрерывно повертывать лицо к публике». Чтение монолога порою напоминало вставной номер; обращаясь не к партнеру по сцене, а непосредственно в зрительный зал, актер мог повторить монолог на «бис». Даже монолог «Быть или не быть» в «Гамлете» воспринимался как рассуждение о самоубийстве, а не как часть действия. При чтении монолога не должна, по мысли Гнедича, нарушаться логика действия, чтобы зрителю было понятно, что в словах монолога выражается внутреннее состояние персонажа. Гнедич считает, что важно не буквально следовать ремарке и озвучивать реплики «в сторону», а своей игрой, мимикой передавать «настроение сцены». Он призывал бороться с рутинными проявлениями игры, так как они не соответствуют «новым требованиям, предъявляемым к сценическому искусству».

Примером иной организации работы является первая осуществленная Гнедичем постановка на сцене Александринского театра. Это была его пьеса «Завещание». И если вначале многое казалось актерам непривычным и неприемлемым, то постепенно они воспринимали новые методы работы. Гнедич вспоминал: «Артистам казалось неуместным новшеством мое предложение не дожидаться конца реплики партнера, а покрывать ее, – я просил говорить иные фразы на фоне речей другого. Еще более неприятно поразила многих моя просьба притишевать и бросить в тень многое из того, что говорилось в роли. Я просил выдвинуть кульминационные точки монологов, а не отчеканивать однотонно все от начала до конца»¹³. Еще не все слабые стороны в работе труппы были преодолены. Так, например, сохранялся свойственный Александринской труппе «тягучий, панихидный тон», но Гнедич пока мирился с этим, стремясь не обострять отношений с актерами, чтобы не оттолкнуть их, а заинтересовать новыми начинаниями. Тем не менее постановка заслужила благожелательный отзыв одного из наиболее придирчивых, по определению Гнедича, критиков, которое он приводит в своей книге: «Как разыграно было “Завещание”? Прекрасно. Во-первых, Савина в роли Иды делала чудеса в смысле богатства интонаций, выдержки тона и вещего образа. Затем следует Давыдов, трогательно изобразивший старика Чебышева, и Ге, прямо-таки художественно-правдоподобный Хильц. Да и все второстепенные лица далеко выступили за пределы обычного исполнения. Поставлена пьеса также очень тщательно и оригинально»¹⁴. Для Гнедича было важно показать, что даже при небольшом количестве репетиций (их было восемь) и при небольших затратах

на монтажку, только путем тщательной проработки пьесы и новых подходов можно существенно повысить художественный уровень постановки.

Большое место отводилось и репертуарной политике, которой Гнедич придавал важное значение с самого начала своей работы в театре. Он считал, что ставить нужно пьесы, обладающие высокими художественными достоинствами. Постановка только таких пьес может сдвинуть с мертвой точки весь процесс. Он считал также, что необходимо отказаться от коммерческого подхода при формировании репертуара. Недопустимо увеличивать количество пьес с целью привлечения в театр публики в ущерб качеству постановок¹⁵. Ведь при таких условиях невозможно делать каждый раз новые декорации к спектаклю, согласующиеся с идеей пьесы, тщательно продумывать концепцию спектакля, каждый сценический образ, мотивировки действующих лиц, выстраивать мизансцены, вытекающие из мотивировок, невозможно хорошо организовать массовые сцены, наконец добиться слаженного ансамбля.

В качестве управляющего труппой Гнедич упразднил ежегодные актерские бенефисы, приносящие в репертуар случайные, малохудожественные пьесы; отменил музыку в антрактах, в большинстве случаев совершенно не соответствующую пьесе; настоял на ограничении числа вызовов (прежде успех актера измерялся их количеством); ввел более полное оформление афиши, где уже указывалась фамилия режиссера.

Гнедич считал обязательным наличие в репертуаре пьес современных авторов. По его мысли, выдающиеся драматурги создают сценический язык своей эпохи, так как открывают те стороны жизни, которые раньше оставались без внимания. Таковым являлся, например, Д. И. Фонвизин, о котором он писал: «Фонвизин принадлежит к числу тех представителей литературы, которые, появляясь на горизонте, вдруг проливают совершенно новый свет на окружающую среду. Они освещают такие уголки повседневной жизни, которые прежде казались незаметными, к которым привыкли, мимо которых проходили, не обращая внимания на весь вред той плесени и грязи, что веками выросла на них»¹⁶. Согласно его мысли, «Фонвизин не только дал образец постройки и формирования типов, но он создал сценический язык: он первый схватил и запечатлел живую русскую речь, как она слышалась в нашей повседневной, будничной жизни»¹⁷. К числу таких авторов Гнедич относил также А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, А. В. Сухово-Кобылина, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова. Таким образом, пьесы современных авторов нужно ста-

вить потому, что они, отражая проблемы сегодняшней жизни, вырабатывают принципы художественной организации жизненного материала, которые требуют и соответствующих принципов организации сценического действия, сценического пространства, принципов актерской игры.

Так, по его инициативе в Суворинском театре впервые были поставлены пьесы: «Власть тьмы» Л. Н. Толстого (1895) и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого (1898). В Александринском театре он активно продвигал на сцену чеховские пьесы, считая А. П. Чехова главной фигурой в современном театре, полагая, что без постановок его пьес невозможно преобразование театра. Гнедич способствовал появлению в репертуаре пьес драматурга: «Чайка» (1902), «Юбилей» (1903), «Вишневый сад» (1905). Позднее, уже после его ухода, были поставлены «Дядя Ваня» (1909) и «Три сестры» (1910).

Известно, что первая постановка «Чайки» на Александринской сцене (1896) окончилась провалом. Причину этого Гнедич видел в том, что актеры не поняли новизны пьесы и отнеслись к ней так же, как к любой пьесе, случайно попавшей в репертуар. По его мнению, они не поняли, что это пьеса характеров, а не действия, что к ней неприменимы устаревшие приемы игры. Он писал: «...Артисты... посмотрели, сколько листов в роли; увидели, что мало действия, все больше разговор; наклеили себе усы, бороды и бакенбарды, надели то случайное платье, которое в данное время было последним принесено от портного, выучили роли и вышли на сцену.

Сцена, в свою очередь, была обставлена деревьями, которые ходят каждый день в каждой пьесе; была повешена старая электрическая луна, поставлены новые, с иголки, павильоны, изображавшие столовую и кабинет. Среди этих деревьев и павильонов ходили актеры, твердо выучившие роли, садившиеся в ряд перед публикой, старавшиеся всегда держаться грудью *en face* в зрительный зал и поэтому во время разговора стоявшие друг к другу боком. Так как «действия» в пьесе не было, то все внимание стало сосредоточиваться на характерах. Но вместо характеров – горела рампа, стояли павильоны, расхаживали загримированные артисты – и говорили»¹⁸. Постановку той же пьесы в Москве в театре МХТ Гнедич оценивает чрезвычайно высоко, так как и режиссер, и актеры сумели выразить авторское настроение, понять те оттенки, нюансы, полутона, на которых основана пьеса, тот скрытый драматизм, который ощущается в обыденных проявлениях жизни, в силу чего вопрос о сценичности пьесы теряет актуальность.

В 1901 г. Гнедич попытался реабилитировать «Чайку». Произошло это на гастролях в Варшаве. В тексте, который стал основой постановки, были учтены сокращения, сделанные после провального представления 1896 г. Но частично текст был возвращен и уже соответствовал опубликованному Суворинным в сборнике чеховских пьес, вышедшем в том же году¹⁹. При этом действие было сконцентрировано вокруг любовной драмы Нины и Трелева, и такой конфликт актерам было легче реализовать сценически. Спектакль имел традиционный характер, свойственный Александринскому театру; актеры играли привычным образом, хотя при этом могли выражать и некоторые элементы авторского настроения. Это побудило Гнедича к мысли о реабилитации «Чайки» и на Императорской сцене, возобновление которой состоялось в 1902 г. Это была попытка освоения стиля МХТ и некоторых приемов актерской игры, свойственных складывающейся новой театральной системе. Возникало стремление к художественной целостности спектакля, то, что соответствовало эстетическим установкам самого Гнедича, то, что он пытался привить актерам Александринской труппы²⁰.

Не менее значимым для театра он считал освоение сценического языка других эпох. Старые пьесы задают высокий уровень проблематики, служат своеобразным эталоном качества. В сезоне 1902–1903 гг., например, он планировал поставить: «Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Ипполит» Еврипида, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского, «Зимняя сказка» В. Шекспира, «Дело» А. В. Сухова-Кобылина, «Месяц в деревне» И. С. Тургенева.

Значительный интерес представляют и собственно постановочные идеи Гнедича. В статье «Театр будущего» он писал: «Каждому театру, идущему по новой дороге, предстоит разрешение трех задач: 1) отречься от прежней рутины навсегда, бесповоротно; 2) ..внести на сцену жизнь, реальную, неприкрашенную, полную того настроения, которого желает автор, и 3) суметь взять от реального искусства то, что действительно характерно, красочно и образно, – следовательно, и художественно»²¹.

По мысли Гнедича, самое важное в спектакле – жизнь, непосредственно образующая содержание пьесы, и та художественная форма, которая передает духовный строй и эмоциональное звучание этой жизни, то есть создает настроение спектакля. Важно при этом, чтобы возникало сопряжение жизни, отображенной драматургом в пьесе, с жизнью современной, с ее проблемами, конфликтами. Цель постановки, по

Гнедичу, состоит в том, чтобы дать возможность зрителю увидеть сквозь призму содержания пьесы современную жизнь; достичь этого можно путем акцентирования тех его пластов, которые делают мысли и чувства героев близкими и понятными современному человеку. Необходимо поэтому искать театральные средства, которые позволяют не только раскрыть содержание, но и выявить художественность пьесы, чтобы в итоге сделать ее актуальной для сегодняшнего дня.

Он выступал за точное соблюдение исторического колорита, полагая, что только таким образом можно передать дух эпохи, запечатленный как в содержании, так и в художественной ткани пьесы. В представлении Гнедича, умением не только точно и детально воссоздавать костюмы и обстановку, но и выражать дух времени, отличался мейнингенский театр: в его спектаклях археологическая точность гармонически сочеталась с настроением. В русских театрах, по его мнению, зачастую имело место копирование только внешней манеры театра, без создания настроения. Он писал: «Мы вообразили, что задачи герцога мейнингенского ограничивались археологической точностью в подборе бутафории, костюмов и в компоновке декораций, и проглядели самое главное – то настроение, которое умел Кронекек²² придавать каждому явлению пьесы и которое составляло главную заслугу мейнингенцев. Образцовые сцены, обладавшие средствами в значительной мере превосходящими те суммы, которые мог тратить на театр герцог мейнингенский, конечно, роскошью затмили труппу Кронека. Но главная душа всего дела осталась недосягаемой величиною для заправил сцены»²³. Гнедич критически отзывался о постановке «Вильгельма Телля» Ф. Шиллера в Александринском театре: «Постановка эта оказалась слабой олеографической копией с красочного оригинала. Ни музыкального подбора голосов, ни великолепной срепетовки народных сцен, ни стильных декораций и костюмов, которыми так отличалась режиссура Кронека, – в Александринском театре не оказалось»²⁴. Даже внешней согласованности компонентов спектакля, которой отличались спектакли мейнингенцев, театру, по мнению Гнедича, достичь не удалось. А без этого невозможно решить главную задачу – передать дух времени, создать настроение.

Но сама по себе согласованность компонентов спектакля не могла создавать настроение, если нарушался принцип гармонии, то есть гармонического соотношения содержания и формы. Гнедич критикует спектакль мейнингенцев «Орлеан-

ская дева» (Ф. Шиллер) за то, что в нем был нарушен принцип такого соотношения по причине излишних натуралистических подробностей. Он писал: «Романтическая драма Шиллера была поставлена Кронекем *слишком* (курсив мой. – М. М.) в реальных тонах и расцвечена кровавыми повязками и трупами лошадей»²⁵. И хотя костюмы для каждого артиста были сшиты индивидуально с соблюдением почти музейной археологической точности, настроения не возникало. Здесь прослеживается мысль Гнедича о том, что необходимое эмоциональное впечатление создается художественными средствами, то есть такими, какие формируют художественный образ.

При этом значение археологической точности не ставится под сомнение. Ведь чтобы содержание пьесы стало живым, нужны точные исторические детали, позволяющие ощутить жизнь другой эпохи. Также, чтобы правильно почувствовать характер персонажа, мотивы его поведения и взаимоотношений между различными героями, нужно точно с помощью деталей костюма обозначить время, когда он жил, его социальное положение. Без соблюдения этих условий возникнет искажение образа, неверное понимание драматургической пружины действия, а значит, отступление от авторского замысла, точное следование которому Гнедич считал необходимым. За недостаточное внимание к археологической стороне постановки он порой упрекал даже МХТ. Так, например, в спектакле «Царь Федор Иоаннович» использовались головные уборы, кафтаны не XVI, а XVII в., что характеризовало царствование царя Алексея, но не Федора. Часто это проявлялось и в декорационном оформлении. Показательно в этом отношении оформление одной из сцен в том же спектакле: «У Толстого дело происходит между Архангельским собором и Красным крыльцом. Г. Станиславский поставил очень плохо написанную декорацию, ни с какой стороны не подходящую на Кремль, причем направо поставил игрушечную паперть собора, а налево – какие-то избышки с деревцами»²⁶. Нарушение принципа исторической достоверности препятствовало созданию настроения, а значит, снижало художественность.

Отмечал он также и важность обстоятельной, вдумчивой работы с текстом, с чего и начинается постановочный процесс как таковой. Он призывал с большой осторожностью относиться к показу на сцене того, что недоговорено автором, называя такое явление «междустрочной иллюстрацией», так как это может привести к искажению авторского замысла. По его словам, «постановка пира у князя Шуйского в первой картине “Федора” является не столько иллюстрацией, сколь-

ко извращением того, что задумано Толстым: вместо заговора мы видим безобразную попойку»²⁷. Также неуместно, на его взгляд, было нахождение на сцене орудий пыток во дворце дождей в спектакле «Шейлок» (В. Шекспир), которые «только мешают впечатлению, а не помогают ему»²⁸.

Отсутствие бережного отношения к тексту, по мысли Гнедича, может приводить к появлению различного рода других несообразностей, которые могут закрепляться и становиться своеобразным каноном исполнения. О многочисленных примерах этого речь идет в статье «Несколько слов о традиционных ошибках на сцене». Приведем некоторые из них. Так, сложилась традиция исполнения роли Отелло: перед советом он появляется в чалме и в мавританском костюме, в то время как он христианин, подданный венецианской республики и главнокомандующий армии и должен носить военный наряд Венеции. В «Гамлете» призрак короля появляется в покоях королевы в латах и шлеме; из текста же следует, что он был в том одеянии, в каком всегда был дома. К числу подобных заблуждений относится, по мнению Гнедича, и характер исполнения роли Расплюева в «Свадьбе Кречинского». Расплюев – это довольно респектабельный господин, хорошо знакомый с правилами поведения в обществе. Гнедич писал: «...На сцене как Садовский принизил Расплюева до степени чуть ли не кабачного героя, так извращение этого типа и осталось. Садовский имел громадный успех, и этот успех вспламенил всех комиков, и они изображают Расплюева в той же манере. Недаром автор пьесы, увидев Садовского на первом представлении, заболел от ужаса, – и две недели не покидал постели»²⁹. Таким образом, по мысли Гнедича, внимательное чтение текста необходимо для того, чтобы постановка не вступала в противоречие с теми сторонами содержания пьесы, которые существенны для характеристики как строя жизни определенного времени, так и образов действующих лиц.

Бережное и корректное отношение, с точки зрения Гнедича, необходимо также и к интерпретации содержания пьесы. Он отмечал право постановщика акцентировать в нем те пласты, которые близки ему лично и созвучны его времени, но при этом считал, что его идея не должна подменять собою идею автора. Подобное, по его мнению, произошло в спектакле МХТ «Доктор Штокман» Г. Ибсена; в нем были слишком акцентированы проблемы современной российской действительности, что привело к дисгармонии между деталями постановки, отсылающими к норвежской жизни, и настроением спектакля, которое в итоге не совпало с общим настроени-

ем пьесы. Причину Гнедич увидел в субъективном подходе к образу главного героя. «Лубянка и Петровка нам ближе, чем Норвегия и Дания. В Штокмане г. Станиславского мы видим себя, – а до Ибсена нам нет дела. <...> В пьесе, в сущности, только и есть одна главная фигура – доктора. Остальное все аксессуары. На эти аксессуары режиссер не поспешил: всё, начиная с гимнастики для детей и кончая блоком в типографской двери, старается с трогательной тщательностью передать в точности детали норвежской жизни. Но фоном нельзя довольствоваться, когда главная фигура страдает ложным освещением», – писал он³⁰. Идеалом постановки этой пьесы в театре Гнедич считал спектакль в театре Люнье По: «Я не скажу, чтоб актеры хорошо играли, чтоб постановка спектакля отличалась особенной выдержкою. Но я видел мысль Ибсена воплощенной в мощной игре главного лица, – я видел, как артист заражал публику своей простой, наивной до ребячества игрой. <...> Я видел, что автор мыслил, как зала, и зала мыслила, как автор, – и потому всё: и автор, и исполнители, и зрители, – всё слилось в один общий бушующий аккорд»³¹.

Но выявление содержания пьесы должно происходить современным сценическим языком. Это также одна из основополагающих установок Гнедича. Например, необязательно соблюдать принцип единства места в первых трех актах комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова, так как он ограничивал возможности выявления содержания пьесы с точки зрения жизненной правды. Но если приемы театральности, условно считающиеся устаревшими, служат лучшему пониманию произведения, не нужно от них отказываться. Ему было близко исполнение комедии Шекспира «Усмирение строптивой»³² в фарсовой манере, как это делали итальянские актеры. Он писал: «...Они играют ее не только буфом, но прямо-таки гротеском. В четвертом акте, – когда Петруччо приезжает во время бури к себе в Верону, в нетопленный сырой замок и не дает своей молодой жене возможности ни поужинать, ни лечь спать, – пьеса начинает выливаться в любимую итальянцами форму *commedia dell'arte* – и ряд импровизаций иллюстрируют удивительный текст Шекспира, – иногда отзывая аляповатостью и ярмарочным балаганом, – но строго выдерживая общий стиль гротеск»³³. Традицию же исполнения этой комедии в отечественном театре он считал неверной: «У нас всегда играли “Усмирение Строптивой” в мольеровских тонах. Мне кажется, это было крупной режиссерской ошибкой. Сыгранная в мягких акварельных красках, она покажется грубой и неуклюжей, – как итальянский Панталеоне в камзоле эпохи

Louis XIV. Надо отрешиться от прежней системы подхода к этой пьесе и рискнуть на водевиль-фарс. Только при таком приеме можно примириться с наивной грубостью замысла “усмирения” строптивых жен при помощи голода и бессонницы, как усмиряют диких соколов»³⁴.

В наиболее концентрированном виде постановочные идеи Гнедича представлены им в статье «Горе от ума» как сценическое представление (проект постановки комедии)³⁵. «Величайшая», по его мнению, комедия страдала тенденциозным подходом, во многом сформированным неверным представлением о ней В. Г. Белинского, отказывавшего произведению А. С. Грибоедова в наличии и идеи, и художественности как таковой. Гнедич не соглашался с мнением критика о том, что в комедии «нет целого, потому что нет идеи», что «Софья не лицо, а призрак», что «Чацкий ни на что не похож», что «характеры Фамусова и Скалозуба ничтожны»³⁶. Свою задачу он видел в том, чтобы вернуть на сцену грибоедовскую пьесу в ее первоизданном звучании, выработать, по его собственному определению, канон исполнения, то есть устранить закрепившиеся, превратившиеся в традицию исполнительские ошибки в образной структуре пьесы. Соединив первоначальную редакцию пьесы с общепринятым, «ходовым» текстом, Гнедич предлагает своеобразный ключ к пониманию многих стоящих перед исполнителями проблем. Прежде всего он считает, что пьеса заслуживает «роскошной» постановки, толкуя это как точное соблюдение эпохи и точное следование авторскому замыслу, «чтобы начиная с формата календаря и кончая корсельскими лампами, все было точным воспроизведением московской обстановки 1822 года... Чтобы все действующие лица делали то, чего требует от них автор, а не то, что принято делать, играя “Горе от ума”»³⁷. Все эти недочеты, шаблоны, традиционные ошибки очень красноречиво предстают в следующих словах Гнедича: «Приходите вы в театр, поднимается занавес, и все иллюзии разлетаются. Вы видите вместо здоровой, крепкой, налитой, румяной Лизы какую-то жеманную, анемичную *ingénue*. Вместо Фамусова – подвижного брюзги, который, по собственным словам, “мечется как угорелый”, вместо крепостного деспота, готового сослать дворовых в каторжную работу и на поселенье, – мы видим барина, важно ходящего из комнаты в комнату и степенно заигрывающего с горничной. Вместо молодого человека, служащего по архивам, красивого, выдержанного, потомственного дворянина (ассессора), играющего в карты с первым лицом в

семье – с Хлестовой, мы видим какого-то ужа, извивающегося пред своим начальником. Вместо “созвездия маневров и мазурки” – завидного жениха, обладающего тысячью душ, мечтающего в генералы, – пред нами грубый гарнизонный фельдфебель. Самый темп и тон пьесы – невозможны³⁸. Предлагаемые Гнедичем коррективы были осуществлены в возобновлении пьесы, состоявшемся в 1903 г. сначала на сцене Эрмитажного театра, затем уже на сцене Александринского театра. Основная задача постановки, как формулировал ее Гнедич, – воссоздать «весь уклад старого барского дома с крепостной дворней»³⁹. Эрмитажный спектакль позволил не только сделать новую монтировку, декорации и костюмы, но и предложить новую трактовку главных персонажей пьесы. Гнедич вспоминал позднее: «Я настоял на том, чтобы Софья в первом акте выходила в меховом шлафроке, чтобы Чацкий приезжал в первом действии не во фраке, а в дорожном костюме, в котором его несколько раз вываливали в снег. Лакей, докладывавший о Чацком, был не в ливрее (в седьмом часу утра!), а в куртке с пыльной тряпкой: он вбегал впопыхах докладывать о барчуке, который прежде жил здесь и учился, а потом три года пропадал за границей. Да это был не доклад, а радостное оповещение, что Александр Андреевич, наконец, приехал. Молчалин являлся не извивавшимся ужом несчастным чиновником, а карьеристом, получившим за службу при архивах (самое аристократическое место служения в Москве) чин коллежского асессора, дававший права на потомственное дворянство. Молчалин ездит верхом по Москве, играет в вист с самим Фомой Фомичом, первым гостем на балу Фамусова, и ведет под руку кавалерственную даму, бывшую фрейлину Екатерины II, Хлестову. В отношениях Молчалина к Софье за основание положены были слова его из 4-го акта, что он ничего “завидного” не видит в браке с ней и для него нужен тесть теперь несомненно повыше Фамусова. Из нотаций, что читает он Софье и Чацкому, видно то превосходство, которое чувствует он в себе. Скалозуб являлся молодым полковником, 27–30-летним офицером, так как он сам говорит, что служит с 9-го года, а тогда поступали в полк чуть не подростками. Петрушка был красивым молодым лакеем, грамотным буфетчиком (на руках которого было все серебро и столовое белье), с вечно разорванным локтем...»⁴⁰. О новых декорациях уже александринской постановки пишет исследователь сценической истории «Горя от ума» О. Фельдман, который отмечает, что, например, «в третьем действии на сцене была показана та же гостиная, что и в двух первых, но не торцом, а в длину,

с той же мебелью, и теми же люстрой и картинами, и портретами, очутившимися только на других местах»⁴¹. Характеризует он и игру актеров, которые в соответствии с проектом Гнедича по-новому представляли своих героев: «Ю. М. Юрьев играл Чацкого “очень юным, очень пылким”, последовательно смягчая “черты протестующего типа”, Р. Б. Аполлонский... лишил Молчалина лакейской угодливости. Не противоречила плану Гнедича и М. А. Потоцкая, делавшая Лизу “вострушкой” и долгие годы игравшая ее “с резким уклоном от субреточности”, подчеркивая “жизненную балованность и шаловливость любимицы-камеристки»⁴².

Подобные постановочные подходы Гнедич пытался осуществить и в спектакле по комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», который состоялся в Александринском театре 17 февраля 1908 г. Археологическая точность в воссоздании исторической эпохи и стремление к жизненной достоверности – здесь решались прежде всего в декорационном оформлении спектакля, создававшемся по эскизам самого Гнедича художником К. Коровиным. Возникавший при этом элемент стилизации, присутствовавший в декорациях Коровина, возобладал над принципом объективности в раскрытии содержания, что привело к нарушению принципа гармонии элементов спектакля, и это отвлекало внимание зрителя от главной идеи пьесы. Поэтому и казалось, что спектаклю не хватает единой мысли, которая охватывала бы собой все его компоненты; иными словами, из-за избыточности живописного элемента не возникало ощущения художественной целостности спектакля. Критикам хотелось также, чтобы постановка акцентировала содержание, в большей степени актуальное для современной жизни. Так, например, один из них писал: «Не лучше ли было бы играть “Ревизора” не в костюмах и не с декорациями той эпохи, когда он был написан, а поближе к современности, в красках и тонах нашей действительности?»⁴³. Но такой принцип интерпретации авторского текста противоречил представлениям Гнедича, который свою задачу видел в наиболее полном раскрытии именно авторского замысла и акцентировании универсального характера поставленных в произведении проблем, общих для разных исторических эпох.

В своих статьях Гнедич неоднократно излагал требования к актерскому исполнению. Актер должен, по его мнению, понять идею драматурга, почувствовать персонажа со всеми его мыслями и переживаниями, вжиться в его внутренний мир. Благодаря такому отождествлению становится возможным естественное проживание роли на сцене. Гнедич писал: «Если

артист не чувствует своей роли, не перевоплощается в нее всеми фибрами своего тела и души, – выходит департаментская служба, а отнюдь не художественное создание»⁴⁴. Не менее важной для него является и художественная обработка материала роли, разработка внутреннего и внешнего рисунка, во взаимодействии которых и рождается сценический образ, но процесс взаимодействия должен быть выверенным, контролируемым, что позволяет актеру и его персонажу находиться в гармоническом равновесии. Такими актерами, на взгляд Гнедича, были И. И. Сосницкий и В. В. Мичурина-Самойлова, игра которых отличалась высокой степенью согласованности естественного проживания и виртуозного рисунка роли. Впечатление непосредственно протекающей жизни на сцене исключает «игру в публику», когда актер как можно более выгодно подает себя, существуя отдельно от персонажа. Принцип гармонического равновесия позволял избегать «актерских» приемов игры, основанных, например, на личном обаянии, темпераменте или каких-либо других особенностях исполнения.

Донести до актеров идею спектакля, помочь воспринять идею образа и вжиться в роль – функции режиссера. При этом он должен учитывать индивидуальные особенности актера, но не должен предлагать готовый рисунок роли. Его задача – вникнуть в замысел актера и помочь реализовать его в конкретных мизансценах. Порою на одну и ту же роль разным актерам режиссер выстраивает разный мизансценический рисунок. Важный момент, по Гнедичу, состоял в возможности импровизации, то есть внесения каких-либо изменений, дополнений в рисунок роли.

Можно сказать, что создание слаженного актерского ансамбля, пронизанного общей идеей, – основное средство создания целостного в художественном отношении спектакля. Единство постановки достигается при этом согласованным взаимодействием различных «творческих волей», гармонизацией творческих индивидуальностей, направляемых волей режиссера на раскрытие идеи пьесы.

Таким образом, вся многогранная театральная деятельность П. П. Гнедича была обусловлена ярко выраженным в нем режиссерским началом, которое определяло его понимание театра и стоящих перед театром задач. Все его начинания были пронизаны стремлением преобразовать современную сцену и способствовали утверждению принципов театрального мышления, характерных уже для режиссерского театра. Деятель-

ность Гнедича в Александринском театре стала начальным этапом его реформирования. Произведенные реформы подготовили почву для восприятия творческим коллективом самой идеи режиссерского театра, сделали возможной постепенную эволюцию императорского театра в этом направлении, позволили ему адаптироваться к новой художественной ситуации, когда искусство режиссуры становится неотъемлемой частью театрального искусства.

Примечания

¹ *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 130.

² *Гнедич П. П.* Из воспоминаний театрального старожила // *Артист.* 1891. № 14. Апрель. С. 70.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 71.

⁵ *Дризен Н. В.* Сорок лет театра. Воспоминания (1875–1915). СПб., 1916. С. 21.

⁶ *Суворин А. С.* Маленькая параллель между Михайловской и Александринской сценами // *Суворин А. С.* Театральные очерки. СПб., 1914. С. 140.

⁷ *Гнедич П. П.* Книга жизни. Воспоминания, 1855–1918. М., 2000. С. 226–227.

⁸ Там же. С. 229.

⁹ *Гнедич П. П.* Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве // *Московский художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905.* М., 2005. С. 118–119.

¹⁰ Там же. С. 118–119.

¹¹ Там же. С. 119.

¹² Там же. С. 120.

¹³ *Гнедич П. П.* Книга жизни. Воспоминания, 1855–1918. С. 240.

¹⁴ Цит. по: *Гнедич П. П.* Книга жизни. Воспоминания, 1855–1918. С. 241.

¹⁵ Гнедич отмечал, в сезон 1881–82 гг. в репертуаре театра было около двухсот пьес, что показывало, на его взгляд, «всю нелепость и непланомерность прежней системы ведения дела». См.: *Гнедич П. П.* Хроника русских драматических спектаклей на Императорской Петербургской сцене 1881–1890 годов // *Сборник Историко-Театральной Секции.* Пг., 1918. Т. 1. Ст. 6. С. 13.

¹⁶ *Гнедич П. П.* Д. И. Фонвизин // *Драматические писатели.* Пг., 1918. Вып. 4. С. 3.

¹⁷ Там же. С. 7–8.

¹⁸ *Гнедич П. П.* «Чайка» г. Антона Чехова // *Московский художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905.* М., 2005. С. 63.

¹⁹ См.: *Чепуров А. А.* Реабилитация «Чайки» // *Театральная жизнь.* 2005. № 6. С. 57.

²⁰ Подробнее о постановке «Чайки» см.: Там же. С. 55–60.

- ²¹ Гнедич П. П. Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве... С. 120.
- ²² Кронек Людвиг (1837–1891) – немецкий актер и режиссер. Наибольшую известность получила его режиссерская деятельность в Мейнингенском театре.
- ²³ Гнедич П. П. Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве... С. 120.
- ²⁴ Гнедич П. П. Из записной книжки старого театрала // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1919. № 17/18. С. 289.
- ²⁵ Гнедич П. П. Хроника русских драматических спектаклей на Императорской Петербургской сцене 1881–1890 годов // Сборник историко-театральной секции. С. 61.
- ²⁶ Гнедич П. П. Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве... С. 123.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Гнедич П. П. Несколько слов о традиционных ошибках на сцене // Культура театра. 1921. № 7–8. С. 35.
- ³⁰ Гнедич П. П. «Доктор Штокман» на сцене Московского художественного театра // Московский художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. М., 2005. С. 185.
- ³¹ Там же. С. 184.
- ³² В качестве переводчика комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой» Гнедич предложил другое название: «Усмирение строптивой».
- ³³ Гнедич П. П. Из записной книжки переводчика. «Усмирение строптивой», комедия Шекспира // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1919. № 11–12. С. 100.
- ³⁴ Там же. С. 100–101.
- ³⁵ Гнедич П. П. «Горе от ума» как сценическое представление (проект постановки комедии) // Артист. 1900. Кн. 2. С. 1–39.
- ³⁶ См.: Там же. С. 2
- ³⁷ Там же. С. 3.
- ³⁸ Гнедич П. П. «Горе от ума» как сценическое представление (проект постановки комедии). С. 3.
- ³⁹ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания, 1855–1918. С. 265.
- ⁴⁰ Гнедич П. П. «Горе от ума» как сценическое представление (проект постановки комедии). С. 264–265.
- ⁴¹ «Горе от ума» на русской и советской сцене / Ред. и сост. О. М. Фельдман. М., 1987. С. 44.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Цит. по: Данилов С. С. «Ревизор» на сцене. Харьков, 1933. С. 64.
- ⁴⁴ Гнедич П. П. Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве... С. 121.



Александр Акимович Санин

Творческая биография Александра Акимовича Санина складывалась в один из самых драматичных, эстетически неоднородных и сильных для театра периодов, в то самое время, когда возникала и оформлялась профессия режиссера. Вобрав в себя, с одной стороны, черты человека XX в., а с другой – прочно держа корневую связь с предшествующим столетием, фигура Санина оказалась своего рода узлом, связавшим новый век с веком минувшим.

В театр Санин (наст. фамилия Шенберг, 1869–1956) оказался вовлечен в 1880-е. Знаковым рубежом в театральной жизни России стало возникновение в 1898 г. Московского Художественного театра. Этот год оказался решающим и для Санина. Он был заявлен в числе четырех режиссеров, на которых новый театр предполагал опереться в самом своем начале.

Со Станиславским Санин был знаком и тесно связан по Обществу искусства и литературы, в котором считался хорошим актером на характерные роли, и уже тогда много помогал будущему основателю Художественного театра в постановках. Ко времени открытия МХТ Санин имел репутацию правой руки К. С. Станиславского. За два года, проведенных в театре, А. А. Санин в качестве второго режиссера указан на афишах к спектаклям «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, «Венецианский купец» У. Шекспира, «Самодуры» А. Ф. Писемского, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, «Снегурочка» А. Н. Островского, «Дикая утка» Х. Ибсена и «В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко. Единственной постановкой, осуществленной Саниным самостоятельно, стала «Антигона», трагедия Софокла в переводе Д. Мережковского.

Художественная программа МХТ первых сезонов во многом определялась влиянием театра мейнингенцев. Трагедии А. К. Толстого, «Снегурочка» А. Островского, «Венецианский купец» Шекспира, даже драмы Ибсена и Гауптмана превращались на сцене МХТ в социально-исторические полотна.

В правде быта изображаемой эпохи, во множестве этнографических деталей, которыми так дорожил Станиславский, сказывался интерес нарождающейся режиссуры к новой эпохе – XX в., в котором человек не покрывал собою, как это было

прежде, весь мир, а становился частью большего объема, вне человека расположенного.

И в этой новой картине мира появилось новое действующее лицо: человеческая масса. Сцена зафиксировала эту перемену, превратив неповоротливую толпу статистов в активную и живую картину, составленную из человеческих единиц.

Станиславский и Санин выводили на сцену множество персонажей, не предусмотренных драматургом, каждому из которых прописывали безмолвную, но важную действенную роль: например, нести хлеб или торговать платками. Переписка Станиславского и Санина сохранила разработанные списки этих лиц, одно перечисление которых могло занимать целую страницу печатного текста.

Рецензенты, разумеется, не входили в частности и приписывали все заслуги Станиславскому: «И вот главный режиссер К. С. Алексеев населяет берег Яузы. Женщины стирают белье внизу около самой воды. На мосту стоят двое нищих и тянут какое-то причитание, долженствующее побудить прохожих к подачке. На самом берегу поместился торговец – еврей со своим ящиком, поблизости его торгует, кажется, лентами какой-то парень. Торговка продает платки. Проходит человек в иностранном костюме той эпохи и не обращает на себя жадного любопытства толпы»¹.

Определить, какая часть постановочной работы выпадала на долю Санина, затруднительно – рецензенты подобные частности пропускали под впечатлением целого. Но несомненно, что Санин принимал участие в ранних постановках МХТ как полноценный соавтор Станиславского, и первый опыт, полученный в МХТ, во многом определил его дальнейший путь в режиссуре.

Наше сегодняшнее представление о режиссере как об авторе спектакля сложилось далеко не сразу. Оно стало результатом длительных и отдельно-индивидуальных поисков, оно собиралось и отбиралось из разного, а не отливало по готовой форме. В этом процессе Санин обнаружил особо выразительный талант постановки массовых сцен нового типа, именно этот навык во многом определил его режиссерский почерк, вклад в целое профессии и место в истории театра.

Собственно мейнингенство Санина занимало мало. Не случайно его первый спектакль на профессиональной сцене был поставлен на материале намного более требовательной, настаивающей на своем древнегреческой трагедии.

«Антигона» возникла в планах театра, как и все первые постановки МХТ, под знаком мейнингенства. Но в постанов-

ке Санина она не была похожа ни на мейнингенский, ни на чеховский спектакль. Мейнингенцы реконструировали историю, а Санину пришлось иметь дело с реконструкцией античного типа театра. Рецензенты упрекали постановщика в непоследовательности: чернокожие рабы не имели отношения к месту действия пьесы, так как связей между Африкой и Грецией в то время не существовало; музыка Мендельсона-Бартольди, использованная в спектакле, ассоциировалась с совершенно другой эпохой. Для спектакля специально сняли два ряда кресел и занавес. Но выверенной, единой концепции Санин в спектакле предложить не смог. Судя по критике, его «Антигона» отличалась рассредоточенностью, эклектичностью. В ней Санин, вольно или невольно, собрал все новшества, найденные к 1899 г. им совместно со Станиславским: «Костюмы и декорации, стоящие, вероятно, немало денег, мелодраматический тон исполнительницы роли Антигоны, кричащий пафос царя Креона, медлительные жесты, искусственно-пластические позы, факелы, урны, похоронная процессия, носилки, колесница, седые бороды старцев, щиты и мечи молодых воинов...»². Не решена была проблема хора, ничем не помогал сильно модернизирующий трагедию перевод Мережковского, а главное – актеры МХТ не справлялись с трагическими ролями. Но все же любопытно, что они были выделены рецензентами в отдельный сюжет.

А. П. Чехов, назвав в поздравительном письме А. А. Санина «интересным, полезным и значительным человеком», как всегда точно и емко определил то место, которое занимал Санин в МХТ³. Неизвестно, как сложилась бы судьба Санина, если бы не его вынужденный уход из театра в 1902 г., спровоцированный С. Т. Морозовым. Эту историю описывает в двухтомнике «Русское режиссерское искусство» К. А. Рудницкий: «По идее Морозова, театр должен был управляться Товариществом, в состав которого – на правах пайщиков – входили он сам, Чехов, Станиславский, Немирович и основные актеры труппы. Но, во-первых, среди «основных», к общему изумлению, не оказалось Мейерхольда и Санина, а, во-вторых, денежные взносы, размер которых определял Морозов, создавали внутри театра особого рода иерархию...»⁴. Волюнтаризм капиталиста возмутил Немировича и заставил писать Станиславскому: «*Выпускать Санина из театра нельзя...* Такого работника, как он, *нету и не будет*. Мы потеряем *огромную* закулисную силу!.. Морозову, в конце концов, ей-богу, будет все равно, но нам с Вами не все равно. И я считаю своим святым долгом

перед Художественным театром использовать все средства»⁵. То, что Санин – человек, театру необходимый, Станиславский понимал ничуть не хуже Немировича, но перечить Морозову не мог, и Санин был вынужден покинуть МХТ.

Выразительно выглядит то, что К. Л. Рудницкий в числе «основных» ставит фамилии Мейерхольда и Санина рядом. Действительно, оба выходили из театра по вине Морозова, оба мыслили себя самостоятельными величинами, оба связали себя впоследствии с режиссурой. Но если Мейерхольд уходил из театра как актер и ехал в провинцию, чтобы становиться Мейерхольдом, то Санин, уже работавший в качестве постановщика, волею судьбы оказался на «старой» сцене с намерением обновить ее сценическую культуру.

На службу в Александринский театр А. А. Санин поступил в 1902 г. по приглашению В. А. Теляковского, с 1901 г. директора императорских сцен, решившего собрать при Александринке режиссерскую группу. Театр делал предложение Санину и раньше – при прежнем директоре С. М. Волконском. Решительно настроенная на обновление Александринка была заинтересована в режиссере, и именно таком, как Санин, – прошедшем школу Станиславского, но не самом Станиславском.

П. П. Гнедич, «режиссирующий» заведующий труппы, и М. Е. Дарский, недавно вошедший в штат в качестве очередного режиссера, кандидатуру Санина не поддержали. Лично с Саниным Гнедич знаком не был, но как драматург хорошо знал Немировича. Дарский провел в МХТ один сезон в качестве актера, хорошо знал Санина в деле и даже играл в его спектакле «Антигона» роль Гемона. В. А. Теляковский, программно ориентированный на «новое искусство», спектаклей Санина, по преимуществу, эстетически не принимал, но был глубоко убежден, что Санин необходим императорской сцене 1900-х гг.

В Александринском театре Санин прослужил с 1902 по 1907 г. За это время он поставил и возобновил более пятнадцати пьес. Как режиссер он указан на афишах к спектаклям по классике: «Месяц в деревне» И. С. Тургенева (1903), «Калигула» А. Дюма (1904), «Антигона» Софокла в пер. Мережковского (1906); по современной драматургии: «Победа» В. О. Трахтенберга (1902), «Вопрос» А. С. Суворина (1903), «Высшая школа» (1903) и «Крылья связаны» (1904) И. Н. Потапенко, «Невод» А. И. Сумбатова-Южина (1905), «Фимка» В. О. Трахтенберга (1905), «Измена» А. И. Сумбатова-Южина (1906), «Нараспаш-

ку» В. А. Тихонова (1906), «Бабушка» Н. Н. Евреинова (1907), «Стены» С. А. Найденова (1907). Особое место в перечне постановок Санина занимали пьесы А. Н. Островского, для Александринки автора немаловажного, но в XX в. рискующего остаться не у дел: никто не знал, что делать с его драматургией в новых условиях сцены.

Первой постановкой Санина была историческая хроника А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (ноябрь 1902 г.). Н. Н. Ходотов, исполнивший в спектакле второстепенную роль дьяка Осипа, в своих воспоминаниях описывал работу Санина: «...у задней стены две передвижные лестницы; на них работают маляры, около которых хлопочет два-три рабочих – их помощники; на переднем плане брошены два кресла и массивный стол, на котором лежит в беспорядке золотая, бронзовая и серебряная утварь, она вынимается боярами (в красочных, выдержанных исторических костюмах и гримах) из стоящих поблизости распакованных сундуков и ящиков и по ходу действия во время разговора расставляется ими»⁶. Появлению Самозванца предшествовал колокольный благовест, буханье пушек, смешанный гул толпы.

В конце спектакля – небывалый для Александринки случай – на поклон под шумные овации вызывали режиссера. Спектакль получил обширную критику. Главным героем непременно становился Санин и его режиссерские новации, вдохновившие критиков настолько, что выводы последовали самые далеко идущие: «Вот человек, который призван оживить сонное александринское царство!»⁷, – радостно писал Юрий Беляев. Действительно, в постановочном отношении в спектакле для Александринки было много нового. Покартинная композиция пьесы А. Н. Островского проявилась более внятно: она стала композицией спектакля. Но эти картины стали самостоятельны и даже самоценны – сценическая трактовка персонажей переставала играть в них решающую роль. Место портретов в них заняли детали, значение которых заключалось в их исторической достоверности. Это была не жанровая живопись, а материализованная история, история «нового времени», данная в вещах, а не в человеке, – история, радикально переосмысленная по отношению к XIX в., который вдруг сам стал историческим прошлым и завершил собою антропоцентричное Новое время, идущее от эпохи Возрождения.

«Искусство г. Санина выразилось именно в народных сценах, где он умело справлялся с толпой, достигая чисто музыкального впечатления»⁸. Все это было действительно ново, новому времени созвучно. Режиссер первым показал на Александринской сцене историю вещей и масс, а не отдельных личностей, как мыслили ее «классики» и А. Н. Островский в том числе, судя по названию пьесы. Рецензент «Петербургского листка» говорил, что этот спектакль – «крупный и смелый для александринской рутины шаг вперед»: «Со сцены повеяло чем-то новым, небывалым, – быть может, резким по новизне, но невольно импонирующим и захватывающим. <...> Мне показали обдуманную постановку, показали массы, над которыми не только работали, но которых сумели заставить работать самих. Мне показали артистов, которые не только знали роли, но знали и пьесу, и эпоху этой пьесы, нравы, обычаи, внешний и внутренний облик времени. До сих пор этого на Александринской сцене я не видал...»⁹.

В 1904 г. Санин поставил комедию А. Н. Островского «Горячее сердце».

Рецензент писал: «Вчера я убедился в том, что Александринский театр еще не умер, что есть у него еще свое дело, с которым он справляется идеально. ...каким могучим талантом веет от этой милой, полной юмора и злости, тонкой и умной картины русской жизни. ...Безобразная, пьяная и в то же время полная лирических порывов; тупая и жестокая и одновременно созидающая благородные «горячие сердца»; полная неправды черной и в то же время мечтания о праведном житии; дикая и невежественная в своих отношениях к женщине (вспомните увещания Курослепова «Сесть задом» к его жене) и вместе с тем создающая мечтателей с нежной душой, как приказчик Гаврило, печалющийся о том, что у нас последний мужичишко считает себя выше женщины»¹⁰.

А. Н. Островский перестал восприниматься как бытописатель – его «картины жизни» воспринимаются теперь по-другому – как исторические (и поэтические! – что действительно ново) размышления о судьбах родины. Главным героем спектакля становилась купеческая старая Россия, но поданная ярко, сочно и саркастически злобно. Из бытописателя Островский превратился в сатирика, которого сравнивали теперь с М. Е. Салтыковым-Щедриным.

Стремясь воссоздать на сцене картину русской жизни, Санин снова прибегал к использованию натуральных деталей, но теперь эта деталь почти пародийно выступила «крупным

планом», который прежде отводился актеру. Судаки, которых удил неведомый Аристарх, оказались в центре внимания многих рецензентов: «Откуда заплывли в такую скверную лужу такие баснословные судаки? И как бы в ответ на мои сомнения бутафорские судаки с грохотом ударялись об пол»¹¹, – иронизировал Беляев.

Зато о игре Варламова, Давыдова и Медведева Юрий Беляев писал с восторгом: «Варламов. Такого Курослепова не придумаешь, не нарисуешь и не перескажешь. Эта всклокоченная седая голова, с вихрами стоящими дыбом, это пьяное, заплывшее и обалделое лицо с осоловелыми глазами и разинутым ртом, тяжело колышущаяся купеческая утроба были картинны и выразительны без всяких слов»¹².

Если в исторической хронике Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», поставленной Саниным два года назад, было множество деталей обстановки и множество людей, то теперь, на материале «Горячего сердца», проявились отдельные детали и отдельные люди. Прежде вопрос о согласовании людей и деталей не возникал (они соответствовали друг другу своей множественностью), а теперь актеры вынуждены были эти детали как-то обыгрывать. При этом упомянутые судаки (по-александрински бутафорские) не несли в себе никакого «исторического» значения, но здесь обнаружилась совсем не-мхатовская тяга Санина к укрупнению бытовых деталей.

Особым сюжетом в годы службы в Александринском театре стали отношения режиссера с «хозяйкой императорской сцены» М. Г. Савиной. Ее неприязнь к людям новой профессии была весьма выразительной. Н. Н. Ходотов и В. А. Теляковский в своих воспоминаниях пересказывали, как однажды на репетиции «Чайки» с М. Е. Дарским она заявила этому «балетному режиссеру», что ей «поздно поступать в танцкласс, да и незачем»¹³, а всю компанию новых постановщиков, собравшихся в Александринке к 1910-м гг., называла не иначе, как «анонимным бельгийским обществом»¹⁴. Санин оказался выделен не только дружеским расположением, но и профессиональным доверием: Савина согласилась с ним работать.

Первым значительным спектаклем, который поставил для Савиной Санин, и, к слову, одной из лучших его александринских работ стал «Месяц в деревне», премьера которого прошла 18 ноября 1903 г. Когда-то покоровшая театральный Петербург в образе юной Верочки, в 1903 г. Савина вышла в роли Наталии Петровны. Исследовательница искусства Савиной М. Г. Светаева пишет, что «тема женского увядания,

неожиданной вспышки осенней любви, кончающейся крахом надежд на счастье, была любима актрисой и уже не раз блестяще сыграна во всевозможных вариациях современных драматургов»¹⁵. И, конечно, актриса заслужила своей игрой восхищенные оценки современников: «Савина играла тонкую-тонкую акварель, играла, едва касаясь земли. <...> ... в ней была бездна стилия, даже, может быть, в ущерб игре действительных страстей... <...> мечтательно прекрасно, грациозно, благоуханно»¹⁶.

Но причину удачи спектакля Кугель, ненавистник режиссуры, видел в другом. Он писал, что Санин «угадал стиль Тургенева»¹⁷. Критик описывает атмосферу, царившую на сцене, как ностальгическую картину старой усадьбы, как акварельную картинку, нежную, тонкую, чуть покрытую патиной старины. Новых декораций к спектаклю заказано не было, но буквально все рецензенты восхищались оформлением сцены: «Декорации были очень хороши. Точно картины Левитана. Щемящая поэзия черноземной природы»¹⁸. Значит, картина создавалась другим способом.

Санин создал для Савиной сценическую раму, составленную из деталей, которая не мешала ее импрессионизму и, что еще важнее, не мешала не только ей. Для героев спектакля был создан особый «хронотоп», причем выделенный буквально: быт, существовавший на сцене, отделился от актеров, был показан, как писали критики, «en beau»¹⁹, «...часы остановились на 16:20, занавеска не двигалась. Это не пустая подробность à la Станиславский, это просто необходимо»²⁰. Тем самым в спектакле достигалось стилевое единство. Рама играла роль рамы, но была больше, чем рама; она становилась параллельным сюжетом, соединенным с игрой актеров единым стилем.

Другой узловой проблемой театра тех лет была постановка античной трагедии. Тему стилизационных поисков Л. Бакста и Ю. Э. Озаровского подробно изучил А. А. Кириллов в своей статье «Живопись и сцена: Первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века»²¹. С. М. Волконским и В. А. Теляковским была замыслена античная трилогия, составленная из «Ипполита», «Эдипа в Колоне» и «Антигоны». После первого, мало удачного опыта постановки «Ипполита» Бакстом – Озаровским – Мережковским следующий спектакль предложили поставить Санину. От трагедии Софокла Санин отказался, но через месяц выпустил своего рода альтернативу – историческую мелодраму А. Дюма «Калигула», написанную на античный сюжет.

Казалось бы, что здесь, минуя проблему стилизационных исканий, перед Саниным возникала возможность устроить на сцене Рим эпохи Калигулы. Но режиссер не постеснялся поставить именно мелодраму. И это было скорее шагом назад.

В этом спектакле Санин не отказался от массовых сцен: «Очень красиво, живо поставил народные сцены г. Санин... Его толпа отлично слушается указы, очень разнообразна и оживлена. Красивыми гармоничными группами разместилась она в прекрасных декорациях г. Аллегри»²², но обрамил ими романтический сюжет, основной акцент предоставив сделать актерам, «отредактировав» их навыки ритмичной игры и мелодекламации, за что В. А. Мичурина, Ю. В. Корвин-Круковский, М. П. Домашева, Ю. М. Юрьев и Н. Н. Ходотов получили отличную критику.

В 1906 г. Санин все же поставил «Антигону» – третью часть александринской античной трилогии. Этот спектакль, плохо сохранившийся в рецензиях, очевидно, сильно отличался как от стилизационных экспериментов Озаровского–Бакста, так и от его собственного спектакля в МХТ. Декорации А. Г. Головина, которого режиссер предпочел Баксту, были сдержанны по тону, монументальны и своей черно-белой строгостью больше подходили к жанру трагедии²³. По всей видимости, режиссер стремился к чистоте жанра и искал большего обобщения.

В числе современных пьес, которые поставил Санин на Александринской сцене, были «Невод» (1905) и «Измена» (1906), обе – авторства кн. А. И. Сумбатова-Южина. Ю. Д. Беляев писал о драматурге не без основания, что его пьесы «написаны несколько устарелой, но благородной манерой, бьющей порою на театральность, на позу и пафос, но таков стиль автора, такова диктующая природа»²⁴. Речь шла о том, что пьесы Сумбатова делались с учетом требований актерского театра, а это означало, что для всех исполнителей найдутся выгодные роли. Но в постановке Санина мэтры Александринки, к подобной драматургии приученные, вдруг отказались открыто пользоваться ее возможностями: «тон, в котором играют “Невод”, никак не вяжется со стилем пьесы», — констатировал разочарованный Беляев. С его точки зрения, «играть следовало тоже в старых тонах, а не в полутонах, которые здесь некстати». Критик горячился и писал: «Мне так и хотелось крикнуть: Да ну же, ну! вспомнили бы актеры, как они прежде играли Сумбатова, тряхнули бы стариной, которая, право, стоит того, чтобы ее почаще вспоминать»²⁵, а по поводу «Измены», сыгранной через год, так и просто приходил в ужас: «Измена!

Измена!.. По всему актерскому фронту измена. <...> Кто кому изменил: актеры пьесе, или пьеса актерам? – сказать трудно. Вернее: актеры изменили самим себе»²⁶. Но Мичурина, Аполлонский, Юрьев и сам автор пьесы – актер Южин заиграли иначе: тише, приглушеннее. Было бы преувеличением полагать, что александринцы вдруг освоили принципиально новую для себя технику – искусство мастеров изменить было не так-то просто, но, судя по всему, премьерство как таковое, при Санине стало уходить. Взамен ему стало крепнуть представление о ценности ансамбля.

С 1905 г. Санин часто ставил спектакли по современной драматургии, в которой, судя по названиям, исследовал тему современного социального дна и новую психику людей, его населяющих. Но что-либо определенное об этих постановках сказать сложно. Его работу рецензенты не описывали, ограничиваясь констатацией: «Режиссировал г. Санин – это значит, что постановка очень удачная»²⁷.

За пять лет работы на Александринской сцене Санин стал для театра человеком незаменимым. И Александринка была нужна Санину не меньше: в ней он познакомился с искусством «старых» мастеров – актерами большого стиля и подчеркнутой выразительности, расслышал экспрессивность их игры. Благодаря александринцам в театре Санина появился второй мир — мир человека-солиста, и принцип соединения человека с новыми представлениями о мире Санин впервые попробовал отыскать именно здесь.

Санин уволился со службы из Александринского театра в 1907 г. Причиной послужил конфликт с дирекцией, развернувшийся при постановке спектакля «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Вопрос касался М. М. Фокина, которого режиссер выбрал для постановки танцевальных сцен. В. А. Теляковский, давший принципиальное согласие на привлечение «силы со стороны», не стал сопротивляться П. П. Гнедичу, настаивавшему на кандидатуре «штатного» александринского хореографа Н. Г. Легата. Оскорбленный вмешательством в собственные постановочные дела, Санин дал развернутый комментарий газете «Русь»²⁸, в котором подробно разъяснял, что стилевое единство в современном театре – непреложное условие, и что выбор соавторов лежит всецело в компетенции режиссера. Но служба в большом казенном театре предполагала готовность к ряду компромиссов. В 1907 г. Санин не был к ним готов.

Желание работать автономно было естественным желанием для режиссера после пяти лет, проведенных в репертуарном театре. Александринка, нуждавшаяся в таланте Санина, никогда не смогла бы стать театром имени Санина. В годы театрального традиционализма – свое лучшее дореволюционное десятилетие – она не стала и театром Мейерхольтда. Собственное дело могло дать режиссеру полную творческую свободу. И 11 октября 1907 г. в зале Кононова состоялось открытие «Товарищества драматических артистов под руководством А. А. Санина».

Название, выбранное Саниным для собственного театра, выглядело программно. К 1907 г. понятие режиссуры уже вполне внедрилось в театральное сознание как особый метод постановки и, более того, считалось профессией единичной, исключительной, дефицитной. Санин же, наперекор времени, решился выдвинуть на первый план фигуры артистов. И, кроме того, солидаризироваться с ними коммерчески. Этот жест, невольно зарифмованный с поступком Морозова, отчасти явился упреком, брошенным в сторону МХТ, но главным образом выражал понимание театра самим Саниным. Театр как искусство, достигаемое коллективным усилием и не существующее без актера как самостоятельной творческой силы.

По разнообразным причинам нетворческого порядка театр продержался всего шесть недель. Тем выразительнее прозвучал единственный спектакль, поставленный Саниным в собственном театре.

Представление было посвящено Гуго фон Гофмансталу и составлено из двух его пьес-трагедии «Электра» и лирической сцены «Смерть Тициана».

Если «Смерть Тициана», представлявшая собой небольшой этюд на фоне очаровательного вида близ Венеции, не вызвала у рецензентов большого интереса, то «Электра» произвела на всех самое сильное впечатление. В первую очередь дал себя знать санинский режиссерский темперамент: «действие пронеслось вихрем»²⁹, «массовые сцены произведены А. А. Саниным с безудержной страстностью, благодаря чему трагичность действия чувствовалась особенно сильно»³⁰.

Буквально захватил весь зрительный зал финал «Электры», исступленная радость и пляска Электры и рабынь: «В пляске с факелами, которою заканчивается Электра, люди бешено празднуют родовую месть. И впереди всех – Электра. Но силы ее уже покидают. Как будто, исполнив провиденциальное свое предназначение, она вся выдохлась, и, с исчезновением единой цели исчез и единый смысл жизни»³¹.

В спектакле раскрывалась тяга Санина к театральной зрелищности, но она больше не была нейтрально живописной. Сценические массы становились автономной силой, знаком власти над человеком его звериных инстинктов и страстей, и это было ново, отвечало настроениям времени.

Главная роль была отдана Л. М. Роксановой, с 1989 по 1902 г. – актрисе МХТ: «Раздолье инстинкта, сосредоточенность действенной воли, варварство, на которое ни религия, ни философия не наложили печати сомнения, в котором нет и следа гамлетовской раздвоенности»³². Из хора выделился человек, но он всецело принадлежал массам, был детерминирован ими, растворялся в хаосе жизни. «Родовая месть – высший закон», – делал вывод из всего спектакля критик. «Родовой закон» определял в Электре все, поглощал ее целиком. Это был новый мир, который стал живым и подвижным, социально напряженным, миром 1907 года в предчувствии надвигающейся катастрофы.

В том же году Санин был приглашен Н. Н. Евреиновым для организации «Старинного театра», в основе которого лежала идея воссоздания исторических типов театрального представления.

Театр открылся 7 декабря и дал всего два представления, посвященные эпохе Средних веков. В первый вечер показали «Три волхва», пролог и картину, сочиненную Н. Евреиновым на основе рукописи XI в. в декорациях И. К. Рериха, «Действо о Теофиле», мистерию XIII в. Рютбёфа в переводе А. Блока, оформленную И. Б. Билибиным, и пастораль Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион» в декорациях и костюмах, сочиненных М. В. Добужинским. Программа второго вечера составлена была из двух фарсов XV в., моралите «Нынешние братья» в переводе С. Городецкого и «драматической сюиты» авторства Н. Евреинова «Уличный театр».

У Старка сохранилось подробная запись того, что происходило на сцене. Даже при прочтении воображение рисует роскошные театральные картины. «Вот подняли занавес, и перед вами сразу предстает что-то удивительно красивое. В белую раму заключена картина, точно нарисованная на листе бумаги: пол сделан сильно покатым, как это всегда можно видеть на миниатюрах, разграфлен треугольниками; посередине – колодец; на синего тона стенах старинные французские лилии; но самое оригинальное – в глубине: там, в задней стене, проделано пять дверей, завешанных портьерами. Над каждой дверью надпись; над двумя краевыми: налево – «ро-

дители», направо – «сыновья», над тремя другими – «Совесть», «Зависть» и «Братская любовь»...»³³. Такова была обстановка, подготовленная для моралите XV в.

Прилагая себя к театру модернистов, но не будучи модернистом, в спектаклях Старинного театра Санин сделал то, чем владел хорошо, а возможно, что и лучше всех, – живописно поставил им массовые сцены, добавив общей сценической картине зрелищности и масштаба. В первой сцене Санин изобразил пробуждение средневекового города: «Особенно Санину удались фигуры спящих: в тесном пространстве, замкнутом церковной оградой, на бугре, простирающемся кверху до самых ступеней храма, смутно проектируются в хаотическом беспорядке окованные глубоким сном человеческие фигуры, мужчины, женщины, дети, все в том положении, как ночь застала их – изнуренных, измученных, одних от дальней дороги, других – от забот, болезней, страха перед первой стерегущей опасностью. Все спят мертвым сном ... и лишь один пилигрим... на коленях... с руками, воздетыми к небу в безмолвной мольбе. ... Вот розовый отблеск зари чуть заметно коснулся верхнего угла храма. Начинают понемногу просыпаться. С трудом сбрасывают с себя тягостные оковы крепкого сна, который всегда так силен под утро, потягиваются, расправляют усталые члены, кричат и тот час возникает в душе у всех одна забота, одна мысль о том, что сегодня ждет их здесь»³⁴.

В 1909 г., отказавшись от предложения пойти в театр В. Ф. Комиссаржевской, А. А. Санин дал согласие антрепренеру А. Я. Леванту и занял в Новом драматическом театре место главного режиссера, сменив в этой должности Е. П. Карпова. Скорее всего, приглашение Леванта последовало не без подсказки Л. Андреева, уже поставившего к этому времени там свою раннюю пьесу «Дни нашей жизни».

Еще до первой премьеры о театре писали: «Это – театр Л. Андреева, как говорят в публике. И, действительно, этот популярный, несмотря на все справедливые нарекания, писатель стоит очень близко к Новому Драматическому театру, интересуется постановкой дела в нем, привлекает к нему литературные пьесы. Уже одного этого достаточно, чтобы петербургская публика, давно уже отошедшая от Александринского театра и не имеющая в этом году театра Комиссаржевской, помещение которого занял пока Новый Драматический театр, обратила все свои ожидания именно сюда»³⁵.

К 1909 г. пьесы Андреева ставились в Московском Художественном театре. Как автор Андреев был не удовлетворен

и в многочисленных интервью давал понять, что хотя постановки МХТ по-своему и хороши, и интересны, но подчинены крупным индивидуальностям Станиславского и Немировича. Ему же, как человеку амбициозному, хотелось иметь свой собственный театр. Осуществить его мечту был призван А. А. Санин.

В Новом театре Санин проработал один год и за это время возобновил «Дни нашей жизни», придав спектаклю большую натуралистическую выразительность, поставил две пьесы авторов, входивших в литературную группу «Знание», – «Царь природы» Е. Н. Чирикова и «Верность» Б. К. Зайцева, после чего всецело посвятил себя сотворчеству с Л. Андреевым.

Первой постановкой Санина по драматургии Л. Андреева стала «Анфиса», премьера которой прошла 12 ноября 1909 г.

В это время Андреев активно был занят театром и выпустил четыре пьесы только за 1908 г. Его драматургия получала противоречивые оценки, часто недоброжелательные. Л. Гуревич и Ю. Беляев, например, критики широко эрудированные и даже академичные, открыто насмеялись над тенденциозностью, «доморощенным нищезанятием» и «символистским душком» писателя-драматурга. Но Андреев был знаковой фигурой своего времени. Это очень хорошо почувствовал А. Блок: «Каждая его фраза, – писал поэт в 1907 г., – безобразный визг, как от пилы, когда он слабый человек, и звериный рев, когда он творец и художник. Меня эти визги и вопли проникают всего, от них я застываю и переселяюсь в них, так что перестаю чувствовать живую душу, становлюсь жестоким и ненавидящим всех, кто не с нами (потому что в эти мгновения – я с Л. Андреевым – одно, и оба мы отчаявшиеся и отчаянные). Последнее отчаяние мне слишком близко, и оно рождает последнюю искренность, притом, может быть, вывороченную наизнанку»³⁶.

В спектакле Санин стремился к достоверности, за что его обвинили в излишнем натурализме, понимаемом как нарочитое желание шокировать зрителя интимностью некоторых сцен: «В будничной обстановке семьи, где разыгрывается эта драма, писателю-натуралисту не обойтись без корсетов и белья, беременности, грубых упреков и принадлежностей женского туалета, забываемых в кабинете мужчины. Все это, конечно, оказалось налицо и не могло быть иначе. Отсюда тяжелое, полукошмарное впечатление от спектакля...»³⁷.

Режиссер добивался также и достоверности человеческой психики. Всех неприятно поражали не только стуженные бытовые подробности, но и мелодраматическая экспрессив-

ность, доведенная до надрыва: «Здесь столько крику, шума, падающих стульев, “последних слов” от подлеца до смешного “чертова сына”, что это уже перехлестывает за борт»³⁸. Главного героя играл П. В. Самойлов, своей нервной игрой только усугублявший психическую остроту и заслуживший оценку «патологического экземпляра»³⁹.

Достоверность жизни – еще одна цель Санина в этом спектакле. Он хотел показать непрерывность жизни, ее течение, а потому увлекся паузами, но «невероятно медлительный темп, взятый для начала пьесы и затянувший ее за полночь, стал почти раздражающим в финальной сцене. Это была какая-то сплошная игра паузами на нервах зрителя»⁴⁰, – резюмировал критик.

Со свойственной себе чуткостью к чужому замыслу Санин «урезал» себя, вовсе отказавшись в этом спектакле от массовых сцен. И повел спектакль туда, куда потянуло в «Анфисе» ее автора.

В переписке подготовительного периода Андреев писал Санину: «Бабушка вносит в пьесу некоторый мистический элемент... И каждое появление бабушки должно быть обставлено, даже в ущерб реальности, своеобразной, несколько жуткой торжественностью. Для этого в пьесе важен хороший факельцуг; пламя свечей создаст некоторую тревогу, а во время речи Федора Ивановича хорошо бы устроить так, чтобы бабушка освещалась рембрантовски и бросала тени»⁴¹. По замыслу Андреева, Бабушка должна быть выделена среди прочих героев пьесы как «невыговариваемая» аллегория, парка, эриния, знак судьбы, знающая все наперед и хранящая равнодушное молчание.

Санин пытался последовательно провести эту линию и поселил Бабушку в заведомо нежилом пространстве, где заставил ее просидеть весь спектакль не шелохнувшись, а в финальной мизансцене выдвинул вперед: «Вот герой лежит поперек сцены мертвый, прикрытый белой простыней; по одну сторону его – во весь рост, в черном, объятая ужасом мстительная Анфиса, по другую – согбенная фигура символической древней старухи, глухой бабушки, которая однако же все слышит и ничему не препятствует совершиться»⁴². Но сделать этот образ сценически значительным не получилось как у Андреева, так и у Санина: «Художественная фантазия постановщика не пошла дальше нелепого заимствования из... “Сестры Беатрисы” – возмущался Юрий Беляев, – Это еще что за символизированные “огарки?!”»⁴³. Прочие рецензенты и во-

все расценили Бабушку как наперсницу младшей из сестер и недоумевали, как мог Самойлов «так грубо, крикливо и бессмысленно вести сцену с Анфисой, что называется, на самом носу у бабушки, так цинически и истерически изливать на ее голову ушат горячего бреда?..»⁴⁴. И пьеса, и спектакль были переходным этапом как для Санина, так и для Андреева, но это стало подготовкой к следующей совместной работе режиссера и драматурга. 27 ноября 1909 г. состоялась премьера «Анатэмы».

Спектакль вызвал самые живые и противоречивые отзывы. Одни утверждали, что провалилась именно и безусловно трагедия Андреева, другие возмущались постановкой: «Каким зверем и злодеем надо быть, чтобы убить “Анатэму”!»⁴⁵, но при любых трактовках критики посчитали, что спектакль не удался.

Для Санина же эта постановка во многих отношениях стала принципиальной. Впервые, может быть, так отчетливо он отыскивал язык сцены, адекватный драматургическому материалу. Андреев уводил Санина от освоенной им натуралистической эстетики к театру большей экспрессии и большей обобщенности.

В «Анатэме» внебытовой, не житейский план был выражен с полной определенностью. История Давида Лейзера, происходившая «в реальном мире», была окаймлена прологом и эпилогом, действие которых разворачивалось у Андреева «по ту сторону жизни». Это вынуждало Санина искать новый театральный язык. Но не склонный к мистике, он шел в сторону сценического обобщения.

К первой сцене художником Каалмыковым были написаны декорации, так неприятно поразившие рецензентов, которые упражнялись по их поводу в острословии: «В первые минуты зритель вовсе не мог разобраться, что такое он видит перед собою: огромно увеличенный разрез человеческого кишечника, апокалипсического ли рака с колоссальными клещами, облака ли, или скалы»⁴⁶.

Некто, ограждающий входы, с которым вступал в прения Анатэма, был подан с помощью звука: «Сообразно с таким замыслом, пришлось говорить за стража врат несколькими октавам хором в один голос, а чтобы не рознить – говорить по складам, как дети в школе. Это бы еще туда-сюда, пока страж, на манер Руслановской головы, говорил одинокие слова, вроде “Никогда”, “Подойди”, но когда так пришлось говорить ему целые реплики, это вышло просто смешно»⁴⁷.

При этом вмешательство Санина было вполне идеологическим. Рецензент «Биржевых Ведомостей» сверялся с текстом

пьесы: «Ограждающие входы» озаботились об устранении из трагедии всего, что сколько-нибудь может взволновать «истинно-русские» чувства. Так, вместо «ограждающего входы» в первой строфе программы стоял «некто, хранящий заветы добра». Вместо «хочу быть богом» Анатэма говорил, что хочет быть «божеством» и т. д.»⁴⁸.

Если с аллегорическим планом пьесы Санин совладать не смог, то с историей, развернувшейся на земле, справился, судя по всему, отлично. В пьесе две линии и два героя, и Андреев колебался в названии. В итоге он решил остановиться на «Анатэме». Санин же, судя по отзывам критиков, «возлюбил Лейзера»: «Его (Лейзера. – Е. М.) он поставил в центре трагедии и, усмотрев в нем черты почти сверхчеловеческие, сблизив его историю, быть может, несколько искусственно, – с мировой легендой, придал всей своей режиссерской фантастике слегка восточный колорит»⁴⁹.

При этом «восток – хотя и преднамеренно тусклый и расплывчатый, – дает себя чувствовать и в пейзаже, изображающем загородные лавочки, в плоских кровлях полуразрушенных лачуг и некоторых других подробностях, – и в гримах и одеянии толпы несчастных, собирающихся на призыв Лейзера, в их повязках на спутанных черных волосах и полосатых покрывалах»⁵⁰. «Очень красива картина городского предместья, где у полуразрушенных ворот торгует еврейская беднота. Самые фигуры здесь располагались красочными, художественными пятнами»⁵¹.

Эта трактовка была интереснее, чем в спектакле Немировича, выпустившего «Анатэму» в МХТ на две недели раньше, 2 октября, и в которой Лейзер предстал «бедным, побитым камнями евреем из местечка Минской губернии»⁵².

Актеры Нового драматического театра обнаружили тенденцию превратиться в маски. С Анатэмой вопрос решался без труда – грим был выполнен таким образом, чтобы сомнений не оставалось: перед нами не тип, а «козлиная маска»⁵³. «Г-жа Голубева – Сура, истолковывавшая свою роль как *mater solo rosa*, и это ей удается»⁵⁴, – писал лояльный петербургской постановке С. Мамонтов. Хороший бытовой актер, оттенка комика, г. Александровский волею судеб оказался призванным на роль святого еврея Лейзера и заслужил оценку: «Лучше других мест»⁵⁵, но все стремился дать трактовку Лейзера как «обще-человека»⁵⁶.

Каждый на свой лад поминал «врага театра» В. Э. Мейерхольда: «Постановка трагедии стилизованная, моментами до той утрировки, какую освятил г. Мейерхольд»⁵⁷.

И хотя после первого показа «Анатэмы» воодушевленный и взволнованный автор писал Санину и Леванту в срочной телеграмме «В день первой постановки “Анатэмы” создан Новый драматический театр»⁵⁸, для Санина «Анатэма» стала последним спектаклем, который он поставил в этом театре.

Дуэт с Л. Андреевым оказался для Санина решающим этапом в его театральной биографии. Режиссер ощутил предел своих исканий в драматическом театре. Санин радикально меняет сферу деятельности и с 1910 г. переходит в оперный театр.

В Народный дом Н. Н. Фигнера Санин был приглашен в 1910 г. и провел в нем два сезона.

Первым спектаклем была «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. Появление Санина встречено было восторженно. В рецензиях он назывался не иначе как «духом обновления»: «Чем-то бесконечно жизнерадостным, свежим и бодрящим повеяло с угрюмой и запущенной сцены “Народного дома”, точно и впрямь здесь расцвела нежная, привольная и ароматная русская красавица-весна»⁵⁹.

Все внимание было приковано к Санинской постановке – в Народный дом он был приглашен после того, как с успехом поставил «Бориса Годунова» в парижской Гранд Опера в 1908 г.

Оперная сцена нуждалась в обновлении так же, как и драматическая, и все свои режиссерские достижения Санин перенес в музыкальный театр, который воспринял их, возможно, даже более органически. Зрелищные, живописные массовые сцены оказались там особенно уместны. А жизнеподобие, в котором нуждалась опера, никогда не становилось для нее самоцелью: более условный вид театра всегда и непременно стремился к некоторой обобщенности. Кроме того, композицию оперного спектакля выстраивала музыкальная партия, которая и «держала» Санина, не позволяя ему «рассыпаться» на мелкие детали и подробности.

Рецензенты отмечали, что Санин не страдал «станиславщиной» и не сочинял «искусственных» мизансцен, пытаясь обернуть певца, стоявшего справа, на левую сторону, но «умная работа, заботливая рука, стройная, красиво и осторожно проведенная идея чувствовалась во всей постановке»⁶⁰. В основном это касалось разработки хора: «Хор умелою рукою превращен в живое действующее лицо, свободное в своих движениях»⁶¹. Как и раньше, работал с вещественными и звуковыми деталями: «Тут и трещотки, которыми созывается народ, и особые языческие значки – нечто вроде языческих хоругвей, сопро-

вождающие берендеев в заповедный лес, и оригинальнейшие мотивы костюмов и декораций – того, о чем прежде на оперной сцене не думали. И в исполнении актеров чувствовалось нечто свежее, навеянное оригинальной мыслью режиссера»⁶². Санин не сочинял иной музыкальной партитуры, а лишь представлял акценты в партиях солистов. Еще одно нововведение: артисты отказывались от поклонов и бисов посреди действия. Санин упорно стремился к самоценности и цельности искусства сцены.

В Народном доме Санин поставил «Бориса Годунова» М. Мусоргского, «Князя Игоря» А. П. Бородина, «Рогнеду» и «Вражью силу» А. Н. Серова, «Жизнь за царя» М. И. Глинки.

«Он всех сумел воодушевить, всех заставил полюбить себя и свою работу. <...> Ведь не в том суть, что красиво сгруппированы хоры вокруг фигуры отъезжающего Игоря, или девушки вокруг княжны Кончаковны, или, наконец, кружащиеся до исступления и пены у рта в необузданной пляске половцы... а в том, что все эти моменты, если бы их перенести на холст, повторяли бы основные гармонии и краски соответствующих музыкальных моментов»⁶³.

«В постановке оперы, сделанной Саниным, прежде всего давала себя знать его музыкальность, бережное отношение к музыке, которое теперь еще более очевидно, чем в первых его постановках»⁶⁴.

Исключительным качеством Санина как режиссера было умение вслушиваться в партнера. Иногда, увлекаясь, Санин не мог ограничить своего соавтора, придать ему идейную цельность. Поэтому его первый драматический опыт – «Антигона» – оказалась будто бы собранной из разных спектаклей. Поэтому же «Анфиса» Л. Андреева, межеумочная, переходная пьеса в движении самого автора, оказалась такой разноголозой. Теперь то же случилось в «Рогнеде», в которой «с явным намерением идти по стопам композитора, г. Санин, очевидно, стремился сделать из «Рогнеды» эффектное оперное представление. И подобно тому, как в опере Серова имеется полное смешение самых разнообразных элементов – от Мейербергера до Вагнера включительно, – среди которых затесался даже и... Верстовский, так и в постановке оперы чувствуются самые разнообразные по стилю и характеру мотивы постановки. Здесь и обычные «Санинские» застывающие сцены, и вполне явственные мотивы современной русской живописи старого Киева (курбан Перуна), и даже чуть ли не мотивы старорусской иконописи, на которых изображена княжеская семья...»⁶⁵.

Тем не менее именно эта удивительная чуткость сделала Санина человеком и режиссером, незаменимым для своего времени. Станиславский и Савина, Андреев и Евреинов, – со всеми он мог работать, всем оказывался нужен. Свой особый навык постановки массовых сцен он сделал общим достижением театра. В необыкновенной устойчивости и, одновременно, в способности согласовать свое искусство с искусством других заключалась его главная сила.

Примечания

- ¹ С. Васильев [Флеров С. В.] Театральная хроника. Художественно-общедоступный театр. «Царь Федор Иоаннович», трагедия в 5 действиях и 10 картинах, гр. А. К. Толстого // Московские Ведомости. 1898. 19 окт.
- ² С. Глаголь [Голоушев С. С.] Художественно-общедоступный театр. «Антигона», трагедия Софокла // Курьер. 1899. 13 янв.
- ³ См.: А. П. Чехов – А. А. Шенбергу. 14 января 1900 г., Ялта // А. А. Санин. Переписка. Статьи. Воспоминания. М., 2002. С. 104.
- ⁴ Рудницкий К. А. Русское режиссерское искусство: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 158.
- ⁵ Цит. по: Рудницкий К. А. Указ. соч. Т. 1. С. 158.
- ⁶ Ходотов Н. Н. Близкое – далекое. М.; Л., 1932. С. 141.
- ⁷ Беляев Ю. Д. Театр и музыка. [«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского] // Новое время. 1902. 2 нояб.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Цит. по: Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров: В 3 т. СПб.; М., 2002. Т. 2. С. 616.
- ¹⁰ Solus [Арабажин К. И.] «Горячее сердце», комедия в 5 д., 6 карт. А. Н. Островского // Новости и Биржевая газета. 1904. 11 сент.
- ¹¹ Беляев Ю. Д. Театр и музыка. [«Горячее сердце» А. Н. Островского] // Новое время. 1904. 11 сент.
- ¹² Там же.
- ¹³ Ходотов Н. Н. Указ. соч. С. 153.
- ¹⁴ Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М., 1965. С. 107.
- ¹⁵ Светаева М. Г. Мария Гавриловна Савина. М., 1988. С. 283.
- ¹⁶ Ното Novus [Кутель А. Р.]. Театральное эхо // Петербургская газета. 1903. 19 нояб.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Solus [Арабажин К. И.] Александринский театр. «Месяц в деревне», комедия в 5 д. // Новости и Биржевая газета. 1903. 20 нояб.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ См.: Кириллов А. А. Живопись и сцена: Первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века // Взаимосвязи: театр в контексте культуры. С. 71–98.
- ²² Беляев Ю. Д. Театр и музыка. [«Калигула» А. Дюма-сына] // Новое время. 1904. 4 февр.

- ²³ См.: Антигона : Эскизы костюмов А. Я. Головина к пьесе Софокла. СПб., 1906. 24 л. // Отдел редкой книги СПбГТБ. ЭФ / Г – 611.
- ²⁴ *Беляев Ю. Д.* Театр и музыка. [«Невод»] // Новое время. 1905. 13 нояб.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ *Беляев Ю. Д.* Театр и музыка. [«Измена»] // Новое время. 1906. 5 окт.
- ²⁷ *Беляев Ю. Б.* Театр и музыка. [«Стены»] // Новое время. 1907. 19 янв.
- ²⁸ *Санин А.* Письмо в редакцию. // Русь. 1906. 18 дек.
- ²⁹ *Ното novus* [Кугель А. Р.] Заметки // Театр и искусство. № 42. 1907. С. 689.
- ³⁰ *И. О.* [Абельсон И. О.] Открытие товарищества драматических артистов под управл. А. А. Санина // Обозрение театров. № 218. С. 12.
- ³¹ *Ното novus* [Кугель А. Р.] Заметки // Театр и искусство. № 42. 1907. С. 689.
- ³² Там же.
- ³³ *Старк Э. А.* Старинный театр. СПб., 1911. С. 29.
- ³⁴ Там же. С. 20
- ³⁵ *Л. Гуревич.* Петербургские театры // Русские Ведомости. 1909. 7 окт.
- ³⁶ Цит. по: *Веригина В. П.* Воспоминания об Александре Блоке // Ученые записки Тартуского ун-та, вып. 104, 1961. С. 335.
- ³⁷ *Смоленский.* [Измайлов А. А]. У рампы. «Анфиса» // Биржевые Ведомости. 1909. 12 окт.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ См.: *Л. Н. Андреев – А. А. Санину.* 23 сентября 1909 г. // Переписка. Статьи. Воспоминания. М., 2002. С. 143.
- ⁴² *Гуревич Л.* Петербургские театры. «Анфиса» Л. Андреева // Русские Ведомости. 1909. 13 окт.
- ⁴³ *Беляев Ю. Д.* Театральные заметки // Новое время. 1909. 13 сент.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ *Смоленский.* [Измайлов А. А]. У рампы. «Анатэма» Леонида Андреева // Биржевые Ведомости. 1909. 28 нояб.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ *Гуревич Л.* Петербургские театры. «Анатэма» // Русские Ведомости. 1909. 28 нояб.
- ⁵¹ *Смоленский.* [Измайлов А. А]. У рампы. «Анатэма» Леонида Андреева // Биржевые Ведомости. 1909. 28 нояб.
- ⁵² *Э. Б.* [Бескин Э. М.] «Анатэма». (Премьера художественного театра) // Раннее утро. 1909. 4 окт.
- ⁵³ *Мамонтов С. С.* Другой Анатэма // Рампа и жизнь. 1910. № 1.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ *Смоленский.* [Измайлов А. А]. У рампы. «Анатэма» Леонида Андреева // Биржевые Ведомости. 1909. 28 нояб.
- ⁵⁶ *Мамонтов С. С.* Другой Анатэма // Рампа и жизнь. 1910. № 1.

⁵⁷ *Смоленский*. [Измайлов А. А]. У рампы. «Анатэма» Леонида Андреева // Биржевые Ведомости. 1909. 28 нояб.

⁵⁸ См.: А. Н. Андреев – А. А. Санину. 23 сентября 1909 г. // Переписка. Статьи. Воспоминания. М., 2002. С. 144.

⁵⁹ *W. Z.* Открытие оперы в Народном доме. «Снегурочка» // Обозрение театров. № 1069. С. 6.

⁶⁰ Там же. С. 6

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ *W. Z.* «Князь Игорь» на сцене Народного дома. Постановка А. А. Санина // Обозрение театров. № 1159. С.12

⁶⁴ *W. Z.* «Вражья сила». Постановка А. А. Санина // Обозрение театров. № 1387. С. 6.

⁶⁵ *W. Z.* Народный дом. «Рогнеда» А. Н. Серова // Обозрение театров. № 1513. С. 8.



Михаил Егорович Дарский

Михаил Егорович Дарский (наст. фамилия Псарьян) родился в Грузии. В немногих материалах, посвященных Дарскому, даты его рождения разнятся. В Театральной энциклопедии¹ назван 1865 г., его же указывает А. М. Смелянский в юбилейном сборнике «Московский Художественный театр. Сто лет. Имена и документы»², однако согласно архивным материалам³, днем рождения Дарского следует считать 11 октября 1860 г.

Выступать на сцене Дарский начал с 1882 г., еще будучи студентом естественного факультета Петербургского университета. Есть основания предполагать, что университет Дарский не окончил, поскольку с 1884 г. перешел на профессиональную сцену; много играл в провинции: в Витебске, Минске, Житомире, Вильно, Херсоне, Твери.

Летом 1891 г. Дарский гастролировал на дачных сценах Петербурга (в Ораниенбауме, Павловске, Гатчине, Озерках), уже имея прочную известность опытного провинциального актера с репутацией трагика и с типичным набором ролей: Гамлет, Уриэль Акоста, Франц Моор, Шейлок.

Судя по всему, ни трагическим темпераментом, ни физическими данными, подходящими для героических ролей, Дарский не обладал. И тем не менее, его Гамлет, как минимум, не был публикой отвергнут. Все без исключения рецензенты писали об «умной игре г. Дарского» и о «большой работе, проделанной над ролью»⁴.

Монолог «Быть или не быть», теряющийся, как правило, у эмоциональных и страстных Гамлетов, у Дарского подавался не антологическим, а экзистенциальным вопросом, вопросом жизни, причем жизни конкретного человека. Экземпляр роли Гамлета, хранящийся в Бахрушинском музее⁵, свидетельствует, что в тексте пьесы были сделаны вымарки, касающиеся всего потустороннего, внежитейского. Гамлет Дарского отличался несомненным умом. Эту же черту рецензенты выделяли как ведущую в трактовках и других ролей Дарского, приписывая это свойство как творимым им сценическим героям, так и самому актеру.

Однако парадоксальным образом Гамлет не стал для Дарского главной ролью. Это же произошло с В. В. Самойловым, сыгравшим Шейлока в 1858 г., а в 1853-м исполнившим

роль Гамлета. Основанием для такого перекоса, несмотря на дистанцию во времени, был все более нарастающий интерес театра к характерности. В прямой связи с Самойловым актерский опыт Дарского отсылает исследователей назад. Роль Шейлока Дарский играл вполне традиционно, выдвигая вперед национальные и социальные характеристики персонажа. Его Шейлок, как отмечали рецензенты, был «воплощением всего еврейского племени», «человеком, прошедшим тяжелую жизненную школу, видевшим на своем веку и горе, и нужду, и унижение»⁶. Развивая в Шейлоке три составляющих: еврейский религиозный фанатизм, сребролюбие и любовь к дочери, Дарский делал упор на ростовщическую природу характера Шейлока. Это была характерность, причем характерность для того времени самая типичная. Но главной сценой у Дарского становилась сцена суда, где актер имел возможность продемонстрировать особое свойство Шейлока – его ум, которым отличались и другие его герои в пьесах Шиллера и Шекспира.

Именно эта роль в 1898 г. привела Дарского в Московский Художественный театр. Станиславский и Немирович искали Шейлока для спектакля «Венецианский купец». Роль делалась и задумывалась по мерке Станиславского-актера, и нужен был кто-то, кто смог бы предложенным условиям соответствовать.

С самого начала у Станиславского и Немировича были сомнения, стоит ли принимать Дарского в труппу МХТ: опасались провинциального актерского пафоса и антрепренерских поползновений. Начав репетировать с ним Шейлока, Станиславский писал Немировичу: «Чудесный голос и темперамент, но художника никакого. Это переведенный на русский язык Поссарт с примесью Южина. Жаль, что он трус с узкой фантазией. Он ищет в пафосе великих образов. Удастся сбить его с этой точки зрения – будет отличным актером, нет – дело дрянное... не подойдет к нашему тону»⁷.

Совершенно иную оценку получил Дарский от молодого Мейерхольда, писавшего из Москвы жене о том, как шли репетиции «Венецианского купца»: «А как, спросишь ты, ведет себя на репетиции Дарский, этот гастролер, пробывший в провинции лет восемь. Неужели легко подчиняется необычной для него дисциплине? Вот в том-то и дело, что не только подчиняется внешней дисциплине, а даже вовсе переделывает заново ту роль (Шейлока), которую он так давно играет. Толкование роли Шейлока настолько далеко от рутины, настолько оригинально, что он не смеет даже протестовать, а покорно,

хотя и не слепо (на это он слишком умен) переживает роль, отделяется от условщины, от приподнятости. А если бы ты знала, как это трудно!»⁸. Мейерхольд добавлял вполне определенно: «Нет, Дарский заслуживает большого уважения. <...> С Дарским хорошо, как с умным человеком, как с неактером и прекрасным собеседником»⁹.

В Художественном театре Дарский провел всего один сезон, сыграв, помимо Шейлока, Андрея Шуйского в дуэте с Василием Шуйским – В. Э. Мейерхольдом в спектакле «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого и Гемона в «Антигоне» А. А. Санина. Дублером Станиславского Дарский не стал. С точки зрения Немировича, он не годился на роль Акосты. Место, предусмотренное Дарскому, занял А. Л. Вишневский.

Выйдя из МХТ, в 1900–1901 гг. Дарский снял театр в Ярославле и собрал труппу, ориентируясь на молодежь, близкую МХТ и Филармоническому училищу. Среди тех, кто уехал с Дарским, были О. П. Жданова и А. П. Харламов, год назад принятые в Художественный театр, но «томившиеся без дела» на выходах. К Дарскому уехали и Н. А. Будкевич, перешедшая затем в труппу Мейерхольда, и А. Л. Загаров, впоследствии режиссер Александринского театра. Своему театру Дарский дал знаковое имя – НХТ – и пытался реализовать в нем идеи художественников, воспринятые им как новую театральную веру. Это начинание поддерживал Станиславский, приславший Дарскому трогательную приветственную телеграмму в день премьеры¹⁰, но антреприза Дарского продержалась всего один сезон.

После ярославского опыта Дарский окончательно утвердился в репутации человека, популяризирующего принципы МХТ. Именно в этом качестве в 1901 г. он был приглашен в Новый театр Л. Б. Яворской, однако рецензии сохранили Дарского только как артиста. С октября по декабрь 1901 г. Дарский сыграл молодого героя Игнатьева в драме графа А. А. Толстого «Ночи безумные» в дуэте с Л. Б. Яворской, комическую роль бюрократа Киссингера в комедии князя В. В. Барятинского «Перекаты», Рубека в драме Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, воскресаем», Каскара в пьесе Д. Бертон и Симона «Заза». Эти роли резко расходились с прежним героическим репертуаром актера, но по-прежнему были отмечены характерностью, хотя и разной.

В 1902 г. Дарский получил предложение от Дирекции Александринского театра, и с мая 1902 г. он вошел в число новопризванных очередных режиссеров труппы. Как актер и ре-

жиссер Дарский прослужил на петербургской императорской сцене более двадцати лет. Его александринская биография распадается на три больших периода, обусловленных обстоятельствами жизни самого театра. С 1902 по 1907 г. Дарский занимал должность главного режиссера труппы. В первые годы службы он работал в компании А. А. Санина, «самоизгнанного» из МХТ в результате конфликта с Саввой Морозовым, и Ю. Э. Озаровского, актера труппы, выдвинувшегося в режиссеры в том же 1902 г. по личной инициативе.

1908 г. оказался необыкновенно важным для истории Александринки. Он был отмечен приглашением в качестве очередного режиссера В. Э. Мейерхольда. Приход Мейерхольда стал для театра не рубежом, но знаком рубежа: с 1910-х гг. резко переменилось само время, режиссерский театр вступил в новую фазу развития. К 1908 г. компания очередных режиссеров, в которой оказался Дарский, по количеству участников стала значительно более внушительной: Ю. Э. Озаровский, А. И. Долинов, А. П. Петровский, А. Л. Загаров, В. Э. Мейерхольд, А. Н. Лаврентьев, Ю. А. Ракитин, Е. П. Карпов, Н. В. Петров. Если вначале Дарский числился среди единичных носителей нового театрального навыка, то теперь он стал одним из представителей полноценного режиссерского цеха.

Третий этап в творческой биографии Дарского на казенной сцене ознаменовался отказом от режиссерской деятельности. В 1915 г. он подписал контракт с Дирекцией только как актер и театральный педагог. Поставив «Лес» А. Н. Островского – свой последний спектакль в Александринском театре, – Дарский перешел на костюмные исторические роли, но главным его делом стало преподавание. В 1918 г. Дарский создал в Петрограде молодой театр классиков в собственной Практической Студии Классического Репертуара, где работал бесплатно в течение пяти лет.

Первым и наиболее крупным театральным событием, связанным с именем Дарского на Александринской сцене, стала постановка «Чайки» 1902 г. П. П. Гнедич, заведующий труппы, давно мечтал возобновить «Чайку» после ее «провала» в 1896 г., и теперь, как ему казалось, были найдены силы, способные его замысел осуществить.

Этот сюжет подробно изучил А. А. Чепуров в своем исследовании «А. П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков». Ученый писал так: «На самом деле Дарский не копировал, а скорее решал постановку «Чайки» в стиле МХТ. Он,

что называется, «прививал» петербургской императорской сцене постановочные приемы «художественников». Здесь были и знаменитые «чеховские паузы», и звуковые эффекты, и мизансцены «спиной к зрителям», и полутона. Однако были и элементы, отличающие александринскую постановку, продиктованные спецификой «большого стиля» императорской сцены. Здесь чувствовалось укрупнение, заострение образов, которых требовал «остраняющий» эффект, присущий этому театру»¹¹.

Первый «режиссерский» чеховский спектакль в истории Александринского театра не был отмечен как выдающийся, но прошел благополучно, был принят публикой с интересом. После премьеры директор императорских театров В. А. Теляковский записал в своем дневнике: «Спектакль прошел весьма порядочно. Случилась необыкновенная история в летописях театра. Вызывали режиссера Дарского. Это второй случай этот год. Санин и Дарский – в этом вся важность настоящего спектакля. До этого года режиссера в Александринском театре не было и даже не считалось нужным его иметь. Вызывали и аплодировали лишь артистам-исполнителям и иногда авторам. По всему видно, что задуманный мною план обратить главное внимание на режиссеров оказался правильным»¹².

Как специалист по драматургии А. П. Чехова в Александринке 1900-х гг. выдвинулся Ю. Э. Озаровский, поставивший «Вишневый сад» (1905) и «Три сестры» (1910) и возобновивший «Иванова» (1909). Дарский же перешел к постановкам современной репертуарной драматургии, не претендующей войти в золотой литературный фонд, написанной исключительно с целью быть сыгранной на сцене.

В первые годы службы Дарский много работал с первой актрисой Александринского театра М. Г. Савиной. В 1903 г. он поставил для нее «Дамскую болтовню» – шутку в одном действии В. В. Билибина, в 1904 г. «Обыкновенную женщину» А. М. Федорова – спектакли, в которых актриса с удовольствием играла так называемых савинских женщин. В числе постановок Дарского, осуществленных им в этот период для Савиной, была и пьеса Н. Л. Персияниновой (Н. Л. Рябовой) «Пустоцвет», ознаменованная крупным скандалом в печати. Эту пьесу для своего бенефиса премьерша традиционно выбрала себе сама, но Теляковский, увидевший в легком бенефисном репертуаре препятствие для задуманных им театральных реформ, твердо решил ее запретить. Его поддержал известный критик Розенберг: «Многим, вероятно, покажется

странным, что наряду с такими пьесами, как «Венецианский купец», «Эдип в Колоне», «Отец» Стриндберга, «Дочь моря» Ибсена и т. д., на Александринской сцене могут идти какие-то «Пустоцветы», принадлежащие перу разных г-ж Персияниновых. <...> «Пустоцветы» обязаны своим появлением на Александринской сцене одной из местных премьерш, и дирекция якобы «нарочно» не противилась желанию артистки. «Нарочно» в том смысле, чтобы публика сама оценила вкус премьерши»¹³. Савина грозила уйти из театра. В ответ появилась знаменитая реплика Ю. Д. Беляева: «Можно театр отставить от Савиной, но не Савину от театра»¹⁴. В итоге Теляковский был вынужден пойти на компромисс, и уже через некоторое время Гнедич писал Дарскому: «По репертуару выясняется, что *Пустоцвет* придется поставить вам, а никому другому» и, будто бы извиняясь, уточнял: «На афише вы имя, конечно, не поставите»¹⁵. Спектакль прошел удачно и, как это бывает в театре, много выиграл благодаря предпремьерному скандалу. Что именно делал Дарский в нем как режиссер, сказать трудно, но если его участие в постановке все сочли необходимым, значит, режиссура утверждалась в Александринском театре вполне объективно.

Эту перемену почувствовали и актеры: играть спектакль без режиссера считалось теперь *mauvais ton*. М. Г. Савина остановилась на А. А. Санине, а М. Е. Дарского выбрала В. А. Мичурина, и этот союз оказался удивительно плодотворным.

Первой их совместной работой стал спектакль «Жанина», осуществленный в 1904 г. Пьеса А. Гинона «*Décadance*», переведенная с французского А. А. Федоровым, относилась к так называемым пьесам из культурной жизни. Это был современный материал, посвященный вполне актуальному тогда для России вопросу: встрече бомонда с промышленными дельцами. Но если у Гинона аристократия была окарикатурена, то Дарскому она была видна не только со смешной стороны. В аристократической партии актеров выступили В. А. Мичурина, В. П. Далматов, Р. Б. Аполлонский и А. А. Ридаль. Восторги критики, в основном, заслужила Мичурина: «она провела роль с таким «баллоном» – виртуозно, легко, изящно, остроумно. Она играла словами, фразами, как ловкий жонглер, ослепляя блеском бросаемых им безделушек...»¹⁶, но и ансамбль был отмечен как вполне сложившийся. Классический фат Далматов, классический любовник Аполлонский были в этом спектакле на своих лучших местах.

Продолжая работать с этой группой артистов, в 1905 г. Дарский поставил «Злую силу» Т. Майской. В данном случае различие между русскими и иностранными образцами оказывалось не существенным. Интрига снова разворачивалась в культурной среде – в семье пожилого профессора, сыгранного П. Д. Ленским. И снова артисты Р. Б. Аполлонский, Л. В. Селиванова, К. Н. Яковлев, Н. Н. Ходотов воплощали на сцене мастеров светского диалога, знатоков законов жизни, приравненных к законам игры.

В то же время Дарский был отмечен как новый режиссер спектаклями по драматургии Г. Ибсена. В 1905 г. театр готовился к постановке «Женщины с моря». Режиссировать пьесу должен был Дарский, А. Я. Головиным были написаны роскошные декорации норвежских фьордов, в глубине сцены предполагали устроить медленнодвигающийся механический корабль. Роль Эллиды была намечена для М. Г. Савиной. Но к репетициям приступить не удалось: Савина отказалась играть, а за нею и весь первый эшелон труппы. Пьеса была переименована в «Дочь с моря» и поставлена в Михайловском театре с выпускниками театральных курсов, недавно вошедшими в труппу Александринского театра. Среди участников отмечали А. М. Раевскую, А. К. Лукашевича, А. П. Есипович и Е. М. Ускову. Очень рано обнаружив в себе склонность к преподаванию, Дарский, судя по всему, оказался в этом деле вполне прогрессивен. Несмотря на то, что спектакль имел средний успех, решение формировать новое поколение Александринцев на драматургии Ибсена по существу было верным. Из «новых» авторов Ибсен, возможно, лучше прочих подходил Александринке, ведь его пьесы могли быть сыграны исключительно силами актерского театра.

Интерес Дарского к Ибсену был поддержан постановкой «Маленького Эйольфа». На этот раз не имевший в постановочном арсенале декораций Головина, режиссер решился прибегнуть к известной ему «технике» МХТ. По поводу этого спектакля критики насмешливо замечали, что «ветер в фьордах в третьем действии все время рычал по-особенному», и ехидно интересовались, не результат ли это «командировки гг. казенных режиссеров для изучения на месте флоры и фауны?»¹⁷. Но все внимание снова приковала к себе группа актеров, традиционно работавших с Дарским: Мичурина, Аполлонский, Юрьев. Роль фру Риты Алмерс была выделена как одна из сильных ролей в биографии Мичуриной: в северной женщине актриса нашла новое применение характерному для себя чуть отстраненному, холодновато-искусственному тону.

В 1906 г. в число актеров, работавших с Дарским, впервые вошла молодая Ведринская. С ней Дарский выпускал спектакль за спектаклем: в «Вечной любви» Фабера-Германа (1906), в пьесе Г. Зудермана «Среди цветов» (1908) Ведринской были отданы первые женские роли. Много играла актриса и в других спектаклях Дарского, занимая в них амплу молодых героинь. Судя по репертуару Ведринской, в лице новой молодой актрисы Дарский готовил замену В. Ф. Комиссаржевской, покинувшей Александринский театр в 1902 г. В 1914 г. с Ведринской в главной роли Дарский поставил «Кукольный дом», назвав свой спектакль «Нора», а в 1915 г. для открытия сезона была дана «Бесприданница» в постановке А. Л. Загарова, в которой Ведринская вышла в роли Ларисы, считавшейся лучшей ролью Комиссаржевской.

На протяжении всей своей деятельности в Александринском театре Дарский стремился предоставлять как можно больше возможностей молодым актерам и часто назначал их на крупные роли в маленьких пьесах. Одним из первых подобных экспериментов стал одноактный этюд Нансена «Наконец одни» (1908), поставленный для Есипович и Ангарова.

Когда в 1908 г. по приглашению В. А. Теляковского в театр поступил молодой В. Э. Мейерхольд, Дарский горячо сочувствовал этому назначению. Дарский стал первым, кому Мейерхольд сообщил о своем уходе из МХТ в 1902 г.: «О своем намерении уйти сообщаю Вам первому, так как Вы всегда интересовались моей судьбой. А у меня к Вам лежит душа, мы так много и часто мечтали о будущем. Наконец, считаю свои долгом напомнить Вам о себе в ту минуту, когда я свободен от тисков, подавлявших наши смелые порывы. Прежде чем заключить мне куда-нибудь контракт, хочется спросить Вас, дорогой Михаил Егорович, каковы Ваши планы на будущее и не нужен ли я Вам, чтобы помочь в осуществлении этих планов»¹⁸. Мейерхольд пробовал условиться с Дарским о совместной работе в Херсоне, но Дарский был вынужден отказаться по причине занятости в Ярославле, и на этом месте оказался А. С. Кошеверов.

По своим театральным убеждениям Дарский считался новатором, открытым всему прогрессивному, что предлагало время. В одном из писем М. Г. Савиной¹⁹ А. А. Санин прямо отделял себя от Дарского и Озаровского, восхищавшихся новой драматургией, которую Санин упорно называл драматургией разрушения. Но пьесу А. Стриндберга «Отец», по поводу которой Санин объяснялся с Савиной, поставил Ю. Э. Оза-

ровский, Дарский же продолжал оформлять будничную афишу Александринского театра.

Кроме пьес на злобу дня, Дарский-режиссер осваивал классический романтический репертуар, некогда близкий Дарскому-актеру: «Коварство и любовь» (1909) и «Разбойники» (1910) Ф. Шиллера, «Венецианский купец» (1903) и «Король Ричард III» В. Шекспира (1912), сильно романтизированные русской традицией, «Анжело» (1910) и «Рюи Блаз» (1915) В. Гюго. В пьесах Шиллера и Шекспира, в своем прежнем репертуаре, Дарский сыграл Франца, Шейлока и Ричарда.

Как актером критика оставалась Дарским не удовлетворенной: «Г. Дарский, конечно, единственный артист на нашей казенной сцене, кому можно было поручить эту роль. У него – темперамент, сильный голос, есть что-то от большой страсти и совсем нет меланхолических мелодий современного надломленного человека. <...> Но фигура Ричарда совсем не удалась г. Дарскому; не было ярости злодейства, мощи большого человека, привлекавшего нас своей значительностью, даже среди ужасов преступности, лицемерия и цинизма»²⁰.

Если в пьесах Шекспира и Шиллера Дарский брал исполнение главных ролей на себя, то драмы Гюго, для репертуара Александринки еще более неожиданные, он ставил для москвича Ю. М. Юрьева. В 1893 г. Дарский дебютировал как актер в Малом театре в спектакле «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» в роли Самозванца – знаменитой роли А. И. Южина. Теперь репертуар этого артиста он осваивал как режиссер, а в Юрьеве видел продолжение традиций Малого театра на петербургской сцене.

Другим репертуарным направлением, которое почти целиком взял на себя в Александринском театре Дарский, стали обстановочные костюмные пьесы: «Старый Гейдельберг» В. Мейера-Ферстера (1909), «Ровенский боец» Ф. Гальма (1909), «Побежденный Рим» А. Пароди (1911). Первый опыт подобной постановки был предпринят Дарским еще в 1903 г. К юбилейному бенефису В. Н. Давыдова им была поставлена историческая хроника А. В. Половцова «Ломоносов» – большое многонаселенное действо с музыкальными номерами в исполнении хора Архангельского, балетными дивертисментами и костюмированной массовкой. Более поздние опыты исторических спектаклей подобным размахом не отличались: в них Дарский уделял внимание не обстановочному блеску, а крупным актерским фигурам. Костюмные роли играли В. Н. Давыдов, Р. Б. Аполлонский, Ю. М. Юрьев, Ю. Э. Озаровский, Г. Г. Ге.

Статистов в этих спектаклях заменяли студенты Дарского, решительно направляемые им к реальной сценической практике. В «Побежденном Риме», показанном в Михайловском театре, все без исключения роли были распределены среди молодых актеров. Дарский пробовал сочетать на сцене корифеев и новые «молодые силы»: в спектакле «Анжело» в дуэте с Юрьевым в роли Тизбы выступила юная В. В. Пушкарева. Эти «молодые» спектакли составили существенную часть афиши Михайловского театра, отданному Дирекцией под показы для учащейся молодежи.

Театр регулярно обращался к Дарскому, когда нужно было поставить юбилейный спектакль или крупный актерский бенефис. В 1909 г. как режиссер он участвовал в двухдневном праздновании 100-летия Н. В. Гоголя постановкой отрывка «Собачкин», в 1912 г. оформил юбилейный бенефис В. А. Мичуриной, выпустив с ней спектакль «Светит, да не греет» по пьесе А. Н. Островского. К этой группе спектаклей примыкает и «1812-й год», поставленный на 100-летие победы над Наполеоном и особо отмеченный для Дарского. В нем он сыграл роль Бонапарта, ставшую одной из последних его ролей: «Совершенно разочаровал г. Дарский. В этом Наполеоне, с полным лицом, без нервности и вдохновения, с каким-то своеобразным акцентом, с раскидываемыми ногами и брюшком, не было ничего от того величия и той гениальности, какие, конечно, находили и внешнее выражение в мировом завоевателе»²¹.

Новым материалом стала для Дарского пьеса А. Б. Щепкиной-Куперник «Кулисы», поставленная им в 1913 г. Пьеса из закулисной жизни полностью раскладывалась по традиционным сценическим амплуа, на этот раз составляя самостоятельный театральный сюжет. В центре была опытная и талантливая артистка Лесновская, влюбленная, но отвергнутая своим другом, и «девушка с фиалками», ее счастливая соперница в любви и пламенная поклонница ее таланта. Этот женский дуэт был исполнен Мичуриной и Ведринской. Антрепренера старого типа, брюзгу, ненавистника всего нового сыграл В. Н. Давыдов, роль влюбленного в себя первого любовника исполнил Ю. М. Юрьев. Эти роли не просто садились как влитые на состав александринских актеров – в этом спектакле артисты получили возможность сыграть самих себя.

В 1915 г. М. Е. Дарский поставил свой последний спектакль. Для прощания режиссер, как ни странно, выбрал «Лес» А. Н. Островского, материал для него прежде совсем не близ-

кий. Еще более неожиданным представляется этот выбор, если вспомнить, что первым спектаклем Дарского на Александринской сцене стала чеховская «Чайка». Но в этой загадочной, на первый взгляд, антитезе, судя по всему, драматически раскрылся личный мотив жизни режиссера, отозвалась его тоска о потерянном театре, ушедшем театре большого актера. Провинциального трагика Несчастливцева играл провинциальный актер И. Уралов. Его крупная барская фигура, мощный голос, подчеркнутый декламационный пафос – все то, что гениальный режиссер XX в. К. С. Станиславский буквально выколачивал из своих актеров, как оказалось, было для Дарского эталоном театрального искусства.

Но это искусство навсегда уходило в прошлое. Театр больше не нуждался в трагике Несчастливцеве и в навсегда любимых им с Дарским монологах Шиллера и Шекспира. С 1917 г. большинство ролей Дарского было передано Г. Г. Ге. Сам режиссер полностью посвятил себя воспитанию новых актеров.

Примечания

¹ Клиничин А. П. Дарский М. Е. // Театральная энциклопедия: В 5 т. Гловацкий-Кетуракис. М., 1963. Т. 2. Стл. 304.

² Михаил Егорович Дарский // Московский Художественный театр. Сто лет: В 2 т. М., 1998. Т. 2. Имена и документы. С. 62.

³ Аттестат из Тифлисской Контрольной Палаты. 1904 г. См.: Дело Санкт-Петербургской Конторы Императорских театров. О службе артиста и режиссера драматической труппы Михаила Псарова, по театру Дарского // РГИА, ф. 497, оп. 13, ед. хр. 874, л. 2.

⁴ Б/п. М. Е. Дарский (Новый русский трагик) // Театральный Мирок. 1891. № 40. 6 окт.

⁵ См.: Заметки к сцене Гамлета и Офелии из «Гамлета» Шекспира для роли Кина. 1922 г. // ГЦТМ (Театральный музей им. А. А. Бахрушина), ф. 522, ед. 97.

⁶ Б/п. М. Е. Дарский (Новый русский трагик) // Театральный Мирок. 1891. № 40. 6 окт.

⁷ Цит. по: Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 1: 1879–1909. С. 502.

⁸ В. Э. Мейерхольд – О. М. Мейерхольд. 22 июня 1898 г. // В. Э. Мейерхольд. Наследие. Т. 1. М., 1998. С. 146.

⁹ Там же. С. 147.

¹⁰ «Шлю Ярославскому Штокману горячие пожелания здоровья и энергии для дальнейшей борьбы сплоченным большинством. Поздравления артистам. Станиславский». Цит. по: Творческая автобиография М. Е. Дарского. 1924 г. // ГЦТМ (Театральный музей им. А. А. Бахрушина), ф. 522, ед. 49.

- ¹¹ *Чепуров А. А.* А. П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2006. С. 277.
- ¹² *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров: В 3 т. СПб., 2006. Т. 2. С. 352.
- ¹³ *Р.* [Розенберг И. С.]. Пустоцвет // Петербургская газета. 1903. 9 сент.
- ¹⁴ *Беляев Ю. Д.* Она в отставке // Новое время. 1903. 15 сент.
- ¹⁵ Гнедич П. П. – Дарскому М. Е. 30 июня 1903 г. // ИРЛИ РАН, ф. 104, оп. 25, ед. хр. 3.
- ¹⁶ *Импрессионист.* [Бентовин Б. И.]. Хроника. Александринский театр. Жанина // Театр и искусство. № 50. С. 885.
- ¹⁷ *Импр.* [Бентовин Б. И.]. Хроника. Александринский театр // Театр и искусство. 1907. № 42. С. 679.
- ¹⁸ В. Э. Мейерхольд – М. Е. Дарскому. 2 февраля 1902 г. // Мейерхольд В. Э. Наследие. Т. 1. С. 460.
- ¹⁹ А. А. Шенберг (Санин) – М. Г. Савиной. 12 октября 1904 г. // Переписка. Статьи. Воспоминания. М.: Издательский Дом «Композитор», 2002. С. 128.
- ²⁰ S–s. [Арабажин К. И.]. У рампы. Ричард III в Михайловском театре // Биржевые Ведомости (веч. вып.). 1911. 17 дек.
- ²¹ *Смоленский.* [Измайлов А. А.]. У рампы. Открытие осеннего сезона. 1812-й год на сцене. Александринский театр // Биржевые Ведомости (веч. вып.). 1912. 27 авг.

Спектакль В. Э. Мейерхольда «На полпути»



Александринском театре 30 января 1914 г. состоялась премьера постановки Всеволода Эмильевича Мейерхольда «На полпути» по пьесе современного английского драматурга Артуро Пинеро, с декорациями А. Я. Головина и с Е. Н. Роциной-Инсаровой в роли Зои Блондель.

Главным пунктом творческой программы, с которой Мейерхольд пришел на императорскую сцену, было превращение Александринского театра в театр образцового классического репертуара. Неудивительно, что в фундаментальных трудах Н. Д. Волкова¹, А. Я. Альтшуллера², К. Л. Рудницкого³ основное внимание уделено именно постановкам классических пьес – и прежде всего, конечно, «Дон Жуану» (1910), «Грозе» (1916), «Маскараду» (1917).

Между тем среди 20-ти постановок, реализованных Мейерхольдом с петербургской драматической труппой, без малого половина – это спектакли по современной зарубежной («У царских врат» К. Гамсуна, 1908; «Шут Тантрис» Э. Хардта, 1910; «На полпути» А. Пинеро, 1914; «Пигмалион», 1915) и отечественной («Красный кабачок» Ю. Д. Беляева, 1911; «Заложники жизни» Ф. К. Сологуба, 1912; «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус, 1915; «Романтики» Д. С. Мережковского, 1916) драматургии. Этот литературный материал привлекал режиссера возможностью соприкоснуться с актуальными и новейшими проблемами времени, волновавшими современников Мейерхольда, а значит – и его самого. Однако перечисленные работы в силу разных причин оказались нецененными или обойденными вниманием названных выше авторитетнейших исследователей творчества режиссера.

В последние два-три десятилетия появляются все новые и новые научные работы, изучающие различные аспекты и проблемы мейерхольдовского театрального наследия, в том числе и относящиеся к деятельности режиссера на Александринской сцене. Это исследования, посвященные отдельным спектаклям Мейерхольда («Дон Жуану»⁴, «Грозе»⁵, «Маскараду»⁶, сценической версии трилогии А. В. Сухова-Кобылина⁷); сотрудничеству режиссера с актерами петербургской драматической труппы⁸ и особенно – творческому «дуэту» Мейерхольда и Юрьева⁹; восприятию мейерхольдовских сцениче-

ских опусов русской театральной критикой¹⁰; теме «Мейерхольд и художники»¹¹ и проблеме «Мейерхольд и художник»¹²; мейерхольдовскому театральному модерну¹³; и др.

Уже из самого приведенного перечня научных работ видно, что спектакли Мейерхольда на основе современной ему драматургии по-прежнему оказываются «на обочине» новых и новейших исследований. Одной из наиболее обойденных вниманием постановок несомненно и является сценическая версия пьесы А. Пинеро «На полпути».

Необычность этой постановки сказала уже в том, что Н. Д. Волков, крайне редко дававший театральным явлениям *оценочные* характеристики, в отношении драмы британского автора высказался весьма резко: «... второсортную пьесу пришлось в тот (1914-й. – А. Р.) год ставить Мейерхольду <...> в Александринском театре. Это была пьеса в четырех действиях английского драматурга Пинеро “На полпути”, поставленная для новой артистки Александринского театра Е. Н. Рощиной-Инсаровой, перешедшей <...> в Петербург со сцены Московского Малого театра»¹⁴.

Еще больше необычность данного спектакля проявила себя в том, что в оценке исходного литературного материала К. А. Рудницкий оказался полностью солидарен с А. Р. Кутелем, называя драму «На полпути» «... салонной комедией ловкого театрального закройщика Пинеро» и «пустынькой пьеской Пинеро»¹⁵. При этом авторитетнейший исследователь творчества Мейерхольда избегал ответа на напрашивающийся в такой ситуации вопрос: почему режиссер взялся за эту постановку, что привлекло его и Головина к этой работе?

Центром пьесы Пинеро А. Р. Кутель справедливо считал Зою Блондель, образ которой он интерпретировал в духе Отто Вейнингера, то есть в оппозиции «женщина-жена» («женщина-мать») и «женщина-любовница». Критик писал о том, что Зоя – типичная «“petite femme”, которой свойственна красота без красоты и безнравственность без пороков». И далее: «Женщина без детей, без дела, без общественных стремлений, неизбежно должна сложиться в такой комок утонченной эротики – стать жертвой Эроса. И тут уж, само собой, появляется нервическое раздражение и все, что из него следует»¹⁶.

Сходную точку зрения высказывал Э. А. Старк, считая истоком драмы решение Зои и ее мужа, банковского маклера Теодора, отказаться от детей ради добывания денег и делания карьеры¹⁷. (К слову сказать, такое толкование лежит на поверхности и слишком очевидно, но, в любом случае, подобная интерпретация пьесы не исключала и других трактовок.)

Уничжительную оценку драме Пинеро «выставила» в своей рецензии на мейерхольдовский спектакль Л. Я. Гуревич: «Пьеса <...> напоминает не особо выдающиеся английские романы: то же неторопливое, чересчур обстоятельное изображение жизненных событий; та же сдержанно-поучительная разработка социальных вопросов, главным образом – вопроса о браке и разводе <...>. В пьесе Пинеро все довольно “жизненно” и правдоподобно. Задумана она как будто с добрыми художественными намерениями – вне чересчур избитых шаблонов и без расчета на грубые сценические эффекты. Но настоящего художественного интереса она не представляет и как драма вовсе не захватывает». И далее известная сторонница сценического искусства Московского Художественного театра подводила окончательный и вполне безрадостный итог: «Психология ее салонных героев, разработанная весьма детально, в полутонах, с чередованием “серьезных” и слегка комических мотивов, кажется анемичной и нигде не углубляется до общечеловеческой значительности. Живых, определенных характеров, ярких темпераментов в пьесе нет, а потому нет и действия, настоящего внутреннего движения. В общем, пьеса Пинеро, безусловно, принадлежит к тем старым, действительно устаревшим и по содержанию и по форме произведениям»¹⁸.

Даже если принять во внимание известный факт, что Мейерхольд на императорской сцене не имел свободы в выборе постановок и был назначен дирекцией режиссером-постановщиком драмы Пинеро для дебюта Е. Н. Роциной-Инсаровой на Александринской сцене, потому что актриса уже играла роль Зои во время гастрольных выступлений в Театре Литературно-художественного общества (Суворинском театре)¹⁹, – остается неясным, что мешало Мейерхольду привлечь к постановочному процессу сорежиссера, как он нередко делал в период службы на казенной сцене, и переложить на него львиную долю работы над спектаклем по якобы неподходящему ему литературному материалу. И почему к «проходной», казалось бы, постановке был подключен ни кто-нибудь, а основной партнер Мейерхольда в петербургском государственном театре – А. Я. Головин. Сам собой напрашивается вывод: что в пьесе «На полпути» привлекло внимание режиссера, «задело» его, и необходимо понять, что именно.

Содержание пьесы Пинеро следующее.

Зоя Блондель, 37-летняя очаровательная и одетая по последней моде хорошо обеспеченная женщина, каждый вечер проводит вне дома. Она

посещает театр, потом ужинает в ресторане. Зоя окружена вниманием мужчин, своих поклонников, которых она называет «мои ручные воробушки», их ухаживания ее забавляют – и только. Среди них – 32-летний Лени Феррис, «самый очаровательный мальчик на свете», увлеченный автомобилями, и 50-летний Питер Моттрам, друг ее 46-летнего мужа и тоже биржевой маклер.

Зоя объясняет приехавшему к ней Питеру, что она ежевечерне уезжает из дома, дабы избежать ссор с мужем. Супруги раздражают друг друга, она надоела Тео, он ее осуждает по любому поводу, не замечает, как и во что она одета. В ссоре накануне даже прозвучало слово «развод».

Питер пытается давать советы Тео, например, съездить с женой в Париж на одну-две недели, развеяться. И рассказывает историю, своего рода притчу, которая, собственно, и дала название пьесе. Питер говорит о том, что всегда с волнением переживает момент, когда судно, пересекающее Ла-Манш, приближается к середине Канала (пролив между Англией и Францией): там есть очень опасный риф, где разбилось немало кораблей, но если миновать это место, то дальнейшее путешествие протекает спокойно. Нечто подобное происходит и в супружестве, когда после первой и счастливой половины жизни муж и жена оказываются вблизи рифа, способного потопить корабль их брака, поэтому им необходимо терпеливо ждать, когда судно их семьи обогнет источник угрозы, и тогда все само собой образуется.

Благодаря усилиям Питера супруги решают помириться, Зое нравится идея поехать в Париж, она просит мужа дать телеграмму в какой-нибудь крупный фешенебельный отель и заказать хорошие комнаты. Но Тео устал от шума, толпы и толкотни, он хотел бы остановиться в небольшой и малоизвестной гостинице. Спор по этому, ничтожному, в сущности, поводу приводит к новой серьезной ссоре.

Последовавшие за этим четыре месяца Зоя, оставленная мужем, провела в Европе, где к ней тайно присоединился Лени, с которым она вступила в любовную связь. Вернувшись, Зоя волнуется, что ее отношения с Лени откроются, и это осложнит развод с мужем, хотя она отнюдь не торопится заниматься делами бракоразводного процесса; нетрудно догадаться, что она совсем не жаждет официального разрыва с мужем.

Лени сообщает Зое, что Тео живет вместе с некоей мисс Анери, которую оставил муж, после чего она побывала во многих руках, а теперь очередь дошла и до Тео. Зоя раскаивается в том, что ей не хватило терпения переждать *срединное* время супружеской жизни, о котором ее предупреждал Моттрам. Старый друг их семьи все еще надеется примирить супругов, он рассказывает Зое о том, что в семьях с серьезным стажем совместной жизни все китайские вазы – склеенные, их разбили во время ссор, но осколки не выбросили, сберегли и аккуратно скрепили друг с другом. Питер просит Зою написать Тео, встретиться с ним и поговорить. Тео плохо выглядит, имеет больной вид, он стал небрежен в делах, но о своей жене говорит только хорошее. Питер уверяет, что они, Зоя и Тео, попали в бурю, но это – *временно*. Зоя обещает Питеру

подумать о примирении с мужем. Она, по крайней мере, разрывает отношения с Лени, который слишком молод и семейная жизнь с которым вряд ли возможна.

Мисс Анерли, молодая женщина с *детским* лицом, спрашивает Тео, почему он не женится на ней, но Тео вспоминает Зою, с которой они прожили 13 лет и оказались *на середине* «Канала». Тео хочет развязаться с мисс Анерли и предлагает ей деньги, лишь бы она оставила его, и мисс Анерли без особых колебаний принимает вполне прагматическое решение.

Питер говорит, что обе стороны вели себя неразумно и не должны напоминать друг другу совершенные ошибки. Тео признается жене, что страдает от разлуки с ней, но, не удержавшись, вновь начинает упрекать ее за связь с Лени. Зоя едет к Лени и сообщает ему, что муж согласен дать ей развод, если он женится на ней, но узнает, что Лени уже обручился с другой девушкой. Зое с большим трудом удается ускользнуть, не замеченной Тео и Питером. Тео пытается завязать драку с Лени; сцену прерывает приход слуги с перекошенным от ужаса лицом. Питер и Тео бросаются на балкон и, перегнувшись через перила, смотрят вниз. Питер припоминает слова Зои, будто зимой (а описанные события разворачиваются именно зимой) самоубийства случаются чаще²⁰.

В пьесе Пинеро потенциально заложен сюжет, отличный от предложенных критикой и приведенных выше толкований и близкий Мейерхольду. Драма Зои и Тео состоит вовсе не в том, что у них нет детей, а Зоя лишена общественных устремлений и социально-полезных занятий; драма супругов заключена в том, что они не способны *совладать* со своей собственной *природой*, которая выступает как специфическая форма Рока: Зоя и Тео любят друг друга, тоскуют в разлуке, тянутся друг к другу – и оказываются неспособными преодолеть себя на *срединном* отрезке совместной жизни.

Э. А Старк констатировал: «Ставил пьесу г. Мейерхольд в своеобразных тонах и условных декорациях очень красиво и стильно»²¹.

Однако А. Р. Кутель, как всегда, уличил режиссера в нежелании следовать пьесе, более того – критик полагал, что постановщики, Мейерхольд и Головин, даже не читали пьесы Пинеро. Ибо «нелепость декорации» мейерхольдовской «кубистической постановки», по мнению критика, все время бросалась в глаза: «К этой серой, в полном смысле слова, постановке пристегнуты нелепые декорации по “эскизам” г. Головина. Нелепость в том, что уютный, по-английски комфортабельный “home” биржевого маклера Блонделя изображен в виде какого-то парапета на башне. Высятся белые колонны, причем парапет этот, изображающий, очевидно, будуар (!) кокет-

ливой мистрис Блондель, отделен створчатой, заключенной в переплет, стенкой от дальнейших парапетов этого своеобразного английского “интерьера”»²².

Сценографический замысел Мейерхольда и Головина раскрыл Е. А. Зноско-Боровский, написавший, что оформление спектакля представлено «декорацией, полукруг которой был прорезан частыми проходами, оставлявшими лишь желтоватые с золотым багетом кубы. <...> декорация повторяла нижнюю стену зрительного зала, где были уничтожены прежде бывшие ложи, но остались все частые двери в них. Окраска, багет, расположение, все было повторено на сцене, которая архитектурно была слита с зрительным залом»²³.

Иными словами, сценографическое решение, предложенное режиссером и художником постановки, было еще одной попыткой так выстроить архитектуру сцены, чтобы она составила единое целое со зрительным залом Александринского театра. Один вариант подобного решения Мейерхольд и Головин представили в спектакле «Дон Жуан» 1910 г., другой будет опробован в постановке лермонтовского «Маскарада», над которым режиссер и художник работали с 1911 г., и спектакль «На полпути» стал одной из «проб», одной из «примерок» того грандиозного архитектурно-сценического плана оформления, который в полной мере будет реализован в 1917 г. при переносе на сцену лермонтовской романтической драмы.

Важно подчеркнуть, что декорация Головина *повторяла* архитектурное строение российского зрительного зала Александринского театра, но не *копировала* его. Примененный *принцип стилизации* нашел свое логическое продолжение и развитие в работе над декоративным порталом в «Маскараде». Б. А. Альмединген вспоминал: «Постоянный строенный архитектурный портал с двумя дверями для выходов действующих лиц как бы продолжал зрительный зал. Однако в композиции портала сказались характерные черты творчества Головина <...>. Ведь его метод заключался не в компилировании, а в творческой переработке. И в данном случае Головин, продолжая архитектуру построенного Росси зрительного зала Александринского театра, “пересказал” ее по-своему, передав лишь сущность замысла зодчего. Вертикальное членение тонкими трехчетвертными колоннами в порталных стенках повторяло вытянутые колонны боковых лож, но Головин не поставил их на тумбочки, как у Росси, а прямо на пол. В дверях у Росси на белом фоне филенок – золотые орнаменты, у Головина же наоборот – на золотом фоне белые лепные орнаменты.

Подобные “пересказы” архитектуры зрительного зала создали стилевую родственность, не уничтожая авторского почерка Головина»²⁴.

Мейерхольдовско-головинские «кубы» не произвели особого впечатления на Л. Я. Гуревич: «...Новизна самой постановки оказалась <...> не совсем новой и оригинальной: это те же самые изобретенные Гордоном Крэгом ширмы или, вернее, подвижные четырехгранные колонны, позволяющие быстро воздвигнуть на сцене любое сооружение, с которыми познакомил нас впервые Художественный театр. Не все сооруженные таким образом *interieur*'ы были одинаково удачны и художественно убедительны»²⁵. (Справедливости ради следует сказать, что в «Гамлете» 1911 г. МХТ показал не кубы и ширмы, «изобретенные Гордоном Крэгом», а статичные декорации, составленные из кубов и ширм английского режиссера и художника.)

О нелепости представленных в спектакле «На полпути» декораций, как уже говорилось выше, много писал А. Р. Кугель. Вот характерный пример: «...Глупо замечание горничной, как-де стало уютно после того, как заново обили мебель французским ситцем. Какой уж тут уют. Башня Тоуэра!..»²⁶. Критик, сам того не подозревая, очень точно изобразил именно то, чего и добивался постановщик, *остраняя* быт: ведь это только кажется, что Зоя живет в комфортабельном, согласно кутелевскому выражению, «home», а на самом деле она давно уже узница «башни», заключенная в «Тоуэре».

Л. Я. Гуревич справедливо заметила, что главный интерес мейерхольдовской постановки был заключен вовсе не в оформлении сцены, а в игре Е. Н. Рощиной-Инсаровой.

«Разыграна пьеса Пинеро, – писал Э. А. Старк, – была великолепно. В роли Зои Блондель г-жа Рощина-Инсарова создала чрезвычайно цельный образ капризной, своенравной, избалованной, с глубоким душевным надломом женщины. И партнеры ее – г. Лерский (Теодор Блондель), г. Юрьев (Леонард Феррис), г. Горин-Горяинов (Питер Мотрам) тоже играли отлично, так что ансамбль получился крайне стройный»²⁷.

Иной точки зрения придерживался А. Р. Кугель: «“Маленькая женщина” Пинеро – явление не единичное и патологическое, наоборот, она – типичное, нормальное существо в ненормальности своего положения. <...> Рощина-Инсарова <...> не задавалась целью нарисовать образ – такой ли, сякой ли. Она играла отдельные сценки, произносила отдельные слова, иногда очень хорошо, иногда не так хорошо, порою, может

быть, и совсем нехорошо, – но ни на минуту я не мог дать себе отчета, кого же она, собственно, играет: неврастеничку, истеричку, капризницу, баловницу, Фру-Фру или безответственную страдальцу за грехи пола, за грехи женского естества, безнравственного без пороков и милого без красоты. <...> Я видел перед собой *игру*, но не видел *человека* (курсив мой. – А. Р.)»²⁸.

Впечатления критика от игры Е. Н. Рощиной-Инсаровой – игры, которую Кугель не приемлет, – тем не менее, совершенно верны. Эту особенность исполнительской манеры актрисы А. П. Варламова сформулировала так: «Ее (Рощиной-Инсаровой. – А. Р.) метод создания образа не был связан с “развитием характера” и допускал пунктирное – то слабеющее, то усиливающееся, то исчезающее на время – *обозначение* свойств персонажа, его эмоциональных состояний, а иногда и словно “моментальную фотографию” всей драматической коллизии произведения. Она играла не только и не столько *человека*, сколько *явление* (курсив мой. – А. Р.)»²⁹. Иными словами, актриса самобытно и совершенно по-своему воплощала сценические образы, которые Мейерхольд относил к Театру синтезов: актриса играла не *характер* как набор свойств и уж тем более не «типический характер», но воплощала – само свойство³⁰.

Л. Я. Гуревич писала, что «роль Зои Блондель в пьесе Пинеро как нельзя более обрисовывает характер <...> дарования» Е. Н. Рощиной-Инсаровой: «Эта изнуренная непрерывным психологическим кипением в пустоте, слабая и изящная современная женщина, испорченная поклонением, тронутая каботинством, не знающая, чему отдаться, к кому прислониться, как много общего она имеет по своему облику с обликом самой актрисы. Рощина не дополняет эту роль какими-нибудь творчески созданными внутренними чертами, не наполняет ее горячей кровью, давая ей жизнь яркой женской души <...>, – она только исполняет ее, сливаясь с нею и любовно разрабатывая всякую деталь, ибо любая из этих деталей дает ей возможность по-новому обнаружить собственную женскую прелесть. Грация до прозрачности исхудалой фигуры, легкость и гибкость почти освобожденного от тела, но нервного, капризного и кокетливого существа – все это так идет к роли Зои Блондель»³¹.

Однако, будучи адептом Московского Художественного театра, Л. Я. Гуревич полагала, что игра актрисы не может быть причислена к театральному искусству и лишена под-

линной художественности: «И эти большие глаза, блестящие и затуманенные каким-то искусственным опьянением, и эта худенькая бледная рука, судорожно расправляющая пальцы, этот неровный, надтреснутый голос со слегка носовым тембром, и эти позы – когда актриса вдруг свернется клубочком в углу дивана или расстелется на нем, как небрежно брошенное легкое платье, – все это имеет свое очарование, все это так выразительно и характерно. Но эта выразительность не есть результат утонченного сценического искусства, эта характерность дана Рощиной раз и навсегда природой и жизнью, а не создана для данной роли ее собственным творчеством. Художественной глубины, способности истинного перевоплощения, умения показать сквозь данный сценический образ какую-то большую, серьезную правду – нет у артистки; и настоящего, сильного драматизма, который заставил бы нас забыть об ее очаровательности и просто увлек, захватил, увлек вихрем в бездну глубоких и страстных переживаний, – такого драматизма игра ее никогда не достигает. Она была изящно-трогательна в роли Зои Блондель, но и только»³². Требование, предъявляемое критиком актрисе, по меньшей мере некорректно. А. Я. Гуревич в своих выкладках исходила из иной театральной структуры образа, Мейерхольду же необходима была именно такая артистическая индивидуальность и массочные свойства сценического дарования Е. Н. Рощиной-Инсаровой.

А. Р. Кутель писал о том, что «роли розданы самым несообразным образом», а именно: «...Легкомысленную особу, почти кокетку, мисс Аннерли (так у рецензента. – А. Р.), играет г-жа Стравинская, актриса, которой порою искренне любуешься, когда она играет серьезных, вдумчивых, сосредоточенных женщин. Она – прекрасная Lise, например, в “Живом трупе” – настоящее воплощение нравственности, чистоплотной натуры. Но когда г-жа Стравинская изображает кокетку, со своим чистым лицом и ясным, я бы сказал, целомудренным голосом, – это какое-то недоразумение»³³.

Закрадывается крамольная мысль: а читал ли сам Номо повус пьесу Пинеро? Автор драмы, по меньшей мере, дважды доводит до сведения своих читателей, что у мисс Анерли «детское» лицо. Пинеро, а вслед за ним и режиссер, который парадоксально использовал актерские данные³⁴ И. А. Стравинской, пытались, выражаясь языком К. С. Станиславского, «оправдать» поступок Теодора Блонделя, сделавшего опрометчивый шаг и сблизившийся с мисс Анерли, в которой он, по-

началу, не разглядел за детским и целомудренным обликом корыстную и беспринципную натуру. «В игре Стравинской, – писала Л. Я. Гуревич, – изображавшей развязную, легкомысленную вдову, <...> давала себя чувствовать подчеркнутая и весьма выраженная *внешняя рисунчатость*, характерная для режиссуры Мейерхольда (курсив мой. – А. Р.)»³⁵. Актриса, иными словами, при исполнении роли мисс Анерли следовала мейерхольдовской установке и заданному режиссером пластическому рисунку.

Спектакль «На полпути», безусловно, не может быть поставлен в первый ряд постановок Мейерхольда его традиционалистского периода творчества, но, тем не менее, сценическая версия пьесы Артура Пинеро несомненно заняла собственное и по-своему важное место среди мейерхольдовских работ в бытность его режиссером Александринского театра. Пьеса английского драматурга позволила Мейерхольду создать спектакль на основополагающую для режиссера тему власти рока над судьбой человеческой на современном материале. В сценографическом решении спектакля режиссер в тесном взаимодействии со своим постоянным соратником-художником осуществил один из возможных вариантов преодоления разделенности сцены и зрительного зала – вариант, который нашел свое продолжение и развитие в устройстве архитектурники сцены мейерхольдовского «Маскарада». Наконец, работа над постановкой пьесы «На полпути» заложила основы достаточно длительного и весьма плодотворного сотрудничества Мейерхольда и Е. Н. Рощиной-Инсаровой, завершившегося созданием сценических образов Катерины в «Грозе» и Нины в «Маскараде».

Примечания

¹ См.: Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. 1908–1917.

² См.: Альтшуллер А. Я. В. Э. Мейерхольд и актеры Александринского театра // Театр и драматургия. Труды Ленинградского Государственного института театра, музыки и кинематографии. Л., 1967. Вып. 2. С. 274–296; Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968.

³ См.: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.; *Rudnitsky Konstantin. Russian and Soviet theater, 1905–1932.* New-York, 1988; Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М., 1990.

⁴ См.: Ласкин А. С. «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера – В. Э. Мейерхольда – А. Я. Головина (К проблеме Мейерхольд и «Мир искусства») // Русский театр и драматургия 1907–1917 годов: Сб. науч. трудов. Л., 1988.

С. 54–67; *Смирин А.* Мольер – Мейерхольд – модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. № 5. С. 44–53.

⁵ См.: *Варламова А. П.* «Гроза» в постановке В. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // А. Н. Островский. Новые исследования: Сборник статей и сообщений. СПб., 1998. С. 82–113.

⁶ См.: *Чепуров А.* Мизансцены на музыке: «Маскарад» в постановке Мейерхольда // ТЕАТРЪ: Russian Theatre Past and Present. Vol. 2. Idyllwild, USA, 2001. P. 1–12.

⁷ См.: *Ряпосов А.* Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: Структура образа и драматургия спектакля. 2-е изд., испр. СПб., 2001. С. 63–70.

⁸ См.: *Варламова А. П.* В Александринском театре: Режиссура Вс. Мейерхольда и тенденции актерского искусства начала XX века // Мейерхольд Вс. Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи / РИИИ; Ред.-сост. Н. В. Песочинский; Отв. ред. Е. А. Кухта. СПб., 1998. С. 115–137.

⁹ См.: *Альтшуллер А. Я.* Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд // Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты. Сотворчество. Содружество. Л., 1985. С. 170–200.

¹⁰ См.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918 / РИИИ; Сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М., 1997. С. 171–398, 454–505.

¹¹ См.: *Михайлова А.* Всеволод Мейерхольд и художники. Наблюдения // Мейерхольд и художники: Альбом / Концепция и вступ. ст. А. А. Михайловой; Сост. А. А. Михайлова, Л. М. Данилова, Н. П. Макарова, О. В. Мичасова, Н. М. Зайцева. М., 1995. С. 9–548.

¹² См.: *Титова Г. В.* Мейерхольд и художник // Мейерхольд Вс. Э. К истории творческого метода... С. 77–114.

¹³ См.: *Ласкин А. С.* «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера – В. Э. Мейерхольда – А. Я. Головина (К проблеме – Мейерхольд и «Мир искусства») // Русский театр и драматургия 1907–1917 годов... С. 54–67; *Горфункель Е.* Примерка. Тезисы о русском театральном модерне // Театр. 1993. № 5. С. 3–12; *Смирин А.* Мольер – Мейерхольд – модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. № 5. С. 44–53; *Титова Г.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб., 2006.

¹⁴ *Волков Н.* Мейерхольд. Т. 2. С. 301.

¹⁵ *Рудницкий К. А.* Режиссер Мейерхольд. С. 174.

¹⁶ *Ното novus* (Кугель А. Р.). Заметка // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 114, 115.

¹⁷ См.: *Зигфрид* (Старк Э. А.). Обзор сезона 1913–1914 гг. С.-Петербург. Александринский театр // Ежегодник Императорских театров. 1914. Вып. 5. С. 144.

¹⁸ *Гуревич Л.* Александринский театр (Речь. 1914. 1 февр.) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918... С. 279.

¹⁹ См.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. С. 485.

²⁰ См.: *Пинеро А.* На полпути. Пьеса в 4 д. Пер. с англ. Б. Лебедева. М., 1912.

- ²¹ *Зигфрид* (Старк Э. А.). Обзор сезона 1913–1914 гг. С.-Петербург. Александринский театр // Ежегодник Императорских театров. 1914. Вып. 5. С. 145.
- ²² *Ното novus* (Кугель А. Р.). Заметка // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 113–114.
- ²³ *Зноско-Боровский Е.* Русский театр начала XX века. Прага, 1924. С. 304.
- ²⁴ *Альмединген Б. А.* Из воспоминаний о работе Головина в театре // Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.; М., 1960. С. 270.
- ²⁵ *Гуревич Л.* Александринский театр (Речь. 1914. 1 февр.) // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 280.
- ²⁶ *Ното novus* (Кугель А. Р.). Заметка // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 114.
- ²⁷ *Зигфрид* (Старк Э. А.). Обзор сезона 1913–1914 гг. С.-Петербург. Александринский театр // Ежегодник Императорских театров. 1914. Вып. 5. С. 145.
- ²⁸ *Ното novus* (Кугель А. Р.). Заметка // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 114.
- ²⁹ *Варламова А. П.* В Александринском театре: Режиссура Вс. Мейерхольда и тенденции актерского искусства начала XX века // Мейерхольд В. Э. К истории творческого метода... С. 134.
- ³⁰ См. подробнее: *Рялов А.* Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб., 2004. С. 61–63.
- ³¹ *Гуревич Л.* Александринский театр (Речь. 1914. 1 февр.) // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 280.
- ³² Там же. С. 280–281.
- ³³ *Ното novus* (Кугель А. Р.). Заметка // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 114.
- ³⁴ См.: *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Ампула актера. М., 1922. С. 14.
- ³⁵ *Гуревич Л.* Александринский театр (Речь. 1914. 1 февр.) // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 281.

**Из истории студийного движения
1918–1929 гг. в бывшем Александринском
театре**



История Школ-Студий петроградского Государственного академического театра драмы (Гатедр) 1910–1920-х гг., продолживших деятельность императорского Театрального училища, никогда не была предметом научного изучения. Опубликованные в прессе хроникальные заметки давали противоречивые и не всегда верные сведения, значительно осложнявшие исследовательскую работу. Поиск материалов в большой степени был затруднен неточным указанием на направление поисков: в аннотации к фонду первой послеоктябрьской студии театра – Школы русской драмы (Ф. 286) указывалось, что ее функции в дальнейшем были переданы Государственному театру драмы, и давалась ссылка на его фонд (Ф. 354), где должны были храниться эти материалы. Однако основная документация по истории студий была сосредоточена в другом фонде – фонде Управления Ленинградских государственных театров Наркомпроса РСФСР (Ф. 260)¹.

Безусловно, проблема обучения молодежи имела важное значение на протяжении всей истории Александринского театра. Благодаря бывшим студийцам, воспитанникам корифеев, перенимавшим опыт прославленных актеров, театр пополнялся лучшими учениками, разрастаясь вширь. Из групп выпускников вырастали новые театральные коллективы, которые разъезжались по провинции, распространяли не только традиционные, но и, прежде всего, новаторские идеи, что вело к созданию новой сценической школы как художественного явления, к образованию высокого понятия «Русский театр XX века». В то же время события, происходившие в бывшем императорском театре, проблемы его повседневной жизни, столкновения разных художественных позиций и творческих взглядов не могли не отражаться на деятельности его студий.

При императорском Петербургском Театральном училище² с начала XIX в. существовал драматический класс³, преобразованный в 1888 г. в Драматические курсы⁴ (официальное открытие – 17 сентября 1888 г.), находившиеся в ведении директора императорских театров, и приравнивавшиеся к высшим учебным заведениям⁵. Полный курс обучения состав-

лял три года. Первые два курса были теоретическими и практическими (преподавалась история русской и иностранной литературы, история театра, бытовая история, французский язык), затем вводились предметы, относящиеся к практике драматического искусства (дикция, декламация, пластика и танцы, пение, рисование и грим, фехтование и военные приемы), к концу второго курса ставились ученические спектакли⁶. 3-й курс был посвящен исключительно практическим упражнениям, готовились пробные спектакли на сцене училищного театра. Особо отличившиеся учащиеся Курсов получали документ об образовании, приравнивавший их к выпускникам высших учебных заведений, остальные получали свидетельство об окончании Курсов, соответствующее аттестату среднего образовательного учреждения. Это значительно понижало статус Драматических курсов⁷.

В 1905 г. был поставлен вопрос о введении 4-летнего обучения с увеличением количества практических занятий на сцене, и публичных показов на 4-м курсе на сцене школьного театра или императорских сценах, а также занятий режиссурой⁸.

Заполнивший после 1917 г. театральные залы новый зритель вызвал бурный подъем сценического искусства, за которым последовал небывалый рост студийного движения⁹. Возникло множество экспериментальных школ, стремившихся овладеть новаторскими принципами. Ощущалась большая потребность в глубоком теоретическом курсе, опирающемся на новейшие театральные учения.

Вопрос о создании новой школы для подготовки актеров давно зрел в кулуарах Александринского театра, но с особой остротой и неизбежностью он проявился после февраля 1917 г. Бывшие императорские курсы, которым грозила ликвидация, были переименованы в Государственную Петроградскую школу сценического искусства, однако, несмотря на попытки реформ, ее существование ухудшалось и близилось к развалу. Было решено передать учебное заведение, ранее находившееся в подчинении министерства императорского Двора, в непосредственное ведение Александринского театра. Летом 1917 г. особая комиссия занималась разработкой новой программы обучения¹⁰, В. Н. Всеволодским-Гернгроссом¹¹ был составлен «Проект организации драматической школы сценической практики»¹².

На смену Курсам, дававшим специальное образование в объеме среднего учебного заведения, предполагалось создать иную школу, «придав ей характер высшего учено-учебного

и культурно-просветительного заведения»¹³ «типа профессионально-художественного высшего учебного заведения со строго научной постановкой методов обучения театральному искусству»¹⁴. Реформированные Драматические курсы были переименованы в Школу русской драмы (ШРД) Государственных Петроградских театров¹⁵, которая была открыта 23 августа 1918 г. (в этот день начался прием заявлений для поступающих). 19 октября состоялся торжественный акт открытия ШРД в присутствии А. В. Луначарского, по инициативе которого она была создана. В своей торжественной речи он расценивал это событие как «процесс зарождения нового театра и новой художественной школы»¹⁶. 21 октября последовало фактическое открытие ШРД¹⁷.

30 декабря 1918 г. Луначарский утвердил разработанное 1 сентября «Положение о Школе русской драмы Государственных петроградских театров», согласно которому школа признавалась высшим учебным заведением, имеющим следующие цели:

а/ научно-художественную и практическую подготовку деятелей русской драмы в различных ее областях.

б/ научно-практическую разработку вопросов, относящихся к области художественного творчества на сцене и драматическому искусству во всех его проявлениях.

в/ популяризацию знаний для правильной научно-художественной постановки дела образования деятелей русской драмы¹⁸.

Заведование ШРД было поручено заслуженной артистке Государственных театров В. А. Мичуриной¹⁹, ее заместителем (инспектором) стал артист Е. П. Студенцов²⁰. Руководство школой осуществлял Ученый совет, школа подразделялась на Учебный отдел и подотделы: Научный (научно-практическая разработка вопросов художественного творчества) и Просветительный (популяризация знаний и образцовых драматических произведений в широких народных массах).

Согласно разработанному в 1918 г. Положению о ШРД курс обучения составлял четыре года (8 семестров), при этом преподавание распадалось на три цикла: первый – подготовительный – включающий три семестра, второй – основной – в течение двух семестров и третий – практический, заключающийся в студийной работе в продолжении трех семестров²¹.

Учащимся первого курса прежнего Театрального училища предоставлялось право поступить на первый цикл курса новой школы вне конкурса, а учащимся второго и третьего – предлагалось закончить занятия со своим прежним препода-

вателем по прежней программе и весной 1919 г. пройти занятия по общеобразовательным предметам²². Так, в 1918 г. в ШРД были включены класс-студия Р. Б. Аполлонского (бывший 2 курс Театрального училища) и бывший 3-й курс (класс А. И. Долинова).

Первоначально ШРД занимала часть помещений Балетного училища²³. По примеру Театрального училища, набор в ШРД шел небольшими группами. 3, 5 и 12 октября и 18 ноября прошли приемные испытания. Первая группа была набрана Ю. М. Юрьевым. В феврале были зачислены учащиеся в группу Н. А. Павлова (дополнительный прием в Школу состоялся 10-12 февраля 1919 г.)²⁴. На первом курсе к занятиям приступили 79 человек, но 20 из них выбыли к концу первого семестра. Весенние «проверочные испытания» выдержал лишь 31 человек²⁵. К октябрю 1920 г. на трех «циклах» (курсах) числилось около 180 человек, в марте 1921 их количество увеличилось до 190 учащихся²⁶, что значительно превышало число учеников, одновременно обучавшихся на императорских Драматических курсах.

Обучение проходило в тяжелых условиях, согласно акту обследования, «с января 1919 г. ни одно помещение Школы ни разу не отапливалось и температура в театре школы, в аудитории и канцелярии доходила до 9 градусов ниже нуля»²⁷.

Тем не менее слушатели курсов занимались с неподдельным энтузиазмом. Н. В. Вербинина, поступившая в Школу русской драмы в феврале 1919 г., посвятила ей свою мемуарную книгу²⁸.

Однако в реальности деятельность школы при бывших императорских театрах отличалась от задач, декларируемых в уставных документах и обладала значительным своеобразием по сравнению с другими студиями своего времени. При подготовке спектаклей в таком крупном театре, каким был бывший Александринский театр, требовалось большое количество статистов для массовых сцен. В дореволюционный период проблема решалась легко. По свидетельствам Н. Н. Ходотова, Ю. М. Юрьева, Б. Горина-Горайнова и др., в 1890–1900-х гг. для батальных сцен использовали вымуштрованных солдат – «на роли безмолвных статистов приглашались рослые солдаты, гвардейцы Семеновского или Измайловского полка»²⁹. Присланных солдат «как правило, безобразно и неряшливо одевали и говорили перед спектаклем: “смотрите, ребята, на этого (помощник режиссера или выходной актер), он пойдет налево, – и вы налево, он направо – и вы направо, он руку под-

нимет, и вы сейчас же подымайте и т. д.». Легко можно себе представить, какой осмысленный ансамбль получался и как было проникновение в содержание пьесы. Тысячи анекдотов до сих пор ходят об этом времени. Сначала мейнингенцы, затем Художественный театр заставили пересмотреть и в корне разрушить заведенный прядок. Уже нельзя было позволить, чтобы вся толпа была одинакового возраста, одинакового роста, с одинаковыми жестами и одинаково марширующей. Нужно было индивидуализировать толпу. И вот на сцену появляется Горелов. Он организовывает в Петербурге громадное количество штатских, а иногда и военных, различного вида, различного возраста, разбивает их на группы и по первому требованию театра присылает их в нужном количестве и нужного облика. Он обслуживает императорские театры и частные, драму, оперу, оперетту и все другие виды искусства, включая сюда и балаганы. За исправность, аккуратность и честность существовала круговая порука. Театры платили гореловцам гроши, но и из этих грошей Горелов брал себе долю. Занятие для гореловцев могло быть только совмещающим, но никак не дающим возможности жить»³⁰.

Но после 1917 г. контингент солдат изменился, группа статистов-гореловцев распалась и особо остро встал вопрос о том, кем их можно заменить. Руководство театра предполагало решить эту проблему с помощью новой театральной школы, воспитанники которой готовились к ежедневному участию в массовых сценах репертуарных пьес Александринского и Михайловского театров, а изучение театрального искусства, таким образом, отходило на второй план. В то же время ученики Школы русской драмы были заняты во всех пьесах репертуара, выходили на сцену до 25–30 раз в месяц. Помимо миманса, многие из них имели небольшие выходные роли³¹. Летом они служили сезонными сотрудниками, выступая вместе с актерами труппы театра в выездных спектаклях. Это давало хорошую сценическую практику и знакомило с текущим репертуаром. По словам Н. Вербиной, «...выходя в “Маскараде” в массовой сцене около сотни раз, мы все знали пьесу наизусть, знали текст действующих лиц»³².

В переписке руководства бывшего Александринского театра с ШРД постоянно упоминаются просьбы откомандировать учеников (вплоть до полного состава контингента учащихся) для участия в спектаклях³³. За каждое выступление студийцы получали «разовые», которые, несмотря на их мизерность, не могли не привлекать в голодные годы, но руководство Сту-

дией неоднократно выражало протест по поводу того, что ученики отвлекались от занятий по учебной программе. В письмах и отношениях ШРД указывалось, что «учащиеся Школы не могут заменить собою “гореловцев” и солдат, составлявших в былые времена кадры “народа на сцене и замененных затем сотрудниками”»³⁴.

Растущие проблемы, а также пример других студий, появившихся одновременно с ШРД, ориентированных на сценическое новаторство, не могли изменить направление обучения. Надо было удовлетворять потребности театра, оказавшегося в критическом положении из-за отсутствия людей, которые могли бы обслуживать массовые сцены. В то же время остро ощущалась необходимость повышения квалификации студийцев. Школа должна была стать школой. Невозможность совместить теоретические занятия, на которые едва удавалось выкроить по два часа в день, с необходимостью обслуживать спектакли двух больших бывших императорских театров неотвратимо вела к конфликтным ситуациям и к реорганизации школы.

Осенью 1920 г. пять преподавателей, в том числе Ю. М. Юрьев, вышли из состава школы. Уполномоченным правления был назначен В. Н. Давыдов. 7 февраля 1922 г. В. Н. Давыдов категорически заявлял: «Направлять [для участия в спектаклях. – Ю. Г.] 1 и 2 курс считаю невозможным т. к. это вредит практическим и теоретическим учебным занятиям»³⁵. Великий актер поставил следующие условия пребывания на этом посту: «Школа должна строго выполнять свой долг, свое назначение во всех смыслах и отношениях. Занятия в ней должны идти регулярно и вполне правильно. Учителя должны быть специалисты и на высоте своего призвания. <...> Надо облегчить теоретические занятия путем изъятия некоторых предметов». «Курс театральной этики необходим», также необходимо рисование. «Принимающие первый курс должны доводить своих учеников до последнего 4-го курса», никакие перетасовки между группами считались недопустимыми³⁶.

Попытка реформирования Школы завершилась ее закрытием. 7 мая 1921 г. Школа русской драмы была ликвидирована³⁷. Несмотря на то, что ШРД была закрыта, ее аналогом и продолжателем (по старой памяти часто называвшимся также все еще Школой русской драмы³⁸) по постановлению Педагогического совета от 12 июня 1921 г. стала Академическая драматическая Школа-Студия имени народного артиста

В. Н. Давыдова³⁹, вскоре в 1922 г. переименованная в Драматический отдел имени народного артиста В. Н. Давыдова Государственного академического театрального училища⁴⁰. В Театрально-музыкальном календаре-справочнике на 1923 г. значилось «Государственное академическое училище», располагавшееся в здании бывшего императорского Театрального училища⁴¹.

К этому времени с 8 мая 1922 г. заведующим художественной частью бывшего Александринского театра стал Ю. М. Юрьев⁴², актер блестящего героического, романтически возвышенного диапазона, но не имеющий четкого представления о реформах, необходимых бывшему императорскому театру в послеоктябрьскую эпоху. В период правления Юрьева театр не был объединен общностью художественного метода и творческих устремлений, спектакли ставились приглашенными режиссерами различных художественных позиций и даже актерами театра⁴³. Репертуар был ориентирован на «высокий классический стиль» (Юрьев испытывал большое недоверие к современной драматургии), от которого были весьма далеки «сценические навыки» александринцев. «Подлинный трагический пафос нередко заменялся мелодраматическими приемами» и тяготением к приемам актерской игры в салонных комедиях и бытовых драмах⁴⁴.

В то же время именно по предложению Юрьева при театре была открыта учебная Студия, в которой предполагалось по окончании срока обучения наиболее отличившихся студистов переводить в разряд актеров будущего Театра при Студии. «Отдаленную общую теоретическую подготовку» необходимо было заменить «живой, творческой практикой, непосредственным приобщением к активной работе Акдрамы»⁴⁵.

Осенью 1923 г. петроградской публике сообщали об открытии «Студии Академической драмы» под руководством Л. С. Вивьена, Н. В. Петрова, К. П. Хохлова⁴⁶, в которой, как указывалось, «будут разрабатываться новые художественные методы на основе традиций бывшего Александринского театра»⁴⁷. Этот компромиссный вариант был явно скорректирован Юрьевым.

В одном из сохранившихся документов говорилось:

На основании постановления Художественного Совета при Государственном Академическом драматическом (б. Александринском) театре от 15 сентября и 10 октября 1923 г. Школа Русской Драмы имени народного артиста В. Н. Давыдова реорганизуется в Студию Государственного Академического Драматического театра, состоящую в непо-

средственным ведении Управления Государственного Академического драматического театра.

Студия Госуд<арственного> Академич<еского> Театра состоит из Подготовительного курса и Производственных мастерских. <...>

Программа занятий вырабатывается художественной комиссией, в состав которой входят: Заведующий Студией, Мастера Производственных мастерских и лица по приглашению заведующего Художественной частью под его председательством⁴⁸.

В первоначальном проекте Устава указывалось:

1. Студия имеет задачей дать всестороннее театральное воспитание молодым работникам сцены для подготовки их к художественной работе на сцене Академического театра.

2. Для осуществления своих задач Студия:

а/ ведет работы по постановке пьес педагогически-ценного репертуара, коего план имеет целью постепенное совершенствование как приемов сценического мастерства, так и техники режиссуры.

б/ занимается теоретической разработкой всех вопросов, относящихся к театроведению, в форме экспериментальных постановок, диспутов, докладов и т. д.

3. Студия, находясь в ведении Заведывающего Художественной частью Гатедра, сохраняет тесную связь с Государственным Академическим театром и обслуживает его⁴⁹.

Таким образом, к началу сезона 1923/1924 г. функционировали лишь 3 и 4 курсы «Школы русской драмы», число учащихся составляло 114 человек⁵⁰.

Новый набор в 1923 г. проходил 19 и 26 ноября⁵¹. По сообщению еженедельника «Жизнь искусства», на первый курс было принято 100 студийцев⁵². Занятия предполагалось перенести на Троицкую, 13, в громоздкое помещение бывшего зала Павловой, требовавшего ремонта и замены оборудования⁵³ (как сообщала «Жизнь искусства», «в ноябре состоится открытие спектаклей Студии Акдрамы в помещении б. зала Павловой, вновь отделанном и специально для них приспособленном») ⁵⁴. В сообщении указывалось, что на этой площадке, фактически превращавшейся в филиал театра, «пойдут “Два веронца” Шекспира, “Полубарские затей” Шаховского и “Океан” Леонида Андреева. Исполнителями явятся исключительно молодые силы Акдрамы, как: Можарова, Карякина, Симонов, Соловьев, Жбанков и др.»⁵⁵. Постановка первой пьесы «Два веронца» была поручена В. Н. Соловьеву⁵⁶. Однако осуществить эти планы удалось лишь частично, ремонт затянулся до весны 1925 г.

Осенью 1923 г. извещали: «Принятые студисты в количестве 100 человек разбиты на три параллельные группы. Идут

занятия по биомеханике (д-р Петров), фехтованию (В. Л. Андреев), гриму (М. М. Далькевич), ритмической гимнастике (Н. В. Романова) и танцам (А. В. Ширяев). В работе студии самое деятельное участие принимает Ю. М. Юрьев <...> В ближайшие дни читать “Основы сценического движения” начнет Н. В. Петров»⁵⁷.

Тем временем был разработан новый уставной документ, согласно которому:

производственная драматическая студия Ленинградского Академического Театра драмы / б. Александринского/ организована для теоретической и практической подготовки драматических актеров с усвоением новой техники и достижений современного театра.

При этом «методы работ» определялись однозначно:

Работа Студии протекает на практических занятиях – выступлениях студистов в театре Студии и Гатедре. <...> Бюджет Студии строится исключительно на доходах Студии без какой-либо дотации дирекции. <...> Студия состоит из двух отделов: 1) отдел производственно-учебный, и 2-й Отдел – Театр Студия. <...> Программа занятий в Студии распадается на три периода: а/ подготовительно-тренирующий (Предметы занятий: ДВИЖЕНИЕ – /ритмика, гимнастика, фехтование, танцы/. РЕЧЬ – постановка голоса /дикция, хоровое пение, ДРАМА – основные законы сцены, ГРИМ), б/технически-тренирующий (Предметы занятий: ДВИЖЕНИЕ – ритмика, гимнастика, танцы, фехтование, сценическое движение, РЕЧЬ – постановка голоса, дикция, художественная речь, хоровое пение, ДРАМА – основные законы сцены, водевиль, отрывки, ГРИМ) и в/ практические работы над пьесами Предметы занятий: ДРАМА – отрывки, прохождение ролей, постановка пьес. На всех трех периодах обязательный предмет – ПОЛИТГРАМОТА.

<... > Деятельность театра студии преследует следующие цели:

а/ подготовку театральной смены – молодых актеров для Гатедра в условиях, наиболее благоприятствующих для усвоения новой техники и приближения к требованиям современного репертуара.

б/ возможность выполнения тех или иных опытов в области режиссерского творчества как необходимого подготовительного этапа для проведения сложных капитальных постановок в Гатедре».

<...> Штат актеров Театра Студии на год определяется в двадцать человек

<...> При Театре Студии имеются кандидаты в артисты Театра Студии на правах практикантов без окладов и в правовом отношении приравненные к студистам производственно-учебного отдела Студии

<...> Театр-Студия открывается под этим названием в течение сезона 1925–1926...⁵⁸.

С 1924 г. управление Студией осуществлялось коллегиально: «Во главе Студии стоит Совет Мастеров при Управлении

Академическим драматическом театром, коему надлежит вести общим направлением плана работ Производственной Студией. <...> Проведение в жизнь выработанного плана работ возлагается на заведующего Производственной Студией»⁵⁹. В Совет Мастеров входили: Ю. М. Юрьев, Н. В. Петров, В. Р. Раппапорт, Л. С. Вивьен, В. Н. Соловьев, Н. В. Романова, А. Я. Ширяев, В. Я. Андреев, М. М. Далькевич, Р. М. Герц⁶⁰. 16 октября 1924 г. Театр-Студию возглавил администратор Ф. Л. Боярский-Аннуэль⁶¹, его помощником был назначен Р. М. Герц, служивший ранее в Школе русской драмы.

Преподавателями сценического искусства в Студии были: Н. Н. Арбатов, Л. С. Вивьен, Н. В. Петров, Е. П. Карпов, В. Я. Софронов, А. А. Усачев, А. П. Щепкина-Чернецкая, историю театра преподавал П. П. Гнедич, грим – М. М. Далькевич, ритмику – Н. В. Романова, биомеханику – А. П. Петров, фехтование – В. Я. Андреев, танцы – А. В. Ширяев⁶². Позднее к ним добавились: В. Н. Соловьев, К. Н. Берляндт, Л. Е. Краснюк, Н. Э. Радлова-Казанская, Н. В. Тарасов и аккомпаниатор Т. А. Субботина⁶³.

В начале сезона 1924/1925 г. на заседаниях Совета Мастеров Студии поднимались учебные вопросы (о приеме, переводе и отчислении учащихся, о необходимости в связи с тяжелым материальным положением студийцев отказаться от найма посторонних и использовать учащихся как помощников режиссеров, суфлеров, плотников, бутафоров, зрителей зрительного зала и пр.⁶⁴). Из-за обострившегося кризиса в б. Александринском театре, отсутствия преемственности, случаев ухода актеров и остающихся незаполненными мест Совет Мастеров Студии принял решение выделить кандидатов из студийцев (А. Итина и О. Казико) в состав труппы театра⁶⁵. В то же время участники заседаний выступали с критическими заявлениями: об отсутствии единого плана в репертуарной политике театра, о том, что преподаватели Студии также не представляли собой органического целого, а лишь «смешение театральных течений» и поэтому Студия не сможет дать «новый свежий актерский материал, подготовка которого как бы и является целью студии»⁶⁶.

Таким образом, организация Студии по-прежнему ориентировалась на воспитание молодых актеров для производственного процесса создания спектаклей и обслуживания их в качестве сотрудников. Этот термин – «производственный» – стал одним из наиболее употребляемых в эти годы, в любой

области жизни страны, и все чаще звучал по отношению к театру.

5 июня 1925 г. Юрьев заявил «о выясненной возможности, как результате переговоров с Управлением Актеатров сформировать труппу в 20 человек с оплатой по сетке с 1-го сентября 1925 г., т. е. с начала наступающего сезона 1925–1926 гг.».

Было решено «наметить состав труппы, имея в виду 20 платных вакансий, положив в основу список стипендиатов и список кандидатов; а также заслушать заявления лиц, желающих поступить в число артистов труппы Театра-Студии». Таким образом в состав труппы было зачислено 17 студийцев-стипендиатов:

Капустина Е. М.
Магарилл С. З.
Русская-Морозова Е. А.
Оболенская Т. Г.
Сукова Т. В.
Мухина-Киселева О. Н.
Теплоухова Е. К.
Адашевский К. А.
Берг А. М.
Бомчинский И. П.
Горохов Ф. В.
Григорьев (А. или В.?)
Романов К. А.
Грюнберг Г. Ю.
Зоннешейн И. С.
Тернер В. Ф.
Соловьев Г. И.⁶⁷.

В состав кандидатов были приняты:

Алексеева Е. С.
Зазерская В. А.
Стеблина М. А.
Померанцева-Ширяева Р. А.
Гринкова С. П.
Гран А. М.
Гавронский М. С.
Панов А. А.
Чесноков В. И.⁶⁸.

Одновременно предоставлялись дебюты Фониной, Чернявской, Мясникову, Легкову и Корсакову. Но уже вскоре список артистов Театра Студии был изменен, в его состав входили:

М. Бернер
С. Вавель

Н. Васильева
О. Грановская
Е. Капустина
Н. Колесникова
С. Магорилл (так!)
Т. Сукова
И. Бомбчинский
А. Берг
В. Григорьев
Ф. Горохов
Г. Грюнберг
И. Зоннешейн (Зонненштейн)
И. Лецкий
М. Романов
Г. Соловьев
Соболев (инициал отсутствует)
К. Тягунов
В. Тернер.

Кандидатки и кандидаты в Артисты Студии:

Э. Бернян
Л. Гран
Л. Долинская
О. Мухина
Н. Ненюкова
И. Орленева
А. Филипповская
А. Панов
Р. Славянинов
В. Чесноков.

Также был составлен список артистов Гатедра, работающих в Театре–Студии 1924–1925:

Е. Александровская
О. Казико
Е. Карякина
И. Соболевская
В. Воронов
М. Вольский
Б. Жуковский
А. Итин
В. Киселев
В. Лебедев
Е. Николаев
Н. Симонов⁶⁹.

К сезону 1926–1927 гг. состав Студии снова изменился⁷⁰. В течение последующих сезонов труппа претерпевала постоянные изменения.

Необходима была новая форма обучения, задуманная ее руководителями – Л. С. Вивьеном, Н. В. Петровым, К. П. Хохловым – и афористично сформулированная Н. В. Петровым: «Студия вступает на путь театра»⁷¹.

Ведущую роль в реформировании учебного заведения играли Вивьен, имевший опыт организации и руководства Школой актерского мастерства, и Петров, режиссер ГАТЕДРа, стремившийся утвердить современность на сцене, страстный пропагандист современной советской драматургии, вскоре прославившийся как борец за «реконструкцию» Акдрамы, создатель «агитационно-публицистического театра». Чтобы преодолеть эклектизм на сцене Александринского театра, осуществить «поворот к современности»⁷², Петрову было необходимо «создать коллектив единомышленников, работающий на основе единого творческого метода», создать производственную мастерскую, объединяющую вокруг театра молодежь. Но для осуществления этого «важно было искоренение “Александринки” с принципом самовластия крупных художественных индивидуальностей», было необходимо *изжить «яркие индивидуальности»*⁷³. «Идея единомыслия коллектива, студийности, как возможного максимума нравственной атмосферы в театре владела им постоянно, как нереализованная, но ведущая мечта всей его творческой жизни. Внося эту мечту в атмосферу Александринского театра, решительно этой мечте противопоставленную, Петров опирался на определяющие лозунги времени, облакал ее в одежды демагогические и бесспорные. Коллективизм, бригадный метод, борьба с “гранеными индивидуальностями” и “центропушеством” увлекала молодежь театра, группировавшуюся вокруг “молодежного штаба”. <...> Молодежь чувствовала себя завоевателями театрального мира, ее мироощущение сливалось с ощущением молодости страны, вступившей в период реконструкции. <...> Это раскалывало театр на враждебные лагеря, порождало у стариков опасливое отношение к “петровским янычарам” (кличка злая, но во многом справедливая»⁷⁴. Обострялась борьба с Юрьевым, директором театра, с ноября 1924 г. возглавившим Студию⁷⁵.

Известие об организации Студии в этот момент вызвало большой наплыв учащихся, ранее связанных с ШРД. Были приняты десятки ее выпускников, перебивавшихся по окончании школы в качестве сезонных сотрудников и фактически

занятых во всех пьесах репертуара, а в некоторых имевших небольшие выходные роли.

Однако совместить теоретические занятия с занятостью в репертуаре двух больших бывших императорских театров было крайне сложно. Яркую картину существования Студий Готедра дает справка «К истории молодежного движения в Госдраме», составленная «по заданию Н. В. Петрова в 1930 году»⁷⁶ учеником Студии С. Авдиевым⁷⁷, в которой, в частности, говорилось: «Фактически организация студии преследовала лишь цель создания квалифицированных, постоянных кадров сотрудников для обслуживания массовых сцен в театре. <...> Студисты были обязаны обслуживать спектакли б<ывшего> Александринского театра, его спектакли в б<ывшем> Михайловском и впоследствии и спектакли Театра-Студии. Нередки были случаи перебежек в гриме из одного театра в другой – напр<имер на спектаклях> “Авантюрист”⁷⁸ и “Блудный бес”⁷⁹ и т. д.).

В течение всего первого курса (в Положении о Студии он назван «подготовительно-тренирующим») на занятия выделялось по 2 часа в день (с 10 до 12 ч<аса> у<тра>). В эти два часа укладывались следующие предметы: гимнастика, ритмика, фехтование, танцы, хоровое пение и грим – предметы не столь «подготавливающие и тренировавшие» студистов, как актеров, сколько необходимые для участия в массовых сценах. Обещанные в объявлениях о приеме занятия драмой («основные законы сцены»), речью («постановка голоса, дикция») и обществоведение отсутствовали в течение всего первого сезона обучения (исключение составляла Юрьевская группа – первый прием⁸⁰, имевшие на первом курсе 7 уроков художественного чтения)⁸¹. «Занятия драмой, а также речью (голос, дикция) начались у первых двух приемов лишь со второго года пребывания их в студии<...>. На втором курсе (первый прием – юрьевцы) занимался драмой и художественным чтением Юрьев<...>. У второго приема⁸² занятия драмой начались еще позже. Курс был поделен между Н. В. Петровым и И. Н. Певцовым <...>. Продуктивность работы тормозилась также и невероятным количеством принятых студистов. В первый прием⁸³ было принято 100 человек⁸⁴ (Держало экзамен 900 чел.). Во второй прием 78 человек<ек> (экзаменовалось 650 чел.)»⁸⁵.

В театре все острее проявлялось отсутствие преемственности. Особенно явным оно стало после первых спектаклей Студии. Прежнее пренебрежительное отношение артистов театра к молодежи («Мальчишки будут нас учить!») сменилось нарас-

тающим опасением «стариков», что их потеснят молодые⁸⁶. Авдиев писал о том, что отношения между актерами театра и студийцами складывались крайне напряженно: «Возможность выдвижения молодежи не только отвергалась, но даже вопрос о ней никогда не ставился (первые три года существования Студии). <...> Показательным фактом отношения к молодежи служит случай с недопуском студистов в актерское фойе. Факт, проведенный в жизнь по требованию большинства актеров и утвержденный М^{естным} к^{омитетом} (Вольским⁸⁷). Неответы на приветствия и поклоны 50% актеров 75% студистов в течение первых двух лет – явление, считавшееся совершенно нормальным и приличным»⁸⁸.

Первым спектаклем Театра-Студии стала комедия А. А. Шаховского «Полубарские затеи» (реж. В. Р. Раппапорт, премьера 23 марта 1925 г.), приуроченная к «100-летию юбилею освобождения казенного актера от крепостной зависимости»⁸⁹. По отзывам критики, эта первая «проба пера» призвана служить «отдушиной, через которую в Акдраму будет проникать свежая струя». В спектакль режиссером была введена не предусмотренная автором группа «крепостных актеров», благодаря чему молодежь продемонстрировала «свободную, непринужденную игру», «принцип физической культуры», «акробатические номера и балаганные выходки» и «единообразную спортивную одежду»⁹⁰. В дальнейшем предполагалось перенести спектакль в рабочие клубы и организовать диспуты для обсуждения «линии работы студии»⁹¹.

Последовавшая за первым спектаклем постановка пьесы Д. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских» (реж. Л. С. Вивьен, премьера 7 мая 1925 г.) с Н. Симоновым и О. Казико в заглавных ролях, несмотря на современный сюжет, была оценена более критично. В немалой степени этому способствовала сама пьеса – с надуманным и искусственным сюжетом, растянутыми монологами, трескучими фразами и фантастическим «международным» языком, на котором говорят герои. Режиссеру вменяли в вину неумение использовать технику сцены (поворотный круг для быстрой смены эпизодов), интонационный разнобой, отсутствие единого плана игры⁹². К. Тверской, напротив, отметил достоинства актерской игры: «Выделяется своей достаточной уверенностью и опытностью Казико (Татьяна), имеющая хорошие данные молодой драматической актрисы. Вполне удовлетворительны гг. Зонне (Артикль), Киселев (начальник полиции), Симонов (Иван Козырь) использует только свои исключительные природные данные,

в смысле же техническом – беспомощен и примитивен. В общем – довольно ровный, приличный ансамбль»⁹³.

Сверстник студийцев, молодой критик С. Д. Дрейден, сочувствующий злоключениям учеников Театра-Студии, в статье «Затравленная молодежь» писал: «С первых же своих шагов актеры Студии, проработавшие почти весь сезон 1925–26 года бесплатно, наткнулись на полнейшую бесплановость и бесхозяйственность, определившую “лицо” Театра. Наем, ремонт и оборудование громоздкого помещения (Троицкая, 13) в то время, как труппа еще не начала работать. Отсутствие твердых принципов работы, равно как и ответственных руководителей, *кровно* заинтересованных в работе Студии» (выделено в оригинале. – Ю. Г.).

Критик указывал на то, что на Студию распространяются те же проблемы, которые осложняют жизнь Акдрамы: «Постановки поручаются *случайным режиссерам*, от доброй воли которых зависит, как над чем и сколько времени работать. “Два веронца” и “Дон Хиль, зеленые штаны” бросаются на половине. Постановка “Океана” Л. Андреева доводится до просмотровой репетиции, и лишь тогда руководители Театра-Студии ухитряются узнать, что пьеса эта, идеологически враждебная советскому театру, вообще запрещена для постановки. Доведенные до зрителя спектакли – “Полубарские затеи” и “Иван Козырь и Татьяна Русских” – носят эту же печать случайности и полного отсутствия логических мотивировок, чем диктовался выбор пьес?»⁹⁴ (Выделено в оригинале. – Ю. Г.)

Тем временем, нараставший в Акдраме кризис постановочной коллегии достиг своего пика. Режиссеры, стремившиеся вывести театр на новые пути (Петров, Вивьен, Радлов), подали заявления об уходе. Летом 1925 г. управляющий театром Юрьев был вынужден согласиться на введение должности главного режиссера, обладающего правами его заместителя. Это место занял Н. В. Петров⁹⁵, страстный пропагандист советской драматургии, проявивший активную позицию не только в театре, но и в Студии.

Именно после этого в сезон 1925–1926 гг. на третьем году существования Студии, сразу на трех ее курсах началось преподавание основ сценического искусства.

Как выяснилось в процессе занятий, предусмотренного программой 3-летнего курса обучения оказалось недостаточно. Группа Юрьева оказалась в привилегированном положении⁹⁶. По словам Авдиева, «группа Юрьева является первым приемом в Студию, оставленным затем на дополнительный

4-ый курс, влитым по окончании его почти целиком в состав Театра-Студии, затем отколовшимся от него и организовавшимся самостоятельно, с дальнейшим присвоением себе наименования Театра-Студии Госдрамы⁹⁷. В сезоне 1929–1930 гг. эта группа выезжает из помещения студии и порывает с театром окончательно.

К группе Юрьева присоединялись частично и ученики других курсов: Городецкий, Рудник (2-й прием), Ложкин и др. с 3-его приема»⁹⁸.

Весной 1927 г. в связи с юбилеем Ю. М. Юрьева Студия была переименована⁹⁹. Согласно телефонограмме Луначарского, решение было принято по ходатайству учащихся («идя навстречу пожеланиям учащихся Студии Акдрамы»), наименование «Студии академической драмы имени народного артиста Ю. М. Юрьева» было присвоено Студии с 22 апреля 1927 г.¹⁰⁰ (имя В. Н. Давыдова, скончавшегося в июне 1925 г., к этому времени, очевидно, в руководстве театра воспринималось как неактуальное).

С. Авдиев писал о том, как в действительности происходило изменение название Студии: «Это переименование, не имевшее под собой никакой принципиальной почвы, начатое по почину администрации (Герц, Боярский), – было проведено в жизнь группой Юрьевских учеников (Пергамент, Шилкин, Яковлев, Литке и др.) следующим образом. Указанная группа учеников являлась поочередно по всем группам студии (каждый курс был разбит на две группы) и заявляла: “С переименованием студии согласны все группы кроме вашей, вы согласны?”. Возражения, последовавшие, напр., от группы 3-го курса (2 прием) – Карпов, Дара, Авдиев, Евграфова и др., высмеивались и не принимались во внимание. В течение 2-х часов таким образом была спровоцирована вся студия»¹⁰¹.

Вслед за переименованием Студии в последних числах апреля 1927 г. (за три недели до выпускных экзаменов) Петров заявил о своем отказе проводить дальнейшие занятия. Студия была взбудоражена. Почти сто студийцев подписали обращение в дирекцию Гостеатров с просьбой не вносить никаких изменений в учебный план, составленный на основе методики Н. В. Петрова¹⁰². Группа выпускного 3 курса написала заявление на имя Директора Гос. Театров И. В. Эккузовича с категорическим требованием вернуть в студию Н. В. Петрова¹⁰³. Так возникло «новое молодежное образование внутри Студии – “Группа 13”, которая организовалась из учеников 2-ого приема, прошедших курс под руководством

Петрова и Певцова и под руководством Петрова подготовивших в 1926/1927 г. два спектакля: “Ревизор” Н. В. Гоголя и “Зеленый попугай” А. Шницлера, сплотившие коллектив»¹⁰⁴.

Сезон 1926–1927 гг. закончился первым выпуском учебной Студии (4 и 3 курсы одновременно)¹⁰⁵. Из окончивших в 1927 г. третий курс учеников Студии особой активностью отличалась уже упомянутая «Группа 13-ти». Петров взял на себя руководство этой группой, получившей название «Производственной мастерской Н. Петрова». К началу 1928 г. был подготовлен и несколько раз показан на различных площадках спектакль «Двенадцатая ночь». В январе 1928 г. «Производственная мастерская Н. Петрова» была признана Дирекцией одним из подразделений Студии. Началась работа над пьесой «Недоросль». Серьезной производственной работой Мастерской была работа над спектаклем Гостеатра «Рельсы гудят» (премьера 31 марта 1928; реж. Петров), в массовых сценах которого участвовали ученики студии.

С 1928 г. история Студии театра крайне запутана. В театральных справочниках, вышедших к началу этого года, при Акдраме значатся две студии: Студия Акдрамы им. н. а. Ю. М. Юрьева и Театр-Студия Акдрамы (ученики Юрьева). Кроме этого, существовала Производственная мастерская Н. Петрова. Состав групп постоянно менялся из-за перехода учащихся из одного подразделения в другое. Каждая из групп занята подготовкой спектаклей.

Тем не менее в начале 1928 г. встал вопрос о расформировании Студии¹⁰⁶. Ее пытались переориентировать на выездные спектакли и передали в ведение Бюро по обслуживанию рабочих организаций (БОРО) под названием Драмстудия при БОРО. Однако поездки студии обернулись финансовым дефицитом. Последовал приказ БОРО о закрытии Студии. Вслед за ним – резолюция Ленсовета о необходимости ее сохранить. Студию удалось отстоять, но приема в этом году не было.

Весной 1928 г. учащиеся 3 курса¹⁰⁷ и члены «Группы 13» подали заявление о необходимости продолжить обучение. Однако, по словам Авдиева, Дирекция и Юрьев всячески противились этому¹⁰⁸. Группа, окончившая в 1928 г. Студию, была целиком принята в Театр-Студию.

Летом 1928 г. Ю. М. Юрьев покинул пост управляющего театром¹⁰⁹, его место занял Петров.

В начале сезона сообщалось: «Студия Акдрамы преобразовывается в филиальное отделение театра Акдрамы. Один раз в месяц студия будет давать спектакли-утренники и два

раза – по понедельникам – вечером в театре Акдрамы. Кроме того будут даваться выездные спектакли в Домах культуры. Студия им. Юрьева прекращает свое существование и превращается в производственную мастерскую при Театре-Студии, ввиду чего прием новых слушателей совершенно прекращается»¹¹⁰.

Филиал театра, или его «малая сцена», давал спектакли на сцене Акдрамы и в Домах культуры. В это время ставят «Соломенную шляпку» (7 октября 1928 г. – реж. Петров, И. С. Зонне – реж.-лаборант), 8 ноября 1928 – «Мятеж» Д. А. Фурманова и С. Поливанова (реж. Петров, реж.-лаборант Зонне), 27 марта 1929 – «Бурелом» Маляревского (реж. Петров, реж.-лаборант Зонне).

Студия им. Юрьева была реорганизована в самодеятельный театр, обслуживавший по выходным утренники в Акдраме, а в остальные дни выступавший в Домах культуры¹¹¹.

В 1929 г. в составе труппы Театра Студии Акдрамы осталось всего 12 человек: Е. М. Капустина, Н. Н. Колесникова, С. В. Луковская, О. Н. Мухина, Т. В. Сукова; К. И. Адашевский, А. М. Берг, И. П. Бомбчинский, А. Ф. Борисов, Ф. В. Горюхов, И. С. Зонне и В. И. Честноков¹¹².

24 мая 1929 г. состоялось заседание ликвидационной комиссии по делам студии Юрьева, на котором было принято решение:

Объявить учащимся о ликвидации Студии и о роспуске их.

Объявить тем из учащихся, которые включаются в группу учебно-производственной мастерской, об учреждении таковой и о предстоящих работах¹¹³.

<...> Весь штат Студии считать освобожденным от исполнения обязанностей по студии¹¹⁴.

Некоторые студийцы, оставленные руководством, продолжили обучение на 3 курсе: Л. Я. Безруков, А. Н. Кудерман, Б. А. Сударушкин, И. А. Шишкин, В. Г. Ясинский¹¹⁵, образовав производственную группу, которая как предполагалось, «будет выступать в утренних спектаклях Госдрамы»¹¹⁶. Три недели спустя в состав труппы [Госдрамы] принято 40 человек, окончивших Студию¹¹⁷. Планировалось, что эта труппа, именуемая в дальнейшем «Филиал Госдрамы», во время предстоящего сезона «будет давать выездные спектакли в рабочих районах»¹¹⁸.

В 1931 г. часть студийцев вошла в основной состав театра¹¹⁹. Петров продолжал создание молодежных творческих бригад фактически до своего ухода из театра – 26 декабря

1932 г. Однако эти группы, организующиеся и распадающиеся, были мало похожи на профессиональные учебные заведения. Позднее при театре существовал Филиал (1934–1935)¹²⁰, Школа ФЗУ театрального производства, готовящая осветителей, машинистов сцены, костюмеров, гримеров, бутафоров и др. технических специалистов¹²¹, была организована Малая сцена¹²². Но все эти подразделения не имели отношения к Студии.

Примечания

¹ См.: Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Путеводитель. СПб., 2007. С. 129.

² *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История театрального образования в России. Т. I. XVII–XVIII в. СПб., 1913.

³ Ежегодник императорских театров. 1913. Вып. 5. С. 1.

⁴ См.: Список лиц, обучавшихся на Драматических Курсах при императорском СПб Театральном училище // ЕИТ. 1913. Вып. V. С. 1–76 (в список из 492 чел. не вошли поступившие в 1913–1917 гг.).

⁵ Там же. С. 8.

⁶ Там же. С. 12.

⁷ Там же. С. 60.

⁸ Там же. С. 44.

⁹ Напр.: Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок, Курмасцеп и Школа актерского мастерства под руководством Мейерхольда (1918–1919), Студии МХАТ, С. Э. Радлова и др.

¹⁰ Проект устава Школы Русской драмы, доклады и списки слушателей // ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 9; Там же. Ед. хр. 4. Л. 144–146.

¹¹ Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс (наст. фам. Гернгросс, 1882–1962) – артист, режиссер, историк театра. В Александринском театре с 1908 по 1914 г., затем служил в московском театре Ф. А. Корша и в петербургском – К. Н. Незлобина. С 1918 г. – член бюро историко-театральной секции Театрального отдела Наркомпроса.

¹² Там же. Ед. хр. 10. Л. 9. См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Проект организации драматической школы сценической практики // Там же. Ед. хр. 4. Л. 43–44 об.

¹³ Положение, устав и программы Школы русской драмы. 1918 // Там же. Ед. хр. 4. Л. 73.

¹⁴ Отчет Школы русской драмы Государственных петроградских театров за 1918/1919 академический год // Там же. Ед. хр. 7. Л. 2.

¹⁵ Положение, устав и программы Школы русской драмы. 1918 // Там же. Ед. хр. 4. Л. 1.

¹⁶ *Луначарский А. В.* Речь на открытии Школы русской драмы // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 1. 1–8 ноября. С. 38.

¹⁷ Отчет Школы русской драмы Государственных петроградских театров за 1918/1919 академический год // ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 7.

- ¹⁸ См.: Положение о Школе русской драмы, составленное 1 сентября 1918 г. // Там же. Ед. хр. 4. Л. 67. Ср.: Устав Школы русской драмы. 1920 // СПбГМТиМИ. КП 9222/99. ОРУ 8955.
- ¹⁹ Вера Аркадьевна Мичурина-Самойлова (1866–1948) – драматическая артистка. Народная артистка СССР (1939). С 1886 г. – на сцене Александринского театра.
- ²⁰ Евгений Павлович Студенцов (1890–1943) – драматический артист. Заслуженный артист РСФСР (1940). В Александринском театре с 1911 по 1929 и с 1937 по 1941 г.
- ²¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 61–67.
- ²² Там же. Ед. хр. 7. Л. 1 об.
- ²³ Театральная ул. (ул. Зодчего Росси, д. 2).
- ²⁴ Там же. Ед. хр. 10. Л. 54.
- ²⁵ Там же. Ед. хр. 7.
- ²⁶ Жизнь искусства. 1921. № 702-703-704-705. 26–29 марта. С. 1.
- ²⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 76.
- ²⁸ *Вербинина Н.* В Школе русской драмы. М., 1978.
- ²⁹ *Ходотов Н. Н.* Близкое-далекое. Л.; М., С. 146. См. также: *Юрьев Ю. М.* Записки. Т. II. Л.; М., 1963. С. 164.
- ³⁰ *Горин-Горяйнов Б.* Парадиз // Резец. 1938. № 17. Сентябрь. С. 12.
- ³¹ Протоколы заседаний членов студии и материалы к ним. 1924–1926 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 494. Л. 14.
- ³² *Вербинина Н.* В Школе русской драмы. С. 206.
- ³³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. Оп. 1 Ед. хр. 10. Л. 11, 12, 51, 69, 131, 270, 271.
- ³⁴ Там же. Л. 271 об.
- ³⁵ Там же. Л. 270.
- ³⁶ Протоколы заседаний Педагогического совета Школы русской драмы Государственных петроградских академических театров. 1920–1924 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 26–28.
- ³⁷ Там же. Ед. хр. 30. Л. 7.
- ³⁸ Жизнь искусства. 1924. № 13. 25 марта. С. 22. Так, например, 26 сентября 1921 г. указывалось об учреждении при ШРД «института вольнослушателей преимущественно из артистов Государственных театров» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 65). Весной 1924 г. в печати сообщалось о выпускных экзаменах бывшей Школы русской драмы.
- ³⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 306.
- ⁴⁰ Там же. Ед. хр. 10. Л. 268; Ед. хр. 30. Л. 66.
- ⁴¹ Театрально-музыкальный календарь-справочник на 1923 г. Пг., 1923. С. 175. См., например: Свидетельство Марианны Де-Вериго-дю-Каэтэнь, окончившей в 1924 году полный курс Ленинградского Государственного Академического Театрального училища по Драматическому отделу имени народного артиста В. Н. Давыдова». Ленинград. 1924. 9 июня (Аттестаты об окончании Драматических курсов // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 6388. Л. 11).
- ⁴² *Соловьев В. Н.* Период исканий и «классики» в театре // Сто лет. Александринский театр – Театр госдрамы. Л., 1932. С. 447.
- ⁴³ Там же. С. 448–462. См. также: *Иванова В. Н. В. Петров в Акдраме // Проблемы теории и практики русской советской режиссуры (1926–1932): Сб. статей. Л., 1978. С. 115.*

- ⁴⁴ Соловьев В. Н. Период исканий и «классики» в театре. С. 457.
- ⁴⁵ Открытие «Театра-Студии» // Красная газета. 1925, веч. вып. 23 марта.
- ⁴⁶ Театр. Еженедельник Государственных академических театров в Петрограде. 1923. № 7. 13 нояб. С. 17; № 8. 20 нояб. С. 17; № 10. 4 дек. С. 18.
- ⁴⁷ Там же. № 2. 9 окт.
- ⁴⁸ О Студии Государственного Академического Драматического театра (б. Александринского). 28 февр. 1924 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 438. Л. 112.
- ⁴⁹ Проект Устава Студии Государственного академического драматического театра в Петрограде // СПбГМТиМИ. ГИК 9222/193. ОРУ 9049.
- ⁵⁰ Театр. Еженедельник Государственных академических театров в Петрограде. № 2. 9 окт. С. 19.
- ⁵¹ Там же. 1923. № 7. 13 нояб. С. 17.
- ⁵² Жизнь искусства. 1923. № 50. 18 дек. С. 26; более точное число принятых (96 человек) сообщал Еженедельник Государственных академических театров в Петрограде (1923. № 12. 18 дек. С. 16). См также: ЦГАЛИ СПб ф. 286. Оп.1. № 4. Л. 105.
- ⁵³ Дрейден С. Затравленная молодежь // Жизнь искусства. 1928. № 23. С. 2.
- ⁵⁴ Списки работников Театра-Студии. 9 сент. 1924 – сент. 1925. 96 л. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 443. Л. 45, 86.
- ⁵⁵ Б. н. Ленинград // Жизнь искусства. 1924. № 39. 23 сент. С. 23; Еженедельник академических театров. 1924. № 13. 13 мая. С. 20. (согласно сохранившемуся пропуску (без шифра) В. Н. Соловьев служил в Государственном академическом драматическом театре в должности режиссера и преподавателя Студии с 25 сентября 1924 г.
- ⁵⁶ Рабочий и театр. 1924. № 4, 14 окт.; Жизнь искусства. 1924. № 48. 25 нояб. С. 21;
- ⁵⁷ Театр. Еженедельник Государственных академических театров в Петрограде. 1923. № 13. 25 дек. С. 17.
- ⁵⁸ СПбГМТиМИ. ГИК 9222/193. ОРУ 9049. См. также: ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 815. Л. 101–102.
- ⁵⁹ Протоколы заседаний членов студии и материалы к ним. 24.07.1924–15.06.1926. // Там же. Ед. хр. 494. Л. 1.
- ⁶⁰ Там же. Ед. хр. 443.
- ⁶¹ Свою театральную деятельность начал как актер и администратор Русского драматического театра А. Рейнеке, также служил в разных городах в провинции. С 1912 г. – ответственный администратор в театре Музыкальной драмы. В 1918–1924 гг. – ответственный администратор в Государственном Народном Доме им. К. Либкнехта и Р. Люксембург.
- ⁶² ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 438. Л. 112
- ⁶³ Списки личного состава Дирекции, ее частей, Театрального училища и Студии Госактеатров на 1 января 1926 . 114 л. // Там же. Ед. хр. 590. Л. 18 об.
- ⁶⁴ Там же. Ед. хр. 494. Л. 4.
- ⁶⁵ Протоколы заседаний членов студии и материалы к ним. 24.07.1924–15.06.1926. 94 л. (115 кадров) // Там же. Ед. хр. 494. Л. 28.

- ⁶⁶ Там же. Ед. хр. 494. Л. 11.
- ⁶⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 494. Л. 70. (кадр 87).
- ⁶⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 661. Л. 14, 24.
- ⁶⁹ Там же. Л. 23.
- ⁷⁰ Артистами Театра-Студии значились: Алексеева Е. С., Гран Л. М., Воронина М. Ф., Гринкова С. П., Капустина Е. М., Колесникова Н. Н., Мухина-Киселева О. Н., Ненюкова Н. Н., Русская-Морозова Е. А., Соболевская Е. В., Сукова Т. В., Суйковская Е. Ф., Теплоухова Е. К., Филлиповская А. В.; Адашевский К. И., Берг А. М., Бомбчинский И. П., Горохов Ф. В., Дудников Д. М., Зонненшейн И. С., Осипенко Г. Н., Тернер В. Ф., Честноков В. И. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 923. Л. 9 об. – 11).
- ⁷¹ *Петров Н.* Студия или театр // Жизнь искусства. 1921. № 758-759-760, июнь. С. 2.
- ⁷² *Иванова В. Н. В.* Петров в Акдраме // Указ. изд. С. 117–118.
- ⁷³ Там же. С. 119–120.
- ⁷⁴ Там же. С. 124.
- ⁷⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 923.
- ⁷⁶ *Авдиев С. А.* К вопросам молодежного движения в Госдраме // СПБГМТМИ. ГИК 15540.
- ⁷⁷ Сергей Альвианович Авдиев (1902–1988) – ученик Студии в 1924–1926 гг., окончил Студию с аттестатом (высшей формой свидетельства).
- ⁷⁸ Пьеса С. Моэма.
- ⁷⁹ «Изгнание блудного беса» А. Н. Толстого.
- ⁸⁰ Т. е. прием 1923 г.
- ⁸¹ *Авдиев С. А.* К вопросам молодежного движения в Госдраме. Л. 1–2.
- ⁸² Прием 1924 г.
- ⁸³ Сезон 1923/1924 г.
- ⁸⁴ См. об этом выше: ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 105.
- ⁸⁵ *Авдиев С. А.* К вопросам молодежного движения в Госдраме. Л. 2–3. «Второй прием» – это набор учеников в сезоне 1924/1925 гг.
- ⁸⁶ *Иванова В. Н. В.* Петров в Акдраме // Указ. изд. С. 124.
- ⁸⁷ Михаил Иванович Вольский (1899–1949) – актер, председатель месткома в 1928. В театре с перерывами с 1923 по 1949 г.
- ⁸⁸ *Авдиев С. А.* К вопросам молодежного движения в Госдраме. Л. 3.
- ⁸⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 417. Л. 69.
- ⁹⁰ *С. М.* <Мокульский С. С. ?> «Полубарские затеи» // Жизнь искусства. 1925. № 13. 31 марта. С. 14.
- ⁹¹ Рабочий и театр. 1925. № 14. 5 апр. С. 14.
- ⁹² *Горев С.* «Иван Козырь и Татьяна Русских» // Рабочий и театр. 1925. № 20. 17 мая. С. 12.
- ⁹³ *Тверской К.* Козырь? // Там же.
- ⁹⁴ *Дрейден С.* Затравленная молодежь // Жизнь искусства. 1928. № 23. С. 2.
- ⁹⁵ *Иванова В. Н. В.* Петров в Акдраме. Указ. изд. С. 115.
- ⁹⁶ См. список «студистов 4 курса»: Богданова В. В., Дрожжина В. П., Журавленко А. М., Коржавина Н. К., Лебедева С. А., Луковская (Майбардюк) С. В., Смирнова З. А., Сойникова Т. Г., Туманова К. В., Утина А. С., Борисов А. Ф., Даусон П. Н., Калашников Г. И., Коковихин А. А.,

Куликов М. А., Литке С. А., Патлис Г. П., Пергамент А. В., Розин В. Н., Федоров В. А., Шилкин В. Д., Яковлев В. И., Колосов Г. К. (Книга Студии 1926–1927 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 923. Л. 33 об. – 35 об.).⁹⁷ Согласно «Театрально-Музыкальному справочнику на 1928 г.» (М.; Л., 1928. С. 112) при Государственном академическом драматическом театре существовали две студии, числящиеся по адресу: ул. Зодчего Росси, 2: Студия Акдрамы им. нар. арт. Ю. М. Юрьева (директор Юрьев) и Театра-Студии Акдрамы под управлением Петрова, А. О. Сокова, Н. С. Юдина и Юрьева, в которую входили артистки: О. И. Воробьева, М. Ф. Воронова, Л. М. Гран, С. П. Гринкова, Е. М. Капустина, Н. Н. Колесникова, С. В. Луковская, О. Н. Мухина, Т. Ф. Пиотровская, Е. А. Русская-Морозова, Е. В. Соболевская, Т. Г. Сойникова, Е. Ф. Суйковская, Т. В. Сукова, Е. К. Теплоухова, К. В. Туманова и артисты: К. И. Адашевский, А. М. Берг, И. П. Бомбчинский, А. Ф. Борисов, Л. В. Городецкий, Ф. В. Горохов, И. С. Зонне, Г. И. Калашников, А. А. Коковихин, Г. К. Колосов, В. И. Кочурихин, С. А. Литке, В. Ф. Тернер, В. И. Чесноков, В. И. Яковлев.

⁹⁸ Авдиев С. А. К вопросам молодежного движения в Госдраме. Л. 3–4.

⁹⁹ Положение о Студии Академической драмы им. н. а. Ю. М. Юрьева (ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1060).

¹⁰⁰ Переписка с Драматической студией о спектаклях. 01.09.1926–31.08. // Там же. Ед. хр. 804. Л. 3.

¹⁰¹ Авдиев С. А. К вопросам молодежного движения в Госдраме. Л. 4

¹⁰² «В ДИРЕКЦИЮ ЛЕНГОСАКТЕАТРОВ

От учеников Студии Гатедра имени народного артиста Ю. М. Юрьева
ЗАЯВЛЕНИЕ

Мы, нижеподписавшиеся ученики Студии, приветствуя и гордясь присвоением нашей Студии имени ее основателя и Директора Ю. М. Юрьева, предлагаем не вносить никаких перемен в учебный план в смысле изменения прежней, усвоенной нами, органически воспринятой и сделавшейся общей для всей школы, методики, возглавляемой Н. В. Петровым.

На данное заявление, вызванное прекращением уроков Н. В. Петрова, впредь до выяснения вопроса о переменах в учебном плане просим обратить особое внимание как заявление, выражающее настоятельное желание учеников Студии». Далее подписи почти 100 человек: Архипова, Волкова, Воробьева, Евграфова, Канавина, Васильева, Дара, Иванова, Медведева, Шляхтман, Эльяшева, Суровцева, Янкулова, Антоневиич, Брунс, Городецкий, Кочурихин и пр. (Там же. Ед. хр. 804. Л. 6–6 об.).

¹⁰³ Авдиев С. А. К вопросам молодежного движения в Госдраме. Л. 3–4.

¹⁰⁴ В «Группу 13» входили: Дара Л. Д., Евграфова М. Н., Медведева В. Д., Шляхтман Е. С., Эльяшева Н. А., Авдиев С. А., Антоневиич П. Р., Москвин А. П., Разуваев Н. Ф., Рудник Л. С., Филиппов И. Ф., Штенгель А. А. и Янцат В. И.

¹⁰⁵ В 1927 г. в труппу Театра-Студии входили артисты: Алексеева Е. С., М. Ф. Воронина, Л. М. Гран, С. П. Гринкова, Е. М. Капустина, Н. Н. Колесникова, С. В. Луковская, О. Н. Мухина-Киселева, Н. Н. Ненюкова, Е. А. Русская-Морозова, Е. В. Соболевская, Е. Ф. Суйковская, Т. В. Суко-

ва, Е. К. Теплоухова, А. В. Филипповская; К. И. Адашевский, А. М. Берг, И. П. Бомбчинский, Ф. В. Горохов, Д. М. Дудников, И. С. Зоннешейн, Г. Н. Осипенко, В. Ф. Тернер и В. И. Честноков – 24 чел.

По Театрально-музыкальному справочнику в 1928 г., т. е. на январь 1928 г., труппа Театра-Студия Акдрамы включала следующих артистов: О. И. Воробьеву, М. Ф. Воронина, А. М. Гран, С. П. Гринкова, Е. М. Капустину, Н. Н. Колесникову, С. В. Луковскую, О. Н. Мухину, Т. Ф. Пиотровскую, Е. А. Русскую-Морозову, Е. В. Соболевскую, Т. Г. Соиникову, Е. Ф. Суйковскую, Т. В. Сукову, Е. К. Теплоухову, К. В. Туманову; К. И. Адашевского, А. М. Берга, И. П. Бомбчинского, А. Ф. Борисова, Л. В. Городецкого, Ф. В. Горохова, И. С. Зонне, Г. И. Калашникова, А. А. Коковихина, Г. К. Колосова, В. И. Кочурихина, С. И. Литке, В. Ф. Тернера, В. И. Честнокова, В. И. Яковлева – 31 чел. (курсивом обозначены входившие в Театр с 1927 г.).

¹⁰⁶ Рабочий и театр. 1928. № 20. 13 мая. С. 18.

¹⁰⁷ Студия им. Ю. М. Юрьева. Удостоверения слушателей и списки окончивших. 1929 13 л. // ЦГАЛИ СПб. 260-1-1217.

¹⁰⁸ Авдиев С. А. К вопросам молодежного движения в Госдраме. Л. 8.

¹⁰⁹ Рабочий и театр. 1928. № 31. 12 авг. С. 15.

¹¹⁰ Рабочий и театр. 1928. № 36. 1 сент. С. 14.

¹¹¹ Рабочий и театр. 1928. № 34. 19 авг. С. 9.

¹¹² Театральный и музыкальный справочник на 1929 год по СССР. М.; Л. С. 215.

¹¹³ См.: Студия им. Юрьева. Удостоверения слушателей и списки окончивших. 1929 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1217.

¹¹⁴ Протокол заседания ликвидационной комиссии по делам студии Юрьева. 24.05.1929 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1216.

¹¹⁵ См.: Студия им. Юрьева. Удостоверения слушателей и списки окончивших. 1929 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1217.

¹¹⁶ Рабочий и театр. 1929. № 22. 2 июня. С. 15.

¹¹⁷ Там же. 1929. № 25. 23 июня. С. 15.

¹¹⁸ Там же. 1929. № 33. 15 августа. С. 15.

¹¹⁹ Русский драматический театр. Энциклопедия. М., 2001. С. 476–477.

¹²⁰ См.: Списки работников филиала // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1347.

¹²¹ Согласно «Коллективному договору от 31 марта 1933», Школа «ставит своей основной задачей наиболее успешное выполнение количественных и качественных показателей как в области культурного строительства, подготовки пролетарских специалистов, обеспечивающих разрешение задач социалистического строительства и также и улучшения материально-бытового положения работников искусства на основе решений январского объединенного пленума ЦК и ЦКК и постановления ЦИК СССР о начальной и средней школе» (Устав, смета, штаты Школы ФЗУ театрального производства. 1933 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1357. Л. 8).

¹²² Дрейден С. «Чудесный сплав» и творческая программа Малой сцены Госдрамы // Рабочий и театр. 1934. № 34. С. 12–14. Малая сцена располагалась в помещении бывшего театра «Пассаж» (ныне – Драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской) и существовала в 1930-х гг.



Спектакль А. Н. Бенуа «Мещанин во дворянстве» (Петроградская акдрама, 1923)

История режиссуры Александринского театра обширна и многогранна, постановочная деятельность «театра прославленных мастеров» представлена разнообразными фигурами – и такими, что стали легендарными, как В. Э. Мейерхольд, и такими, как А. Н. Бенуа, осуществивший в Акдраме всего лишь одну сценическую работу – спектакль «Мещанин во дворянстве» (преьера состоялась 14 апреля 1923 г.; Бенуа выступил сразу в трех ипостасях – переводчика пьесы, режиссера и художника-постановщика).

Но и один спектакль – это тоже история, и акдрамовский «Мещанин во дворянстве» достоин отдельного сюжета. Д. И. Золотницкий такой задачи не ставил, и в книге «Академические театры на путях Октября» посвятил спектаклю Бенуа чуть более половины страницы¹. Настоящая статья призвана восполнить существующий пробел.

Информацию о подготовке спектакля регулярно доводил до сведения публики «Еженедельник Петроградских государственных академических театров» в разделе «Хроника»².

В этом же издании Александр Николаевич Бенуа (21 апреля (3 мая) 1870, Санкт-Петербург – 9 февраля 1960, Париж) предварил премьеру спектакля статьей «О постановке “Мещанина во дворянстве”»³, в которой сформулировал основные принципы своего подхода к сценическому воплощению комедии Ж.-Б. Мольера.

Имеет смысл остановиться на трех основных положениях постановщика.

Во-первых, Бенуа утверждал: «По-моему, надо ставить авторов так, как они сами того желали, надо, чтоб выявляемое постановкой произведение, носящее определенное имя своего создателя, не вносило бы смуту в наше представление о нем, надо, чтоб то, для чего оно было придумано и выстрадано, обнаружилось с возможной полнотой»⁴. Режиссер в пику так называемым *новаторам* (имея в виду, несомненно, В. Э. Мейерхольда), которые вольно обращаются с драматургическим материалом, заявлял: «Если автор постановщику так не нравится, если он с ним враждует, то зачем же за него браться, его насиловать, над ним издеваться?»⁵. Бенуа заверил читателей, что он намерен обратиться к Мольеру с *полным пиететом*.

Во-вторых, режиссер заявил, что в плане исполнения мольеровской комедии для него важнее всего *правда характеров*. Бенуа писал: «Самое важное в постановке <...> – в создании “атмосферы правдоподобия”, а лучшим средством для этого на сцене является <...> *тон*, живая игра актеров <...> – то, что Станиславский окрестил словом “переживание”. Надо, чтоб актеры *верили* в то, что они изображают, чтоб они “перевозмощались”, чтоб в их общении на сцене получалась абсолютная иллюзия непосредственности <...>. Над этим-то я в работе с артистами больше всего и стараюсь»⁶.

И, в-третьих, режиссер и художник-постановщик объяснили свой подход к оформлению спектакля, которое было решено как *единая сценическая установка*. «Еженедельник Петроградских государственных академических театров» извещал: «В постановке А. Н. Бенуа следует отметить следующие особенности: на весь спектакль остается одна декорация, представляющая собою зал в доме г. Журдена. В дальнейшем, по ходу действия, сцена несколько видоизменяется; так, в 3-м действии ставится эстрада для певцов. В 4-м и 5-м действии опускается занавес. В 5-м действии, в конце сцена превращается в вечерний сад с замечательной иллюминацией. Особый интерес представляет собой “турецкая церемония”, происходящая в 4-м акте»⁷.

Бенуа следующим образом обосновывал такое решение оформления сцены: «Может быть найдут, что “готический” зал, в котором происходят действия, слишком роскошен для такого простого буржуа, как господин Журден. Но в том то и дело, что героем пьесы выставлен не простой мелкий лавочник, а богатейший *raguenu*, дерзающий мечтать о том, чтоб выдать свою дочь за маркиза, устраивающий в честь обожаемой дамы великолепные пиры, концерты, балеты и фейерверки, дарящий ей бриллиант огромной ценности. Только с таким экземпляром и стоило возиться Мольеру и такую карикатуру стоило показать великолепному двору короля-солнца»⁸.

На этой основе режиссер и художник постановки утверждал, что он «имел право создать в виде сценического фона для действия “Мещанина во дворянстве” какую-то парафразу Версальской пышности», ибо сама комедия Мольера – *спектакль* в буквальном смысле этого слова⁹, то есть «придворное зрелище, парадное и блестящее (курсив мой. – А. Р.)»¹⁰. В этом принципиальное отличие, по мнению Бенуа, акдрамовского «Мещанина во дворянстве» от его постановки «Мнимого больного» в Московском Художественном театре (1913), где «прав-

доподобие обыденности входит в самое задание создание представления»¹¹.

Из весьма противоречивых предпремьерных деклараций постановщика «Мещанина во дворянстве» следовало, что режиссер и художник спектакля предполагал одновременно сидеть, по меньшей мере, *на трех стульях*, а именно:

Во-первых, в противовес *традиционализму* В. Э. Мейерхольда, его *свободным композициям* на основе *стилизации* приемов старых театров подлинно театральных эпох Бенуа намеревался опираться на *историзм*, на верность мольтеровской эпохе, иными словами – использовать мейнингенский *метод исторической реконструкции*, давно и хорошо освоенный Московским Художественным театром. Ко времени акдрамовской постановки «Мещанина во дворянстве» данная методика была вполне проштудирована Бенуа, в связи с его Пушкинским спектаклем в МХТ (1915; по маленьким трагедиям «Каменный гость», «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы») В. Э. Мейерхольд в статье «Бенуа-режиссер» написал, что «на сцену выплывают *фантомы мейнингенцев* (курсив мой. – А. Р.)»¹².

Во-вторых, в работе с артистами режиссер собирался опираться на актерскую методологию К. С. Станиславского; при этом остается открытым вопрос, насколько Бенуа владел элементами «системы», а также – какова была степень применимости подобной методики в труппе Акдрамы, особенно – в отношении таких корифеев, как К. Н. Яковлев (Журден) и, особенно, Ю. М. Юрьев (Дорант) – исполнитель роли Дон Жуана в мейерхольдовском «балете в Александринке»¹³.

В-третьих, Бенуа предполагал облечь постановку мольтеровской комедии в праздничную и зрелищную форму *придворного спектакля* (или, по формулировке Е. М. Кузнецова¹⁴ и Вл. Н. Соловьева, «большого спектакля»¹⁵).

Не менее противоречивым был и подход Б. В. Асафьева к подбору *музыкального материала* к спектаклю. С одной стороны, заявлялось, что работа была произведена «на основе принципа полного соответствия стиля и характера той (мольтеровской. – А. Р.) эпохи»¹⁶. Но само словосочетание «*музыкальный материал*»¹⁷ применительно к оригинальной музыке Ж.-Б. Люлли говорит о том, что Асафьев предполагал ее *авторскую переработку*.

В исходной партитуре Асафьева не устроило следующее: «Музыка для первой постановки “Мещанина”, написанная Люлли, была создана не в форме *иллюстративного сопровож-*

дения драматического представления, а как *самодовлеющий элемент* комедии-балета Мольера (курсив мой. – А. Р.)»¹⁸. Автор новой музыкальной редакции не хотел, чтобы музыка в спектакле была бы *самодовлеющей*, но вряд ли его устроил бы и *иллюстративный* ее характер, именно поэтому в акдрамовской постановке «некоторые музыкальные номера вне сомнения имели и чисто сценическое решение, исполнители их вводятся в сами *mise en scènes* спектакля»¹⁹. В результате, «в основу музыкальной композиции положено полнейшее сохранение музыкальной канвы Люлли», но, вместе с тем, «многие номера <...> взяты не из музыки, первоначально сочиненной для “Мещанина во дворянстве”, а из других произведений композитора, а именно: из “Альцесты” и “Армиды” <...> фрагменты их полностью сохранены»²⁰.

Иными словами, отрывки произведений брались Асафьевым из партитур Люлли в неизменном виде, но объединялись в новую музыкальную редакцию на основе *свободной композиции*, что более характерно для *традиционализма*, но не для *метода исторической реконструкции*.

В пользу этого вывода говорит и тот факт, что Асафьев считал «истокком музыкального стиля Люлли <...> формы представлений, даваемых *итальянскими странствующими труппами*», поэтому автор новой редакции стремился насытить музыкальные номера «своеобразным духом, стилем музыки, *итальянскими странствующими труппами* культивируемой. Это весьма соответствует комической канве спектакля, на которой выявляется целая гамма настроений, от монументального героического к резкой буффонаде (например, замечательная “Турецкая церемония”). Еще такая стилистика нашла «особенное яркое выявление в “застольной кантате” (курсив мой. – А. Р.)»²¹.

Действительно, настойчивая апелляция Асафьева к сценическому стилю *commedia dell'arte* плохо соотносится с заявлениями Бенуа о характере постановки, ориентированной на стилистику придворных представлений времен Людовика XIV, и более соответствует, как говорилось выше, установке на *традиционалистский подход* к использованию музыки.

Премьера в Акдраме не вызвала широкого отклика в прессе, для подсчета количества рецензий вполне хватило бы пальцев двух рук²².

Часть авторов сразу поставили акдрамовского «Мещанина во дворянстве» в контекст, с одной стороны, с «Дон Жуаном» В. Э. Мейерхольда²³ (правда, часто без упоминания имени ре-

жиссера и названия спектакля), а с другой – с мольеровскими постановками самого Бенуа – «Мнимого больного» в Московском Художественном театре (1913)²⁴ и «Лекаря поневоле» и «Смехотворных прелестниц» в Большом Драматическом театре (1921)²⁵.

Для понимания особенностей Бенуа-режиссера К. А. Рудницкий в своей книге «Русское режиссерское искусство» считал важным по ходу анализа «Мнимого больного» обратиться к прояснению специфических черт Бенуа-художника, опираясь при этом на мнение Б. В. Асафьева²⁶.

Вот интересующий нас фрагмент воспоминаний Асафьева: «Теперь (писал автор в более поздние, сугубо советские времена. – А. Р.) принято обвинять живопись Бенуа в нарочитом стилизаторстве, пристрастии к пышному величию барокко и декоративной условности». А современники Бенуа воспринимали его работы «не как условные, в них не видели “ни назойливого показа великолепия”, ни “искусства для искусства”. <...> Превосходное знание эпохи в ее мемуарах и искусстве не казалось стилизаторством. <...> В театральных декорациях Бенуа действительно позволял себе, но далеко не всегда, показать щедрую роскошь барокко <...>. И все-таки Бенуа-декоратор всегда выглядел строже и “бледнее” других мастеров эпохи расцвета русской декорационной живописи (Асафьев имел в виду К. А. Коровина, А. Я. Головина, Б. И. Анисфельда и особенно Л. С. Бакста. – А. Р.)»²⁷. Основное противоречие в творчестве художника Асафьев сформулировал так: «Ирония и застенчивая лирика, застилаемая всяческими “объективностями”, свойственны Бенуа»²⁸.

В связи с работой К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа над мольеровским спектаклем в МХТ М. Н. Строева писала: «<...> Очень скоро выяснилось, что союз с Бенуа обещает быть драматичным. Как художник Бенуа оставался во власти театральной традиции <...>. Предложенные им эскизы декораций тяготели к оперной пышности версальских дворцов, к традиционному стилю “Comédie Française”. И Станиславский, который стремился снять со сцены специфический “мольеровский мундир” и вернуться к жизни, приступил к осторожной, но настойчивой *переработке* Бенуа»²⁹. В плане декорационного оформления спектакля «Станиславский-режиссер вполне доверился художественному вкусу Бенуа, взяв на себя всю работу с актерами»³⁰. М. Н. Строева утверждала, что «влияние Художественного театра, его эстетический заказ в работе художника сказались. Мирискусническое чувство историзма,

стиля мольеровской эпохи обрастало живой плотью. В полном согласии с мыслью Станиславского Бенуа так “одел” сцену, что обжитость атмосферы незаметно, исподволь набирала условную остроту театральности»³¹.

К. А. Рудницкий решительно выступил против умаления роли Бенуа и подчеркнул, что в афишах к «Мнимому больному» значилось: «Постановка А. Н. Бенуа. Художник А. Н. Бенуа», то есть «весь строй и облик спектакля predetermined <...> Бенуа», решая задачу поставить «реалистическую комедию»³².

Развивая идеи Б. В. Асафьева, автор книги «Русское режиссерское искусство» отметил, что энциклопедические познания Бенуа, его склонность пунктуально и методично следовать историзму приводили к перегруженности предлагаемого им оформления деталями и подробностями, а уверенность в себе – мешала отдаться стихии театра³³. «Устремляясь к правде ушедшего быта, Бенуа тут вообще никакой стилизации не хотел. Цель состояла именно в том, чтобы от стилизации уклониться и, не думая ни о *стиле Мольера*, ни о *стиле театра Мольера*, воссоздать заново исчезающую конкретность мольеровского времени (курсив мой. – А. Р.)»³⁴.

Иными словами, ни стилизаторских, ни собственно традиционалистских задач Бенуа в постановке МХТ не ставил, а *лирический характер* творчества привел к *вольностям оформления* в том смысле, что бытовые детали в духе «маленьких голландцев» оказались совмещены с огромной кубатурой сцены, свойственной «большому спектаклю»³⁵.

Похожую картину постановочного решения Бенуа можно обнаружить в мольеровском спектакле БДТ, где, по наблюдению Вл. Н. Соловьева, «налицо смешение различных сценических стилей. Симметрично расставленные ширмы в первой пьесе (“Смехотворные прелестницы”; далее курсив мой. – А. Р.) на условном фоне ниспадающих театральных оранжевых падуг, некоторая склонность к геометрическому построению *mise en scène*, пользование театральной бутафорией как средством для сценической игры актеров – все это заставляло думать, что режиссер ставит себе целью <...> показать характерные особенности французской сценической техники середины XVII в., к этому времени начавшей испытывать влияние итальянской традиции. Но три весьма реалистически написанных задника “Лекаря” разубеждали зрителя в его необоснованном заблуждении. Это *противоречие* не разрешал и архитектурный портал <...>, в рамке которого разыгрывались обе пьесы, остававшийся все время неиспользованным, за ис-

ключением сцены раздевания слуг в “Прелестницах” отвергнутыми женихами, лучшей сцены всего спектакля»³⁶.

Э. А. Старк писал, что «Смехотворные прелестницы» были «поставлены Бенуа *упрощенно*, в ширмах, при полной экономии всякой бутафории», но в «Лекаре поневоле» режиссер «дал <...> три *великолепные* по живописи декорации (курсив мой. – А. Р.)»³⁷.

Настолько великолепные, что автор другого отзыва на мольеровский спектакль отметил следующее: «Декоративный дар свой Александр Бенуа развертывал вполне в “Лекаре поневоле”. Новыми декорациями всех трех актов он создал мастерский образчик цельного замысла, пышной живописности и богатой выдумки, дающих в первом и третьем актах даже некоторую *перегруженность* зрелищных эмоций (курсив мой. – А. Р.)»³⁸. Тот же автор сообщил сведения, которые позволяют усомниться в наличии у режиссера *целостного замысла*: «“Смехотворные прелестницы” поставлены Александром Бенуа схематично, в ширмах. Все внимание художника направлено на костюмы. И здесь *реставраторский гений* Александра Бенуа с обычной выпуклостью и сочностью <...> воссоздает мольеровскую эпоху. *Некоторые вольности* в форме и цвете костюмов³⁹, несколько не умаляя их стилистических достоинств, остроумно подчеркивают динамику театрального действия и характер пьесы (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁰.

Наконец, вот высказывание на ту же тему Вл. Н. Соловьева: «*Отсутствие* единого сценического стиля отразилось и на некоторых деталях постановки. Резали глаз своим несоответствием с условным характером общего декоративного убранства *бытовые костюмы* в “Прелестницах” (курсив мой. – А. Р.)»⁴¹.

В плане собственно исполнения мольеровского спектакля в БДТ сведений сохранилось совсем мало. Вл. Н. Соловьев считал, что «Смехотворные прелестницы» представляют собой «фарс с исключительной быстротой темпа и крайней подчеркнутостью отдельных сценических положений». Но режиссер трактовал пьесу иначе: «По-видимому, во имя хорошего вкуса А. Н. Бенуа отказался от трактовки “Прелестниц” как фарса и заменил преувеличенную грубость приемов преувеличенной замедленностью темпа, сообщив <...> всей пьесе несколько слащавый и неотчетливый характер высокой комедии». Несообразности постановочного решения рецензент отметил и во второй части спектакля: «В “Лекаре” реалистический фон задников, находясь в явном противоречии с текстом одной из

самых веселых комедий Мольера, низводил почти на нет намечающийся (условный. – А. Р.) рисунок *mise en scène*»⁴².

Те же противоречия, связанные со смешением историзма и вольной трактовки, монументальности и камерности, условности и реалистически поданных деталей быта – и пр., оказались присущи и мольеровскому спектаклю Акдрамы, поэтому вряд ли справедлив вывод Д. И. Золотницкого о том, что «“Мещанин во дворянстве” прошел отголоском театрального традиционализма»⁴³. Скорее можно согласиться с другим высказыванием исследователя, а именно: «Предшествовавшие мольеровские спектакли Александра Бенуа – в Московском Художественном театре (1913) и в Большом Драматическом (1921) – были ближе к демократическим помыслам автора, к народной игре, к бытовой характерности. Здесь же (в бывшем Александринском театре. – А. Р.) предстал Мольер аристократический, Мольер придворного театра»⁴⁴. Акдрамовская постановка, в отличие от спектаклей в МХТ и в БДТ, изначально ориентировалась на зрелищность придворных представлений эпохи Людовика XIV и стилистику «большого спектакля».

Рецензенты сценической версии «Мещанина во дворянстве» разошлись в оценке сделанного Бенуа.

А. Р. Кугель всячески поддерживал «выдержанный стиль постановки А. Н. Бенуа с аутентичной музыкой Люлли и изящно реконструированными формами старого мольеровского театра»⁴⁵ и всячески противопоставлял сценическое решение Бенуа «форменной отсебятине» мейерхольдовского «Дон Жуана». Но рецензент с сожалением констатировал, что в глазах зрителя спектакль Бенуа проиграл постановке Мейерхольда, потому что Бенуа не хватает смелости, дерзости, даже наглости и бесстыдства в обращении с мольеровской драматургией. «А. Н. Бенуа, – писал Кугель, – сделал в “Мещанине во дворянстве” то, что должен был сделать, что не мог не сделать. Это и есть его грех»⁴⁶. И еще: «Драма художника и постановщика Бенуа в том, что он, будучи режиссером тонкого и деликатного вкуса, <...> нежно любя стиль (подлинного Мольера. – А. Р.) <...>, и потому осторожно-осторожно, бережно-бережно к нему относится; <...> он боится замутить зеркальную чистоту стиля каким-то резким дыханием. Он слишком любит – и потому именно наименее любим (слишком любит Мольера и менее любим публикой, чем Мейерхольд. – А. Р.)»⁴⁷.

Сходную мысль в связи с подходом режиссера и художника-постановщика к стилистическому решению костюмов в

«Мещанине во дворянстве» высказал М. А. Кузмин: «Александр Николаевич Бенуа такой знаток французской живописи XVII и XVIII вв., что даже в голову не придет вопрос о подлинности его костюмов. Очевидно, они не только точны, но даже специально приурочены к определенному десятилетию. Вкус и такт, конечно, ему не изменяют ни на минуту. Но *пиетет* и *документальность* несколько расхолаживают. Слишком бережно и церемонно он обращается со спящей красавицей, будто она мертвая царевна. Хоть бы раз поцеловал ее, как живую, она бы и ожила (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁸.

Э. А. Старк положительно оценил тот факт, что Бенуа не поддавался соблазну поставить во главе угла живописную сторону спектакля, хотя оформление постановки – великолепно: «И портал, в котором так красиво складки материи цвета умиряющих роз, и занавес густого голубого цвета с проблескивающими золотыми искорками, с середины которого смотрит на вас из овала рамы сам Жан-Батист Поклен-Мольер, и этот помпезный зал со всевозможными ухищрениями стиля барокко, но стиля строгого, умеренного, какое-то гротообразное помещение – декорация единая для всех пяти действий, – все это выдержано в спокойных, блеклых тонах, напоминающих старые цветные гравюры или, еще больше, манеру многих французских живописцев XVII и XVIII веков. Это, в то же время, и *основная манера* Бенуа (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁹. Рецензент подчеркивал *лаконизм* и *сдержанность* постановщика, в спектакле которого «самое ограниченное количества мебели, а бутафории ровно столько, сколько нужно по ходу действия, например посуда во время званого обеда у Журдена»⁵⁰. И еще: «Никакой загроможденности, абсолютно ничего лишнего, на всем печать строгого вкуса»⁵¹.

Е. М. Кузнецов значительно строже отнесся к постановке Бенуа. В своей рецензии он написал, что «“Мещанин во дворянстве” поставлен в плане т. н. “большого спектакля”, в том прямолинейном, элементарном значении, которое придавали этому понятию в старину»⁵². Кузнецов утверждал: «Театр Мольера – синоним декоративной пышности»⁵³. И с этой точки зрения спектакль Бенуа, по мнению критика, проигрывал и «Дон Жуану» В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина, и «Мещанину во дворянстве» Ф. Ф. Комиссаржевского и Н. Н. Сапунова (Московский театр К. Н. Незлобина, 1911).

Рецензент отмечал: «Декорации “гротного” зала, в котором разворачивается пьеса, преследуют, по-видимому, цель подчеркнуть большие масштабы, симметричность убранства сце-

ны и ее строгость. Там много воздуха, это парадно, как дворцовая зала <...>. Это передает громоздкую торжественность Мольеровского театра, но не передает ни его декоративности, ни его причудливой орнаментальной пышности»⁵⁴. И еще: «В монтаже Бенуа декоративность и пышность подсушены, оставлен только их скелет. И декорация зала, и занавес с лицом Мольера, и порталные обрамления сцены по-гравюрному сухи. Бенуа еще подчеркивает эту сухость колористически. Доминирующая расцветка зала – серая, для занавеса и порталных обрамлений взяты тусклые краски и старомодные тона, как на цветных иллюстрациях французских журналов шестидесятих годов (видимо, 1860-х годов. – А. Р.)»⁵⁵.

А. Р. Кутель не без сожаления констатировал: «Совершенно откровенно: “Мещанин во дворянстве” скучноват. Как постановка, это слишком честно, добродетельно, целомудренно, без капельки канальства. А как исполнение... Ну, это, конечно, уже вина самого театра: у него просто нет актеров и актрис»⁵⁶.

Но проблемы исполнения были связаны, конечно, не только с игрой занятых в спектакле артистов. Э. А. Старк отметил медительность разговорного темпа, но списал этот недостаток на особенности русского языка⁵⁷. Вл. Н. Соловьев написал: «Предрасположенность А. Н. Бенуа к “высокой комедии” и к выявлению “общечеловеческих страстей” привела к замедленному темпу, к исчезновению легкости общего тона и к утрате тех сочных актерских интонаций, которые так характерны для Мольера. Ни на минуту на сцене во время разыгрывания самой веселой пьесы Мольера не чувствовалось веселье французской буффонады позднего Возрождения. Счастливым исключением и наиболее удачной частью всего спектакля была “Турецкая церемония”, тактично поставленная балетмейстером Петровым (согласно афише П. Н. Петровым. – А. Р.), за исключением двух лошадок, взятых, по-видимому, режиссером напрокат из русского балагана»⁵⁸.

Впрочем, в спектакле имелись и другие счастливые исключения. Е. М. Кузнецов отметил: «Участие значительного оркестра, сведение оперных артистов и оперного хора в интермедии, освещение зрительного зала во время действия подчеркивает характер “большого спектакля”. Для этой же цели музыканты и хористы не спрятаны за кулисы, но размещены в оркестре, на виду у публики. Это хорошо. Огоньки оркестровых пюпитров, смычки скрипачей, палочка дирижера исполняют не только свою служебную роль, они приобретают значение декоративное»⁵⁹. И далее: «Интереснее всего вышла

у Бенуа вторая часть пьесы, фарсовые сцены, где дурачат Журдена. Сцена с мнимыми турками идет буффонно и балаганно, по-мольеровски. Очень весело и очень смешно. Финал комедии трактован феерией, с очень театральной чистой переменной декораций и приятным оттенком наивного апофеоза. Трюки балаганных сцен подогрели публику, все очень оживились»⁶⁰.

Но Е. М. Кузнецов написал еще и следующее: «Исполнение стоит особого разговора»⁶¹.

К сожалению, в критических отчетах о спектакле Акдрамы авторы удостоили игру подавляющего большинства исполнителей ролей лишь оценочными отзывами, по шкале «играл хорошо» или «играл плохо», что само по себе симптоматично. Впрочем, нашлось исключение в этом общем подходе к артистической стороне постановки. Театральные обозреватели и рецензенты справедливо выделяли среди занятых в «Мещанине во дворянстве» актеров К. Н. Яковлева (Журден) и Ю. М. Юрьева (Дорант).

Э. А. Старк о Яковлеве–Журдене писал: «Перед нами был удивительно *живой* и *естественный* тип разбогатевшего выскочки, вся цель существования которого направлена к тому, чтобы быть похожим на знатного человека. До чего нелепо сидел на нем неподражаемо пестрый костюм и огромный парик, который, казалось, был бы гораздо уместнее на деревянной болванке, куда в те (мольеровские; далее курсив мой. – А. Р.) времена вешали его, возвращаясь с улицы, чем на этой сумасбродной живой голове. В игре К. Яковлева заявляло о себе с самой лучшей стороны большое мастерство актера, *живого человека*, которого не дергают каждую минуту за ниточку, точно марионетку, прячащаяся за кулисами рука режиссера»⁶².

Е. М. Кузнецов подчеркнул: «Журден в исполнении Кондрата Яковлева вышел исключительно интересным. <...> Главная черта Журдена по Яковлеву – доверчивость, ребячливая строптивость и ребячливое же тщеславие. Поэтому Яковлев–Журден, вопреки Мольеру, все время подкупает нас и вызывает на свою сторону»⁶³.

Важную черту в исполнении главной роли в «Мещанине» подметил знаток актерского искусства А. Р. Кугель: «Вот К. Яковлев – Журден. Я очень люблю К. Яковлева, но какой же он Журден? К. Яковлев имеет очаровательную в русских бытовых пьесах манеру мямлить, но так в Мольере надо “сказывать”, а не говорить, и дробная четкость речи – когда на

нитьях условного приема декламации как жемчуг нижутся слова – есть непременно требование от актера, то что же получается? Да ничего не получается! Ходит по сцене как бы сконфуженный чем-то и чего-то стыдящийся К. Яковлев»⁶⁴.

Иными словами, К. Н. Яковлев играл в роли Журдена то, что он обычно играл в других ролях. И, соответственно, декоративный и стилистически рафинированный Ю. М. Юрьев, особенности мольеровской стилистики освоивший в мейерхольдовском «Дон Жуане», в роли Доранта играл то, что он хорошо знал и умел. «Юрьев, – писал Э. А. Старк, – дал живописную фигуру графа Доранта, выдержанного, замкнутого аристократа, что составляло такой забавный контраст с беспардонностью Журдена»⁶⁵.

Эклектика исполнительской манеры лучше всего была зафиксирована Е. М. Кузнецовым: «Самое неприятное в постановке “Мещанина” – это смешение условного и бытового стилей, которые, разумеется, никак не срифмуются. Юрьев и Студенцов (Е. П. Студенцов) с декоративной декламационностью ткнут узоры утонченнейшего диалога и вдруг в этот дуэт вмешивается жена Журдена (А. Н. Баженова. – А. Р.) <...>, ведущая роль в тоне, каким разговаривают Матреша и Феклуша на Сенном рынке. <...> Чисто бытовая трактовка ролей мадам Журден и субретки Николь (Е. В. Александровская. – А. Р.) разбивают условнейшую сценическую повадку большинства остальных участников»⁶⁶.

Наиболее строгую и взвешенную оценку акдрамовского спектакля дал Вл. Н. Соловьев: «В постановке “Мещанина-дворянина” А. Бенуа на сцене Александринского театра было много *погрешностей* против сценического стиля Мольера. Театральная традиция XVIII в. в значительной мере изменила первичную манеру исполнения мольеровских пьес, введя в нее *излишнюю слащавость* и стремление к *нарочитой изысканности*. Деятнадцатый век утвердил мнение своего предшественника, добавив к нему еще *реалистическую тенденцию*. В результате длинного следования так называемой “мольеровской сценической традиции” мы имеем в большинстве случаев на сцене современных театров при постановке пьес величайшего классического писателя Франции ярко обозначенное *несоответствие* между геометрическим рисунком *mise en scène* и бытовым характером самой постановки. Это *противоречие* имело место и в отчетном спектакле. Бенуа все время *колеблется* между *стремлением к естественности* и *склонностью к условному рисунку*. К тому же преимуществен-

ное использование режиссером спектакля для выхода актеров средней аркадой сообщило всем *mise en scène*м чрезвычайное однообразие и бедность»⁶⁷ (курсив мой. – А. Р.).

Такая двойственность нашла свое отражение и в декорационном оформлении спектакля: «Бенуа, воспроизводя “гротный зал”, казалось, разрешает основное задание постановки “Мещанина-дворянина” в манере *большого спектакля* с его устремлением в сторону *внешней и блестящей декоративности*. Между тем *резким противоречием* с этим была часть костюмов⁶⁸, трактованная художником как *бытовые* (г-жи Журден, Люсиль, Николь), своей обыденностью нарушавшие радостный и праздничный характер самого спектакля (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁹.

Похожее суждение высказал М. А. Кузмин: «Относительно сочетания красок в отдельных костюмах, костюмов между собою, костюмов и декораций – тот же вкус, гармоничность, спокойствие и прохладность даже в самых шутовских сценах. <...> В общем, этим точным, со вкусом и благородством, костюмам недоставало связи со всем спектаклем, они были *недостаточно театральны*. Страннее же всего, что А. Н. Бенуа к этому как будто даже и не стремился (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁰.

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что режиссеру и художнику-постановщику «Мещанина во дворянстве» усидеть сразу на трех стульях не удалось. Противоречия, заложенные А. Н. Бенуа в самом замысле мольеровского спектакля, в полной мере проявились в собственно сценической постановке, которая оказалась работой *эклектичной*, соединившей историзм общего подхода к Мольеру с лирическим толкованием его комедии в духе «большого спектакля» и элементами традиционализма в музыкальном оформлении Б. В. Асафьева; условность зрелища и реалистическую трактовку костюмов и отдельных образов; наконец, работу, вместившую в себя полный разнород в способе актерского существования исполнителей ролей. Поскольку сходные черты имели постановки Бенуа по Мольеру в МХТ и в БДТ, то напрашивается вывод, что подобная эклектика была присуща режиссуре А. Н. Бенуа в целом, являлась неотъемлемым свойством его постановочной манеры.

В. Э. Мейерхольд в связи с постановкой, осуществленной Ф. Ф. Комиссаржевским в 1909 г. на сцене Нового драматического театра, констатировал: «В спектакле “Цезарь и Клеопатра” представлена была *мозаика* из станиславщины, фуксовщины, мейерхольдовщины, еврейновщины... Мейнингенские

крики толпы и за кулисами и на сцене (Станиславский), просцениум стиснут “условными” строеными порталами, не убирющимися в течение всего спектакля (Фукс), барельефный метод расположения фигур в первой картине (Мейерхольд), голые рабыни в туфельках на высоких каблуках и арфа из “Саломеи” (Евреинов). Мы присутствовали при зарождении нового типа режиссера – *режиссера-компьютера* (курсив мой. – А. Р.)»⁷¹. По нашему мнению, и А. Н. Бенуа можно отнести к этому типу режиссеров.

Справедливости ради стоит сказать, что «Мещанин во дворянстве» пользовался зрительским успехом, «Еженедельник Петроградских государственных академических театров» сообщал, что спектакль А. Н. Бенуа дает полные сборы⁷².

Примечания

¹ См.: *Золотницкий Д. И.* Академические театры на путях Октября. Л., 1982. С. 156–157.

² См.: Хроника // Еженедельник петроградских академических театров. 1923. 14–21 янв. № 3–4 (19–20). С. 31; 28 янв. № 5 (21). С. 15; 4 февр. № 6 (22). С. 13; 11 февр. № 7 (23). С. 10; 25 февр. № 25. С. 11; 18 марта. № 28. С. 13; 8–15 апр. № 31–32. С. 30–31.

³ См.: *Бенуа А. Н.* О постановке «Мещанина во дворянстве» // Еженедельник петроградских академических театров. 1923. 8–15 апр. № 31–32. С. 10–12.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 11.

⁷ Хроника. К постановке «Мещанина во дворянстве» на сцене бывш. Александринского театра // Еженедельник петроградских академических театров. 1923. 8–15 апр. № 31–32. С. 30–31.

⁸ *Бенуа А. Н.* О постановке «Мещанина во дворянстве» // Еженедельник петроградских академических театров. 1923. 8–15 апр. № 31–32. С. 11.

⁹ От фр. spectacle – «зрелище».

¹⁰ *Бенуа А. Н.* О постановке «Мещанина во дворянстве». Указ. изд. С. 12.

¹¹ Там же.

¹² *Мейерхольд В. Э.* Бенуа-режиссер (1915 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. 1891–1917. С. 270.

¹³ Рецензию на мейерхольдовского «Дон Жуана» (Александринский театр, 1910) Бенуа, как известно, назвал «Балет в Алесандринке» (газета «Речь», 19 ноября 1910 г.).

¹⁴ См.: *Кузнецов Е.* «Мещанин во дворянстве» I // Красная газета, веч. вып. 1923. 16 апр. № 83. С. 4.

¹⁵ См.: *Соловьев Вл. Н.* «Мещанин-дворянин» // Жизнь искусства. 1923. 24 апр. №16 (891). С. 15.

- ¹⁶ Б. В. Асафьев о музыке к «Мещанину во дворянстве» // Ежедневник петроградских академических театров. 1923. 8–15 апр. № 31–32. С. 27.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же.
- ²² См.: *Кузнецов Е.* «Мещанин во дворянстве» I // Красная газета, веч. вып. 1923. 16 апр. № 83. С. 4; *Кузнецов Е.* «Мещанин во дворянстве» II // Там же. 17 апр. № 84. С. 3; *Канкарович А.* Новое достижение Александринского театра («Мещанин во дворянстве») // Петроградская правда. 1923. 20 апр. С. 5; *Старк Э.* «Мещанин во дворянстве» // Ежедневник петроградских академических театров. 1923. 24 апр. № 33–34. С. 8–9; *Соловьев В.* «Мещанин-дворянин» // Жизнь искусства. 1923. 24 апр. № 16 (891). С. 15; *Ното Novus (Кугель А.)*. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. 15 мая. № 19(894). С. 4–5; *М. К.* (Кузмин М. А.). Костюмы Александра Бенуа для «Мещанина во дворянстве» // Ателье. 1923. № 1. С. 33–34; и др.
- ²³ См., напр.: *Ното Novus (Кугель А.)*. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. 15 мая. № 19(894). С. 4–5.
- ²⁴ См., напр.: *Кузнецов Е.* «Мещанин во дворянстве» I. С. 4.
- ²⁵ См., напр.: *Старк Э.* «Мещанин во дворянстве». Указ. изд. С. 8.
- ²⁶ См.: *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство, 1908–1917 / АН СССР; ВНИИ МК СССР. М., 1990. С. 60.
- ²⁷ *Асафьев Б. В.* (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы / Вступ. ст. и комментарии С. Г. Галагановой. М., 2004. С. 89.
- ²⁸ Там же. С. 87.
- ²⁹ *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского, 1898–1917. АН СССР; Ин-т истории искусств МК СССР. М., 1973. С. 298.
- ³⁰ Там же. С. 300.
- ³¹ Там же. С. 300–301.
- ³² *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство, 1908–1917. С. 58.
- ³³ См.: Там же. С. 60.
- ³⁴ Там же. С. 61.
- ³⁵ См.: Там же. С. 62.
- ³⁶ *Соловьев Вл.* Мольеровский спектакль (К 300-летию со дня его рождения) // Жизнь искусства. 6 дек. № 820. С. 1.
- ³⁷ *Зигрфид* (Старк Э. А.). Мольеровский спектакль (Большой Драматический театр // Вестник театра и искусства. 1921. 29 нояб. № 7. С. 2.
- ³⁸ *Сторицын П.* Мольер, Бенуа, Монахов (Письмо из Петербурга) // Театральная Москва. 1922. 17, 18, 19, 20, 21 и 22 янв. № 23. С. 11.
- ³⁹ К сожалению, два эскиза костюмов (Станареля и Жеронта) к «Лекарю поневоле» представлены черно-белыми фотографиями и не позволяют судить о цвете, но по стилистике эти эскизы вполне реалистичны. См.: *Хмелева Н. П.* Художники БДТ, 1919–2006. СПб., 2006. С. 46.

- ⁴⁰ *Сторицын П.* Мольер, Бенуа, Монахов (Письмо из Петербурга). Указ. изд. С. 11.
- ⁴¹ *Соловьев Вл.* Мольеровский спектакль (К 300-летию со дня его рождения). С. 1.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ *Золотницкий Д. И.* Академические театры на путях Октября. С. 157.
- ⁴⁴ Там же. С. 156.
- ⁴⁵ *Ното Новус* (Кугель А.). Театральные заметки. С. 4.
- ⁴⁶ Там же. С. 5.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ *М. К.* (Кузмин М. А.). Костюмы Александра Бенуа для «Мещанина во дворянстве» // Ателье. 1923. № 1. С. 33.
- ⁴⁹ *Старк Э.* «Мещанин во дворянстве». Указ. изд. С. 8–9.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Там же. С. 9.
- ⁵² *Кузнецов Е.* «Мещанин во дворянстве» I. Указ. изд. С. 4.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ *Ното Новус* (Кугель А.). Театральные заметки. Указ. изд. С. 5.
- ⁵⁷ См.: *Старк Э.* «Мещанин во дворянстве». С. 9.
- ⁵⁸ *Соловьев Вл. Н.* «Мещанин-дворянин». С. 15.
- ⁵⁹ *Кузнецов Е.* «Мещанин во дворянстве» I. С. 4.
- ⁶⁰ Там же.
- ⁶¹ Там же.
- ⁶² *Старк Э.* «Мещанин во дворянстве». С. 9.
- ⁶³ *Кузнецов Е.* «Мещанин во дворянстве» II. С. 3.
- ⁶⁴ *Ното Новус* (Кугель А.). Театральные заметки. С. 5.
- ⁶⁵ *Старк Э.* «Мещанин во дворянстве». С. 9.
- ⁶⁶ *Кузнецов Е.* «Мещанин во дворянстве» II. С. 3.
- ⁶⁷ *Соловьев Вл. Н.* «Мещанин-дворянин». С. 15.
- ⁶⁸ Черно-белая фотография эскиза костюма Доранта позволяет говорить, что сам эскиз хорошо прорисован и прекрасно передает все подробности и детали, стилистика рисунка вполне реалистическая. Черно-белая фотография эскиза костюма Журдена – сильно размытый набросок (скорее всего акварельный) – передает всю нелепость этой фигуры. См.: *Эткинд М. Г.* А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Л., 1989. С. 242.
- ⁶⁹ *Соловьев Вл. Н.* «Мещанин-дворянин». С. 15.
- ⁷⁰ *М. К.* (Кузмин М. А.). Костюмы Александра Бенуа для «Мещанина во дворянстве». С. 33, 34.
- ⁷¹ *Мейерхольд В. Э.* О постановке «Цезаря и Клеопатры» на сцене нового драматического театра (рецензия) (1910 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 204.
- ⁷² См.: Хроника // Еженедельник петроградских академических театров. 1923. 24 апр. № 33–34. С. 12.



Виктор Романович Раппапорт

В истории русского искусства XX в. есть целый ряд имен талантливых театральных деятелей, творчество которых еще не получило оценки с дистанции большого времени. Среди них Виктор Романович Раппапорт (1889–1943 (1941?)) – режиссер, драматург, критик, журналист и театральный педагог, наследие которого и сегодня остается практически неизвестным. Мы мало знаем о нем как о человеке, биографические сведения крайне скудны. Между тем, фигура Раппапорта как активного деятеля русского музыкального и драматического театра 1920-х – 1940-х гг., сегодня представляется крайне интригующей. В большинстве своем довольно отрывочные упоминания о нем как о режиссере ленинградской академической оперы и драмы можно встретить в книгах Д. И. Золотницкого «Зори театрального Октября»¹, «Академические театры на путях Октября»². А. А. Гозенпуд в исследовании «Советский оперный театр»³ также называет его имя в связи с некоторыми постановками оперной классики на советской сцене.

Работ, специально посвященных жизни и творчеству Раппапорта, не существует до сих пор. Главная цель данной статьи – попытка устранить этот пробел и рассмотреть спектакли, поставленные Раппапортом на сцене Академического театра драмы в 1920-е гг. Упоминаемые советскими исследователями весьма бегло, они, как кажется, заслуживают гораздо более пристального внимания. Ведь сегодня, работая с многочисленными архивными и периодическими материалами, можно взглянуть на фигуру постановщика с современных позиций, проанализировать его деятельность в определенном историческом и театральном контексте и попытаться объективно оценить значимость этого человека в русской театральной режиссуре 1920-х гг.

Раппапорт (нередко использовавший псевдонимы Веер и Андрей Польшин) работал в эпоху, когда в энциклопедиях к его профессии «режиссер» непременно добавляли прилагательное «советский». Эпоху, когда взгляды на театр и место художника в мире были особенно политизированными, а творчество нередко оценивалось лишь с позиции пользы в деле воспитания нового послереволюционного поколения. И если творчество одних прошло «по касательной к русскому искус-

ству», «вина» других заключалась в том, что они своевременно не примкнули к «правильным» театральным объединениям с вполне определенной идеологией, тем самым закрепив за собой звание второстепенных и поверхностных подражателей.

Подобные, порой совершенно бездоказательные характеристики вошли в традицию, что в конечном итоге и привело к забвению имени любопытнейшего мастера советской театральной сцены. Человека, личность которого вполне могла бы послужить собирательным портретом канувшего в историю поколения театральных деятелей первой половины XX в.

Версий о том, кем же на самом деле был этот человек, существует множество. По одной – он непризнанный гений и феномен, для которого нужно изобретать собственную систему координат. По другой, напротив, – одна из дутых фигур высшей советской театральной лиги. Правда заключается в том, что его театральная карьера складывалась далеко не столь однозначно, как это может показаться на первый взгляд, а значит, место и значение Раппапорта в истории русского отечественного театра только предстоит отыскать.

Виктор Романович Раппапорт родился в Петербурге; его отец, Роман Маврикиевич, по профессии инженер-технолог, «устраивал всюду, где служил, театры»⁴; мать, Зинаида Адамовна, была актрисой; дед, Маврикий Иоанимович, – редактором-издателем журнала «Музыкальный и театральный вестник». С самого детства Раппапорт был тесно связан с артистической средой и, по своим словам, уже с четырехлетнего возраста с удовольствием посещал театр. Несмотря на то, что профессионального гуманитарного образования он так и не получил, а, напротив, по совету отца, поступил на математический факультет Петербургского университета, который закончил с отличием, любовь к театру определила его судьбу, навсегда связав его жизнь с миром театральных кулис.

Имя Раппапорта впервые прозвучало в среде столичных театралов задолго до революции 1917 г. О нем, как о модном петербургском драматурге, заговорили уже в 1905 г., когда Раппапорт – в ту пору студент Петербургского университета, в одночасье стал известен как автор «прелюбопытной пьески». Речь шла о «фантастической опере в двух действиях с превращениями, провалами и апофеозом» под названием «Иванов Павел – гимназист, или Сон педагога». Уже через год Раппапорт осуществил ее постановку на сцене. Остроумный музыкальный спектакль молодого драматурга приобрел необычайную популярность у зрителей. Только в течение двух сезонов «Сон педагога» показали в Петербурге 779 раз.

Фантастический успех «фантастической оперы» стал для ее автора счастливым началом карьеры. Очень скоро Раппапорт уже без лишней скромности мог похвастаться немалым количеством пьес: «В одном направлении, в разные стороны, или Любовная чуткость», «Гостинный двор, или Мужчина без головы», «Как Иван-дурак умным стал», «Урок трусливым, или Петербуржцы в 1812 году», «Турецкие бани», «Cherchez la femme, или Дон Жуан в России», «Роза Пьеретты» и др. Всего за несколько лет он превратился в популярного театрального драматурга, опубликовавшего около четырех десятков пьес. В основном их можно отнести к водевилям, одноактным комедиям, шаржам, небольшим драматургическим зарисовкам на темы столичной жизни. Невероятно увлекательными кажутся предпосланные автором жанровые определения этих сочинений: «скверная история», «невеселая комедия», «недо-разумение», «банальный случай», «сказочная феерия», «кари-катура», «лубочная сказка», – вот лишь некоторые из них.

Примерно в эти же годы Раппапорт пробует себя в роли либреттиста. В течение нескольких лет он создает целый ряд обработок либретто опер и оперетт. Пожалуй, самая известная из них «Холопка» – оперетта советского композитора и близкого приятеля Раппапорта Н. М. Стрельникова, и по сей день не сходящая со сцен музыкальных театров России и Украины.

Как театральный обозреватель он начинает работать в журнале «Театр и искусство». Печатает ряд очерков по вопросам театра и музыки в «Красной газете», «Жизни искусства», «Рабочем и театре». Например, к пятидесятилетию сценической деятельности П. М. Журавленко, ведущего актера бывшего Мариинского и Малого оперного театров, Раппапорт пишет портрет «Актер радостной улыбки»⁵. Известна его статья под названием «Довольно мудрствований!»⁶, в которой режиссер изложил свою позицию относительно дальнейших путей развития советского театра. Общетеоретический характер также носят его работы «Лицедейство и театр»⁷ – о взаимосвязи актера и режиссера, «Авторство в театре»⁸ и другие. Раппапорт не раз формулировал в прессе принципы постановки своих спектаклей («Любовь к жизни», «Черный амулет» в Ак. Малом», «Штурм Перекопа», «О постановке оперы “Орлиный бунт”», «Лизистрата», «Постановка “Антония и Клеопатры”», «Гимн человечности» и пр.), анализировал сценические опыты своих коллег («Привет театру Мейерхольда!»).

Эстетические позиции Раппапорта, высказываемые им в теоретических работах, со временем менялись и пересмат-

ривались. Взгляды режиссера на современный театральный процесс во многом зависели от общих тенденций развития искусства того времени. В начале 1920 г. режиссер ставит во главу угла актера, называя его главным создателем спектакля: «Театру необходим актер-художник. Актер – материал, без которого даже гениальному режиссеру не создать подлинно художественного спектакля. А чем лучше материал, чем больше художник-мастер актер, тем легче творить режиссеру»⁹.

В 1922 г. в докладе, прочитанном на «понедельниках» союза драматических и музыкальных писателей, Раппапорт признает в спектакле главенствующую роль режиссера и его безоговорочное право сколь угодно вольно распоряжаться классическим авторским текстом, выдвигая положение о том, что «автором спектакля является режиссер; ему же, в сущности, и должен принадлежать театральный авторский гонорар. Что же касается собственно “автора”, в так называемом тесном смысле этого понятия, то у него покупается текст, которым режиссер и пользуется совершенно так же, как он, положим, распоряжается купленным для спектакля ситцем, холстом и т. д.»¹⁰.

Еще через два года, в 1924-м, он предлагает изгнать из театра ненужные режиссерские «мудрствования» и угождать в первую очередь основной массе зрителя: «Ни бывшее матерое мастерство старых александринцев, ни интеллигентская безупречность художественников, ни добросовестное искаительство камерников не оказались нужными нашему времени. Перестанем заниматься решением театрального вопроса, откажемся от замысловатой режиссерской мудрости, сбросим мольеровские пути педантизма и будем делать театр таким, чтобы в него ходила публика, чтобы ей не было скучно, чтобы он оказался нужным большинству»¹¹.

Такая изменчивость взглядов Раппапорта по-своему отразилась в его режиссерской практике. Его деятельность как режиссера началась в дореволюционные годы. Тогда он был связан с театрами малых форм – с петербургским «Троицким театром» А. М. Фокина, где с 1915 г. являлся главным режиссером, и фарсом Валентины Лин, а в 1919 г. поступил штатным режиссером в петроградский показательный Эрмитажный театр, созданный В. Э. Мейерхольдом и просуществовавший около полугода, с июля по декабрь 1919-го.

Спектакли Раппапорта на сцене Эрмитажного и петербургских камерных театров вполне могут стать материалом для отдельного исследования. Сотрудничество режиссера с таким

театральным гигантом, как Мейерхольд, а также постановки его спектаклей на самых разнообразных сценических площадках Петербурга уже заставляют взглянуть на этого человека, по крайней мере, со вниманием. При этом не будем забывать, что это был всего лишь один из этапов его творческого пути.

Большую часть жизни Раппапорт посвятил музыкальному театру, выбрав для себя профессию оперного режиссера. Его первой оперной постановкой стала «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, осуществленная им в 1920 г. в театре Народного дома, художественным руководителем которого он в то время был. За «Царской невестой» последовали и другие. Почти за двадцатилетний период работы с 1920 по 1939 г. Раппапортом было поставлено 19 музыкальных спектаклей, первые из которых увидели свет на сцене Ленинградского Малого оперного театра («Фальстаф» Дж. Верди (1925), «Черный амулет» Н. М. Стрельникова (1927), «Корневильские колокола» Р. Планкета (1932), «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова (1936)).

Очень скоро Раппапорта пригласили на должность главного режиссера Государственного академического театра оперы и балета для «повседневного руководства оперой». В течение почти двух десятилетий на бывшей императорской сцене он осуществил постановки целого ряда опер классического («Млада» (1923), «Золотой петушок» (1921) Н. А. Римского-Корсакова, «Бал-маскарад» (1927), «Отелло» (1929) Дж. Верди, «Гугеноты» Дж. Мейербера (1928), «Мейстерзингеры» Р. Вагнера (1928)) и советского («Орлиный бунт» А. Ф. Пащенко (1925), «Штурм Перекопа» А. Мокина и В. Трахтенберга (1927)) репертуара, а также возобновил снятые с афиши «Юдифь» А. Серова (1925) и «Хованщину» М. П. Мусоргского (1926).

В 1923 г. уже известный в театральных кругах молодой режиссер получил приглашение в Петроградскую Актраму. Ко времени его прихода одна из старейших петербургских сцен только определяла пути своего развития в новых условиях. Руководителем бывшей Александринки в ту пору был Ю. М. Юрьев (1922–1928), эпоха которого стала одним из наиболее содержательных периодов в жизни Актрамы 1920-х гг. Заняв должность заведующего художественной частью театра, Юрьев наметил художественные принципы, существенно отличающиеся от тех, которые господствовали в бывшей Александринке в первые послереволюционные годы. Накануне прихода Юрьева, как писал Н. В. Петров, «несмотря на то, что кругом бился молодой жизненный пульс строительства

нового театра, несмотря на то, что каждый день приносил какие-нибудь новые дерзновения в области формального метода, Акдрама была бережно охраняема от всего суетного, что делалось за прекрасными стенами Росси»¹². Перед новым художником стояла задача связать репертуарную политику театра с запросами современной действительности. С целью преодоления этих трудностей курс управления, намеченный Юрьевым, был направлен на коренной пересмотр художественной политики театра. Творческие поиски Акадрамы главным образом концентрировались на разрешении репертуарного кризиса. Ориентируясь в первую очередь на классическую драматургию, в особенности на образцы русской классической драмы и комедии, Юрьев вместе с тем утверждал необходимость ее современного режиссерского прочтения, стремился раскрыть в содержании классических произведений созвучные времени идеи «новой жизни».

Уже в первом сезоне 1922/23 г. театр расширил штат режиссеров. Число спектаклей стало невероятно быстро возрастать за счет многочисленных постановок Н. Н. Арбатова, А. Н. Бенуа, Е. П. Карпова, Н. В. Петрова, С. Э. Радлова. Нередко в качестве режиссеров выступали актеры Г. Г. Ге, Б. А. Горин-Горяинов, П. И. Лешков, Д. Х. Пашковский, Н. В. Смолич, предлагая самые разнообразные варианты обновления академического репертуара.

На подмостках бывшей Александринки прошли гастроли А. Моисси, К. С. Станиславского, В. И. Качалова, М. А. Чехова. В 1923 г. при театре открылась учебная студия недавних выпускников театральных школ, всего через год реорганизованная в Театр-студию, слушателям которой читали лекции по вопросам сценического искусства, театрального грима, техники и вокала Петров, Радлов, Соловьев, Юрьев.

Разумеется, как и прежде, традиции жили и продолжали жить в спектаклях «Горе от ума», «Ревизоре», «Маскараде», «Свадьбе Кречинского», «Коварстве и любви», «Идеальном муже», где играли Е. П. Корчагина-Александровская, В. А. Мичурина-Самойлова, Е. И. Тиме, Р. Б. Аполлонский, М. Е. Дарский, П. В. Самойлов, Б. А. Горин-Горяинов, Л. С. Вивьен, позже И. Н. Певцов, молодые М. Ф. Романов и Н. К. Симонов. Но постепенно на афишах театра все большее место стало отводиться современной драматургии. Театральные эксперименты в области новых постановочных методов осуществлялись на сцене бывшего Михайловского театра – второй площадке Акадрамы. В 1925–1926 гг. одна за другой прошли премьеры:

«Мандат» Н. Р. Эрдмана, «Яд» А. В. Луначарского, «Пугачевщина» К. А. Тренева.

Реформу организации сценического пространства осуществляли привлеченные в театр молодые художники Н. П. Акимов, В. А. Щуко, М. З. Левин, В. М. Ходасевич. Планшет сцены превращался в динамически движущиеся диски, применялись подъездные фуры, конструктивистские установки, важнейшую роль стала играть световая и музыкальная партитуры спектаклей. С театром начали сотрудничать композиторы Н. М. Стрельников, Ю. А. Шапорин, целая плеяда самых разнообразных театральных мастеров. Одним из игроков в этой весьма разношерстной театральной команде стал и Раппапорт.

В бывшем Александринском театре Раппапорт проработал в течение трех лет. В период с 1923 по 1926 г. он выпустил пять премьер, вызвавших среди ленинградских театральных экспертов целую бурю яростных обсуждений и негодующей критики. Кто-то упрекал режиссера в неясности идеи¹³, кто-то шутил о проповедовании им «нормального египетского жеста времен Театра Комиссаржевской»¹⁴, а кто-то называл его постановщиком, «окончательно желающим доконать еще не совсем добитого зрителя»¹⁵. Столь категоричные мнения строгих ценителей театра так или иначе коснулись абсолютно всех его постановок. Первый удар пришелся на шекспировскую трагедию «Антоний и Клеопатра», поставленную Раппапортом с художником В. А. Щуко в 1923 г.

В большинстве рецензий критики уделяли первостепенное внимание не столько постановке Раппапорта как таковой, сколько самому факту появления в репертуарной копилке Академической драмы спектакля, оформленного в новом для Петрограда стиле театрального конструктивизма. Архитектурное, трехмерное устройство сцены, дающее возможность для развертывания стремительного ритма спектакля, разрешающее проблему организации сценической площадки, освобождающее актера от власти вещей, приобрело огромную популярность среди московских театральных режиссеров. Незадолго до спектакля Раппапорта именно так в Камерном театре была поставлена «Жирофле-Жирофля», а в студии Художественного театра «Принцесса Турандот». Неудивительно, что применение принципов конструктивизма в практике бывшей Александринки получило достаточно громкий резонанс в петроградской печати. Режиссера, следующего за модными театральными тенденциями, мгновенно окрестили поверх-

ностным подражателем и уж конечно не упустили возможности обвинить в бессовестном заимствовании чужих идей. Между тем ничего «сверхеретического» в оформлении спектакля Раппапорта не было. Строгие конструктивно-декоративные формы художника-архитектора В. А. Шуко, выстроенные на сцене с помощью ряда массивных лестниц, имитирующих каменные ступени римского форума, и геометрических плоскостей, на которых разворачивалось сценическое действие, становились полноценными участниками трагедии. Фигуры актеров, возникавшие на таком фоне, создавали видимость египетских барельефов. Финальные сцены каждого акта заканчивались в спектакле живыми картинами, рисующими статуарные построения каменных римских полотен. Широкие жесты и фиксированные позы актерских групп обуславливались характерной египетской пластикой. Впоследствии это режиссерское решение дало повод многочисленным насмешкам со стороны театральных рецензентов. Так, Вл. Азов писал в «Жизни искусства» о том, что «у одних актеров жесты и позы Псамметиха непосредственно следовали за жестами и позами Андриюши Белугина, а когда нелегкая ставила их в особенно неудобное положение, руки слушались Рамзеса, а ноги и корпус – Кудряша»¹⁶.

Центром спектакля стал Антоний в исполнении Ю. М. Юрьева. О его благородном жесте, выпуклой, вдумчивой читке возторженно отзывался А. Р. Кугель – один из авторитетнейших критиков того времени. Много лет спустя Юрьев, назвавший Антония одной из лучших из своих ролей, вспоминал: «На премьерe ко мне вместе с другими подошел Кугель и извинялся за то, что до сих пор он не сумел увидеть во мне и признать трагического актера; он сказал, что после этого спектакля мнение, сложившееся обо мне как о холодном, рассудочном актере опровергнуто»¹⁷.

Сильнейшую по драматизму сцену отчаяния Антония актер проводил без малейшего физического напряжения. Увидев перед собой Клеопатру, Антоний с силой бил ее по лицу, брал на руки, кружил в воздухе и стремительно уносил вверх по ступеням лестницы.

Клеопатра (Е. И. Тиме) в спектакле оказалась исполнительски гораздо менее значительной. Связать это обстоятельство, скорее всего, можно с отсутствием на тот момент в труппе актрисы, сумевшей бы полноценно раскрыть сложный шекспировский образ. На такую ситуацию в Акдраме с горечью указывал и Кугель: «Существует старое академическое теат-

ральное правило: во всяком театре нужна “героиня”, т. е. высокая, стройная, с пластическими движениями и выработанным голосом актриса, обладающая хотя бы минимальным темпераментом. В Александринском же театре, увы, это академическое правило давно отменили»¹⁸.

Несмотря на это, актерский ансамбль спектакля в целом был чрезвычайно удачен. Пластически интересно решил Цезаря Е. П. Студенцов. Неожиданно органичной оказалась Е. А. Редкова в совершенно «голубой» роли Октавии. Прекрасно исполнила характерную роль Хармионы Н. С. Рашевская. Яркую фигуру простоватого Лепидая создал Я. О. Малютин.

Что же касается столь необходимой театру «героини», то ее появление не заставило себя долго ждать. Уже через несколько месяцев, в том же 1923 г., на сцене бывшей Александринки появилась молодая актриса Большого Драматического театра Е. М. Вольф-Израэль, дебют которой состоялся в новом спектакле Раппапорта по драме Бернарда Шоу «Цезарь и Клеопатра».

Обратившись к комедии английского драматурга, режиссер вновь привлек к работе художника В. А. Шуко. Однако на этот раз на смену строгому аскетизму древнего Рима на сцену буквально ворвалась шумная современная Англия с мигающими огнями уличных фонарей, броскими рекламными вывесками и светящимися афишами «Theatre V. Show».

Основная задача режиссера, по его же словам, заключалась в стремлении «дать доброкачественное представление, которое могло бы развлечь публику, создать ряд эмоционально контрастных, но легко воспринимаемых развлекательных театральных моментов»¹⁹. Раппапорт не стал ошеломлять публику сверхоригинальной трактовкой исторических масок Шоу, глубоко погружаться в подтекст парадоксальной британской сатиры или предаваться размышлениям об ироничном развенчании населяющих ее героев. Он избрал иную дорогу – сочинить легкий, красочный и веселый спектакль, изобилующий разнообразными трюками, танцами и световыми эффектами.

Созданная художником декоративная установка получилась на редкость изобретательной благодаря активному использованию всевозможных лесенок и подиумных возвышений, а также новейшей электрической аппаратуры. На сцене возникала целая световая симфония – своеобразная игра мерцающих букв на гигантских рекламных плакатах английского табака, банковских переводов и дорогих теннисных кортов.

Многочисленными включениями танцевальных эпизодов (хореограф Г. М. Баланчивадзе) режиссер стремился не только оживить действие, но и насытить его узнаваемыми примерами «заграничной жизни», неким набором ассоциаций английской действительности. На сцене даже появлялся камерный оркестр (дирижер Э. А. Купер), лихо наигрывающий зажигательные джазовые мелодии в обработке Ю. А. Шапорина.

Однако столь увлекательное, на первый взгляд, действие возникало в спектакле лишь в первой его части, точнее сказать, в прологе, специально сочиненном Раппапортом к комедии Шоу. Основные же пять актов «Цезаря и Клеопатры» разворачивались вполне традиционно. Трубила букцина, маршировали легионеры, за сценой зычно кричали войска и «народ», а весь блеск остроумно сочиненного затакта мерк на фоне последующей тяжеловесной бутафории, отсылающей зрителя скорее к квазиисторической хронике, нежели ироничной драме Шоу.

Г. Крыжицкий в «Рабочем и театре» писал: «Чувствуя вялость пьесы, режиссер решил уснастить ее всеми имевшимися в его распоряжении средствами, даже присочинив к ней целый пролог. Пролог вышел превосходный, но – увы! – “никакойшего” отношения к самой пьесе он все же не имеет. За волосы притянут. Раппапорт, что называется “режисснул”, и “режисснул” не плохо, но зачем? Этот пролог можно с равным успехом предпослать какой угодно пьесе, которая, впрочем, от этого ничего и не выиграет, и не потеряет»²⁰.

Стоит обратить внимание на то, что использование специально сочиненных прологов в режиссерской практике того времени было весьма распространенным театральным явлением. В 1920-е гг. подобные игровые затакты к спектаклям являлись самым простым способом актуализации классической драматургии. Отдающие своеобразную дань времени постановщики нередко прибегали к такого рода приемам. Не был исключением, разумеется, и Раппапорт, успешно применявший это сценическое изобретение 1920-х практически в каждой второй своей работе.

И все же постановка «Цезаря и Клеопатры» запоминалась в большей степени не эффектным прологом, а участием целого ряда талантливых театральных мастеров. Нельзя не сказать о замечательных сценических образах, созданных А. Ф. Грибуниной (Фтататида), Я. О. Малютиным (Руфий), Н. Н. Урванцовым (Теодот), Е. М. Вольф-Израэль (Клеопатра) и, конечно, главным героем спектакля – Б. А. Горин-Горяиновым. Несмот-

ря на то, что его Цезарь не переходил ни через какие Рубиконы и не произносил ни единой исторической сентенции, которую бы стоило завещать потомкам, а был скорее просто добродушным и забавным балагуром, именно его «каламбурчики и каламбуры, штучки и фортеля спасали спектакль Раппапорта»²¹. Это был действительно «Старый господин», прикрывающий лысину лавровым венком и оскорбляющийся более всего, когда его называли стариком. «Актер, – по язвительному замечанию Вл. Новоселова, – с легкостью сумел рассмешить даже и не собирающуюся смеяться публику»²².

Продолжая линию комедийной драматургии Б. Шоу, Раппапорт в декабре 1924 г. поставил на сцене Акдрамы пьесу «Святая Иоанна» в тесном соавторстве со своим уже постоянным партнером В. А. Щуко.

Приемы, используемые режиссером в этом спектакле, во многом перекликались со сценическими решениями его предыдущей постановки. Основное действие «Святой Иоанны» опять-таки предварял сатирический пролог, связывающий события исторической хроники с современностью. На сцене возникала своеобразная карикатура на религиозный культ Жанны д'Арк в капиталистической Франции. Церковная «машина религии» обильно сыпала возбужденной толпе бесчисленные банковские билеты и прочие эмблемы капитала, финансируя пышный обряд канонизации святой воительницы.

Наиболее удачными моментами постановки стали мелодраматические эпизоды с участием Иоанны, которую в спектакле сыграла Е. М. Вольф-Израэль, сумевшая подчеркнуть «естественную, чисто-народную простоту и непосредственность здоровой крестьянской девушки»²³, с мастерским разнообразием переходя от наивного легкого диалога в первых сценах к подлинному героизму в финальной сцене суда.

Не менее интересно решались гротесковые эпизоды с участием представителей духовенства, поданные в спектакле в жанре грубого балаганного фарса. Пугающие гиперболизированные шутовские фигуры католических средневековых пасторов, вращающих в сцене суда колесо гигантской деревянной мельницы, мастерски создали А. А. Усачев, Н. Н. Урванцов и И. В. Лерский.

И все же, по свидетельствам современников, место злой, едкой сатиры Б. Шоу в спектакле заняла своеобразно стилизованная историческая хроника о Жанне д'Арк с абсолютно

бытовым звучанием подавляющего большинства сцен, плавно разворачивающихся во вполне реалистических павильонах.

Даже после многочисленных купюр спектакль, длившийся без малого шесть часов, критики назвали «утомительным и громоздким». А главной претензией к режиссеру в духе времени стало отсутствие в спектакле убедительной антицерковной пропаганды. Практически все рецензенты, писавшие о премьере, сошлись на том, что попытка режиссера создать по-настоящему «противопоповский спектакль»²⁴ потерпела провал. «Сатира Шоу, – заключал С. С. Мокульский, – может стать удачной лишь в том случае, если придать ей остро агитационное оформление»²⁵. Актеатру справиться с этой нелегкой задачей, по-видимому, не удалось.

15 декабря 1924 г. в журнале «Рабочий и театр» было опубликовано открытое письмо «рабочего зрителя», рабкора завода «Знамя Труда» № 2 гражданина *Долинцова*. Сегодня вполне можно предположить, что под маской «рабкора» скрывался кто-то из изобретательных журналистов, поскольку такая практика не являлась редкостью в данном издании. Так или иначе, полный возмущения и гневного пафоса зритель порицал постановщика за неоправданное стремление ставить пьесу «для интеллигентских верхушек нашей публики», всячески призывая Актеатры покончить с подобного рода экспериментами в то время, «когда счеты между религией и пролетарским государством окончательно сведены»: «Отвечает ли “Св. Иоанна” запросам советской общественности, нашей революционной современности? Дает ли она что-нибудь массам, приближение к которым поставлено во главу угла всей деятельностью нового коммунистического театра? Захватит ли она массового зрителя? Нужно ли это нам? Конечно, нет! Нет потому, что у нас нет необходимости развенчивать церковь и срывать с нее покрывало святости: у нас она уже развенчана и эта постановка только – стрельба из пушек по воробьям. Не нужно нам и исторически верного типа Иоанны. Нас это не интересует: это может интересовать только историков»²⁶.

Следующая постановка Раппапорта в бывшей Александринке – комедия Н. Р. Эрдмана «Мандат», премьера которой прошла на сцене Малого Оперного театра в 1925 году.

Появление в репертуаре Актрамы пьесы этого советского драматурга стало настоящим событием, давшим ленинградской театральной критике широкое поле для споров и дискуссий. Оживленная полемика вокруг эрдмановского «Мандата» велась на страницах крупнейших театральных изданий горо-

да. О новой пьесе писали в «Жизни искусства», «Рабочем и театре», «Современном театре», активно соревнуясь в различного рода суждениях и оценках. Главным камнем преткновения стал вопрос о необходимости создания первой оригинальной советской комедии, идущей вразрез с комедийным искусством Запада. «Советской», то есть созданной советским автором. На «своей» почве, со «своим» текстом и «своей» проблематикой.

Проблема «жесточайшего идеологического кризиса», испытываемого, по мнению большинства критиков 1920-х гг., в комедийном жанре, и без того крайне оживленно обсуждалась в прессе тех лет. Нетрудно представить, какой взрыв вызвало появление на афишах Академического театра столь долгожданного современного «советского» сочинения.

Постановка «Мандата» была широко проанонсирована задолго до премьеры. Наряду с публикациями многочисленных интервью с непосредственными авторами спектакля, в печати вышло огромное количество информативных заметок о репетициях и дате первого представления, намеченного на середину июня. Под конец сезона закрытую генеральную репетицию «Мандата», со вступительным словом Раппапорта, призвавшего «к снисходительности и доброжелательному суду», показали узкому кругу театральным работникам и представителям прессы.

Уже после этого «чернового» показа на страницах ленинградских газет появилась целая уйма восторженных отзывов о пьесе, наконец-то приближающей театр «к современности и отображению нового быта»²⁷, ставшей «несомненным шагом по пути большой советской комедии»²⁸. Сам выбор ее к постановке, «открывающий советскому театру большие горизонты»²⁹, по мнению оптимистично настроенных рецензентов, показал, что «к концу сезона Ак-драма довольно решительно становится на новые рельсы и хочет быть вполне современным театром»³⁰.

Между тем, «Мандат» Эрдмана всего лишь за месяц до ленинградской премьеры прошел в Москве в театре В. Э. Мейерхольда (в процессе репетиций, как известно, Эрдман, по просьбе режиссера, переписал финал третьего акта). Постановка пьесы в ТИМе вызвала единодушно восторженную оценку. Поэтому стремление дирекции как можно скорее показать ее в Ленинграде, впрочем, как и влияние, которое оказал московский спектакль Мейерхольда на ленинградский спектакль Раппапорта, стали вполне естественными.

Разумеется, что при оценке постановки Раппапорта неизбежными оказались сравнения. «Можно полагать, – рассуждал К. К. Тверской, – театр шел на них сознательно, когда утверждал сценографический план спектакля, так близко напоминающий принцип подвижной установки, впервые примененной Мейерхольдом»³¹.

Что же касается самого автора ленинградского «Мандата», то от каких-либо комментариев на счет якобы очевидного сходства двух постановок Раппапорт скромно воздержался, лишь лаконично упомянув о том, что его работа действительно отчасти является «попыткой привить академической сцене основные черты новой театральности, так ярко вскрываемые Мейерхольдом в его последних работах»³².

В основу оформления спектакля Мейерхольда, как известно, были положены движущиеся кольца-тротуары, на которых выезжали как предметы обстановки, так сами и актеры. Этот прием стал остроумной режиссерской находкой, позволяющей динамично развернуть трагикомический замысел пьесы Эрдмана, претерпевшей под пером режиссера значительные изменения и сокращения. И хотя у Раппапорта тротуаров не было вовсе, а сам авторский текст «Мандата», который печатался в то время именно в мейерхольдовской редакции, он отверг в пользу более полной первоначальной версии пьесы, и хотя ставил Раппапорт не трагикомедию, как ее понимал Мейерхольд, а мешанскую бытовую комедию, скорее даже безобидный водевиль-анекдот, сравнения двух, по сути, абсолютно разных «Мандатов» не прекращались ни на минуту.

Соавтором Раппапорта в этой работе стал Н. П. Акимов. Талантливый художник, декоратор и портретист, он к 1925 г. зарекомендовал себя как один из самых острых театральные художников, способных на эксперименты и неожиданные, порой даже шокирующие сценографические решения. Место действия его «Мандата» переносилось в абсолютно непримечательную советскую квартиру с ее обязательным разделением на гостиную, столовую, спальню, кухню, комнату жильца и коридор. Сценическая площадка последовательно превращалась то в одну, то в другую комнату, а переход одной сценографической формы в другую совершался в спектакле путем чистых перемен, посредством мгновенного переворачивания стенок. Этот сценографический прием использовался в театральной технике вообще впервые. Однако даже это не помещало критикам писать о том, что, несмотря на незначительные «переименования, все в спектакле Акдрамы сделано лишь бы не было похоже на Мейерхольда»³³.

Такие едкие замечания сегодня кажутся вполне предсказуемыми, особенно если учитывать тот факт, что, обращаясь к современному советскому репертуару, ленинградский Актёр активно копировал «в своем универсальном магазине постановки всего московского фронта»³⁴. Н. Д. Волков замечал с холодным недоумением, что в репертуаре Актрамы соседствуют «пьесы всех московских больших театров, и какой-нибудь “Мандат”, пришедший от Мейерхольда, уживается рядом с “Концом Криворыльска” из Театра Революции и “Штилем” из Театра МГСПС»³⁵. «Академический Моссельпром! – недоуменно восклицали на страницах московских газет, – Театральная Москва в портативном издании!»³⁶.

Ленинградские же рецензенты, попросту игнорируя комментарии столичных коллег, дружно приветствовали обновление академического репертуара, щедро раздавая похвалы как постановщикам спектакля, так и его актерскому ансамблю.

Среди исполнителей первое место по праву было отдано Е. П. Корчагиной-Александровской в роли «салопницы»-обывательницы Гулячкиной. Отмечали критики и бытовой тип Варвары, подробно разработанный и исполненный молодой актрисой Е. В. Александровской в гротесковом плане. Яркий и запоминающийся образ-маску главного героя пьесы – неумирающего мещанина Павла Гулячкина создавал в спектакле Б. А. Горин-Горяинов. В роли забавного опереточного генерала запоминался характерный М. А. Ростовцев.

И все же, несмотря на принципиальные различия в трактовке как пьесы Эрдмана, так и самих ее персонажей, несмотря на очевидную разницу в режиссерском плане спектакля и его сценической организации, в истории отечественной театральной критики 1920-х «Мандат» Раппапорта так и остался всего лишь неудачной копией «Мандата» Мейерхольда.

Впрочем, такие оценки нисколько не помешали режиссеру через год выпустить на той же сцене новый спектакль. Весной 1926 г. в Актраме прошла премьера «Ливня» Джона Колтона, созданного по мотивам одноименной новеллы Соммерсета Моэма. Перевод пьесы был выполнен специально для театра В. К. Маркович по тексту, адаптированному для сцены Максом Рейнхардом. Сценическим воплощением этой инсценировки и занялся Раппапорт в тандеме с художницей В. М. Ходасевич.

Незадолго до премьеры в газете «Рабочий и театр» режиссер писал о будущей постановке: «Мы не намечали “основной идеи” и ничего не пытаемся доказать или навязать зрителю.

Мы наметили основное ощущение, основную эмоцию. Ведь театр может быть действенным только тогда, когда идеология становится переживанием, когда он заражает ею, а не излагает ее или “доказывает”. И если нам удастся, увлекая зрителя от одной группы ощущений к другой, заставляя его любить и ненавидеть так, как мы будем любить и ненавидеть в этом спектакле, если нам удастся, в конечном итоге, привести зрителя к тому мощному аккорду полноценного приятия мудрости и красоты бурного и кровавого процесса борьбы за жизнь, ощущение которой и есть по существу ощущение жизни, то мы будем считать, что поставленная режиссером задача выполнена»³⁷.

В этих словах постановщика угадываются смущенные нотки некоего оправдания перед зрителем за будущий спектакль. Казалось бы, с чего вдруг Раппапорту, всегда мало обращающему внимание на перманентные нападки критиков, извиняться или оправдываться? Едкие замечания и обвинения в адрес большинства его постановок, очевидно, интересовали этого человека постольку-поскольку и, тем более, никак не отражались на его режиссерской практике. Однако в случае с «Ливнем» все сложилось иначе. Дело в том, что сама пьеса, выбранная режиссером к постановке, не на шутку насторожила театральную общественность. Еще до премьеры в прессе появились заметки о том, что «пьеса скользка, также скользка, как и вся ее мещанская психология»³⁸, кроме того, «праздными были бы и разговоры об ее “идеологии”»; сталкивающая уличную проститутку и добродетельного аскетического миссионера, она – более чем сомнительна»³⁹. После генеральной репетиции у смотровой комиссии, по словам рабочего электровакуумного завода М. Давыдова, «создалось единое впечатление:

– Пасторы, будьте человечней – ближе к массам! Улучшайте качество поповской работы!

– Проститутки, не поддавайтесь на поповские удочки!»⁴⁰.

Нетрудно предположить, каковой должна была оказаться реакция театральной критики после премьеры. Как ни странно, опасения режиссера остались напрасными. Спектакль рецензенты приняли если не восторженно, то, по крайней мере, вполне благодушно. Во многом благодаря тому, что в постановку Раппапорта и сценографию Ходасевич вписались действительно талантливые актерские работы. Роль Сэди единогласно назвали одной из удачнейших работ Е. М. Вольф-Израэль. Ее намеренно резкие переходы от жизнерадостного

веселья к щемящей тоске, испугу, подавленности, такой же внезапный скачок к вызывающе дерзкому смеху позволили многим критикам по-новому взглянуть на потенциал молодой актрисы.

Л. С. Вивьен–Дэвидсон нашел необходимые черты образа фанатичного проповедника-миссионера, динамично развивая и последовательно раскрывая запутанную психологию своего героя на протяжении спектакля.

Жена Дэвидсона (В. А. Мичурина-Самойлова), целиком подчиненная ему, – фанатичка с изредка прорывающимися в ней человеческими чувствами. Доктор-резонер (А. И. Зражевский), понимающий всю абсурдность учения Дэвидсона, но не умеющий или не желающий бороться с ним. Жизнерадостный и доверчивый морячок О’Хара (Н. К. Симонов)... Каждый представлял собой отдельный интерес, но и все они создавали отличный ансамбль в целом.

Основным идейным стержнем спектакля стало столкновение между невежественной фанатичной религией и естественной природной жизнью, человеческими страстями. Молодая жизнерадостная девушка Сэди Томпсон одерживала безоговорочную победу над убившим в себе все человеческое суровым миссионером Альфредом Дэвидсоном.

В оформлении спектакля эта идея столкновения подчеркивалась разделением сценической площадки на два плана. Перед зрителем возникала грязная европейская гостиница, за помутневшими окнами которой виднелся пышный пейзаж экзотического средиземноморского острова. Лил тропический дождь, играл граммофон, гудел унылый голос миссионерской проповеди. На таком фоне разворачивалась трепетная драма героев, главным аккомпанементом которой становился бурный, натуралистический ливень, подчеркивающий и раскрывающий основной замысел пьесы. Мощные потоки воды, непрерывно льющиеся с колосников, стали одним из важнейших элементов спектакля, вызывая в определенных сценах заложенное автором и подчеркиваемое режиссером настроение безысходной грусти и тоски.

Впрочем, в целом «Ливень» в Акдраме прозвучал скорее мажорно. Во многом благодаря не только темпераментной игре актеров и невероятно красочной декорации В. М. Ходасевич, но и его музыкальному сопровождению. Автором музыки к этому спектаклю стал Н. М. Стрельников.

Как композитор он обладал замечательным качеством – редким чутьем сцены и драматургии, потому и создал для

постановки удивительно разнообразное, всегда эмоциональное и ритмически гибкое музыкальное оформление. Музыка Стрельникова настолько органично входила в спектакль Раппапорта, что, наряду с постановочным замыслом режиссера, развитие главных сценических образов и отдельные сцены драматического действия «Ливня» строились во многом именно на музыкальной основе.

Во время работы над спектаклем Раппапорт и Стрельников стали близкими друзьями. Всего через год они выпустили на сцене Малого Оперного театра «Черный амулет» – первую оперетту композитора, постановку которой он доверил именно Раппапорту. Во время репетиций нового спектакля режиссер покинул Академический театр драмы и в конце 1926 г. стал одним из штатных постановщиков МАЛЕГОТа. В бывший Александринский, впрочем, как и любой другой драматический театр, он больше никогда не возвращался, окончательно отдав предпочтение карьере оперного режиссера.

Проследившая повороты творческой биографии Раппапорта, анализируя его постановки на сцене Петроградского–Ленинградского академического театра драмы, невольно начинаешь задумываться, почему сегодня, спустя более полувека после смерти режиссера, творчество его забыто, будто имени его вовсе не существовало. А ведь созданные им спектакли заслуживают внимания хотя бы потому, что они часть общего процесса бытования и развития Акдрамы – легендарной петербургской сцены 1920-х гг., и более того, театральной жизни Ленинграда этого периода в целом. Да, разумеется, новатором или первопроходцем в области драматического искусства Раппапорт не являлся. По-настоящему крупной режиссерской индивидуальностью и самобытностью постановщик не обладал, а спектакли его зачастую вызывали споры и во многом заслуженную критику. Говорить и о каком-то единстве режиссерского метода Раппапорта, было бы не верно. Однако заслуга режиссера в формировании картины текущего театрального репертуара – повседневной жизни и поисков театра – достаточно велика, что позволяет сохранить его имя в истории отечественного театроведения.

В. Р. Раппапорт всегда откликался на веяния времени, чутко улавливал то, что сегодня мы называем шумом культуры. В период поисков и активного освоения зарубежного театрального репертуара режиссер обращается к драматургии Б. Шоу и ставит острые сатирические пьесы «Цезарь и Клеопатра» и «Святая Иоанна». Во время повсеместных дискус-

сий о необходимости создания советской комедии Раппапорт вновь оказывается в центре событий и занимается постановкой комедии Н. Р. Эрдмана «Мандат». В середине 1920-х, когда на Западе огромную популярность приобретают авторские инсценировки Макса Рейнхарда, Раппапорт осуществляет в театре свою постановку «Ливня». Работая с интересными художниками и талантливыми артистами, он стремится создавать спектакли, способствующие привлечению в театр большего количества публики, стремится быть понятым в первую очередь зрителем.

Пик его режиссерской активности в драме пришелся на один из самых значительных и содержательных периодов в театральной жизни Петрограда – Ленинграда, времени, когда на гребне авангардных художественных течений осуществлялись самые смелые эксперименты в области не только театра, но и всего искусства, выдвинувшего художника нового типа, воплощением которого со всеми сложностями и противоречиями и стал Раппапорт.

Сегодня перед нами вырисовывается фигура режиссера, внесшего определенный вклад в развитие театрального процесса 1920-х. Художника, сумевшего в своих работах отразить шумную современность послереволюционной эпохи. Человека нового, революционного Ренессанса. Активного театрального деятеля, представителя деловитого, энергичного поколения мастеров второго театрального десятилетия прошлого века. Драматурга, педагога, критика, журналиста, режиссера, имя которого встречается только в кратких справках, по большей части разнящихся в своих данных, старых советских энциклопедий и словарей. Даже точную дату смерти этого человека выяснить пока не удалось. Весьма неутешительные выводы напрашиваются сами собой. Практически каждый спектакль Раппапорта перманентно травили. Критики его не любили и всегда подозревали в смертном грехе формализма. А он всего лишь деловито считал, что театр – такое искусство, где творческая задача каждый раз должна иметь заново рождающуюся форму. Режиссер Раппапорт честно пытался это делать. Может быть, ему просто не везло? Ведь с ним работали по-настоящему талантливые художники: В. А. Щуко, Н. П. Акимов, В. М. Ходасевич – фигуры, по праву вошедшие в русскую театральную элиту первой половины XX в. Он ставил в Малом и Александринском, в Большом и Кировском театрах. Актёры, которые играли в его спектаклях, сценографы, сотрудничавшие с ним, со временем получали звания и ордена, а сам режиссер при этом так и не сумел нигде закрепиться.

Примечания

- ¹ *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. Л., 1976.
- ² *Золотницкий Д. И.* Академические театры на путях Октября. Л., 1982.
- ³ *Гозенпуд А. А.* Русский советский оперный театр (1917–1941). Л., 1963.
- ⁴ Анкета для «Словаря современников». Автограф. 1928 // РНБ. Отдел рукописей. Ф. 103. Ед. хр. 121.
- ⁵ *Раппапорт В.* Актер радостной улыбки // Рабочий и театр. 1925. № 41. 13 окт. С. 13.
- ⁶ *Раппапорт В.* Довольно мудрствований! // Рабочий и театр. 1924. № 3. 7 окт. С. 6.
- ⁷ *Раппапорт В.* Лицедейство и театр // Еженедельник академических театров. 1924. № 9. 15 апр. С. 1–2.
- ⁸ *Раппапорт В.* Авторство в театре // Театральная Москва. 1922. № 31. 14–19 марта. С. 5.
- ⁹ *Раппапорт В.* Лицедейство и театр. Указ. изд. С. 1–2.
- ¹⁰ *Раппапорт В.* Авторство в театре. Указ. изд. С. 5.
- ¹¹ *Раппапорт В.* Довольно мудрствований! Указ. изд. С. 6.
- ¹² *Петров Н.* Академический театр драмы к десятилетию Октября // ЛГТМ, № КП 7851/8, лл. 13–38.
- ¹³ *К.-Караваев.* Орлеанская дева // Рабочий и театр. 1924. № 13. 15 дек. С. 10.
- ¹⁴ *Алперс Б.* Столичный провинциализм // Театр. 1923. № 7. 13 нояб. С. 11.
- ¹⁵ *Тверской К.* Госдрама // Рабочий и театр. 1923. № 23. 7 июня. С. 15.
- ¹⁶ *Азов Вл.* Портной Иванов из Лондона и Парижа: Б. Александринский театр – «Антоний и Клеопатра» // Жизнь искусства. 1923. № 6. 13 фев. С. 12–13.
- ¹⁷ *Юрьев Ю. М.* Мой путь к Шекспиру // Театр. 1939. № 4. С. 75–88.
- ¹⁸ *Кугель А.* Театральные заметки. «Антоний и Клеопатра» // Жизнь искусства. 1923. № 14. С. 12 – 14.
- ¹⁹ *Раппапорт В.* О принципах постановки // Жизнь искусства. 1923. № 14. С. 12.
- ²⁰ *Крыжицкий Г.* «Цезарь и Клеопатра» // Рабочий и театр. 1924. № 13. 15 дек. С. 14.
- ²¹ Там же.
- ²² *Новоселов Вл.* «Цезарь и Клеопатра» (б. Михайловский театр) // Жизнь искусства. 1923. № 40. 9 окт. С. 7–8.
- ²³ *Спасский С.* Орлеанская дева // Рабочий и театр. 1924. № 13. 15 дек. С. 11.
- ²⁴ *Пиотровский Адр.* Святая Иоанна // Жизнь искусства. 1924. № 51. 16 дек. С. 15.
- ²⁵ *Мокульский С.* Святая Иоанна // Жизнь искусства. 1924. № 51. 16 дек. С. 15.
- ²⁶ *Рабкор Долинцов В.* Орлеанская дева // Рабочий и театр. 1924. № 13. 15 дек. С. 11.

- ²⁷ *Волков Н.* Пьеса о «старых мозгах» // Рабочий и театр. 1925. № 23. 7 июня. С. 14.
- ²⁸ *Z.* «Мандат» // Рабочий и театр. 1925. № 41. 13 окт. С. 8.
- ²⁹ *Мазинг Б.* «Мандат» // там же.
- ³⁰ *Тверской Конст.* Новые рельсы // Рабочий и театр. 1925. № 23. 7 июня. С. 15.
- ³¹ Там же.
- ³² *Раппапорт В.* «Мандат» // Рабочий и театр. 1925. № 39. 29 сент. С. 12.
- ³³ *С. М.* «Мандат» в Акдраме // Жизнь искусства. 1925. № 42. 20 окт. С. 13.
- ³⁴ *Пиотровский Адр.* «Моссельпром» или мандат «на левизну» // Жизнь искусства. 1925. № 23. 9 июня. С. 14.
- ³⁵ *Волков Н.* Театральный Ленинград // Труд. 1927. № 234. 13 окт. С. 6.
- ³⁶ *Пиотровский Адр.* «Моссельпром» или мандат «на левизну». Указ. изд. С. 14.
- ³⁷ *Раппапорт В.* Лицом к зрителю! Возрождающийся «Ливень» в Акдраме // Рабочий и театр. 1926. № 15. 13 апр. С. 15.
- ³⁸ *Давыдов М.* Два впечатления // Рабочий и театр. 1926. № 16. С. 13.
- ³⁹ *А. П.* «Ливень» // Жизнь искусства. 1926 № 17–18. С. 8.
- ⁴⁰ *Давыдов М.* Два впечатления. Указ. изд. С. 13.



Борис Михайлович Сушкевич

Исследовательская литература, посвященная творчеству режиссера Бориса Михайловича Сушкевича (1887–1946), не обширна и сформировалась давно¹. Представленная здесь статья посвящена работе Сушкевича в Ленинградском государственном театре драмы в 1933–1936 гг.

Сушкевич-режиссер, выходец из Первой студии МХТ-МХАТ и МХАТ-2, столкнулся с традициями актерского театра, присутствующими театру прославленных мастеров и театру академическому (в 1930-е годы это, по сути, означало – театру имперскому, соответствовавшему СССР как новой – советской империи). Период руководства Сушкевича Госдрамой точно укладывается во временные рамки между Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. и компанией борьбы с формализмом и натурализмом в искусстве, начатой в январе 1936 г. и приведшей к закрытию МХАТ-2 в феврале 1936 г. согласно Постановлению СНК СССР и ЦК ВКП(б) «О Втором Московском художественном театре». Императорский Александринский театр всегда был государевой вотчиной, и с приходом новой власти государство увидело в Академическом театре драмы проводника официальной культурной политики. Назначение и снятие главного режиссера репрезентативно отражают общие процессы, протекавшие в театральной жизни СССР.

Перед тем, как обратиться к спектаклям, поставленным Сушкевичем в 1932–1936 гг., стоит проанализировать его программные заявления о задачах главного режиссера Госдрамы. В докладе труппе театра, сделанном 13 марта 1933 г., Сушкевич ставит амбициозную цель создания единого уникального художественного стиля театра Госдрамы и увязывает ее с задачами развития советской культуры в свете Постановления партии от 23 апреля. Главный режиссер отметил особенности предшествующего периода: «Театр госдрамы находится сейчас <...> на этапе необычайного повышения требований к искусству, необычайного повышения роли театра как передового борца на культурном фронте <...>. Сейчас с уверенностью можно сказать, что момент так называемого попутничества в искусстве уже изжит, отошел в прошлое». Далее Сушкевич указывает на то, что новые партийные установки не направлены против творческого эксперимента и конечно не призы-

вают вернуться к старым дореволюционным формам и методам работы: «Акт 23 апреля <...> является актом роста, актом, требующим углубления позиций, на которые встал театр, и в то же время и актом требования новых достижений. <...> В основном – это требование создания стиля современного советского искусства. И в литературе и в драматургии мы имели и новое содержание и новые формы, но нового стиля, присущего именно и только нашей эпохе, мы до сих пор еще не конкретизировали». И Сушкевич определяет современное понимание театрального стиля, как «новую, именно нашей эпохе свойственную выразительность искусства. <...> путями решения основной задачи явятся пути нахождения репертуара и пути нахождения своего специфического стиля <...> нашим театром, Ленинградским государственным театром драмы»². В докладе Сушкевич подробно останавливается на проблемах репертуарной политики. Режиссер и в будущем не раз станет заявлять о «принципе решительной борьбы с драматургическим самотеком»³. На первом месте здесь – надежда на растущую советскую драматургию, которая в своем содержании и в возможностях новых выразительных средств должна быть достойна масштаба эпохи. Проблеме классического репертуара отведено второе место, но ей Сушкевич уделяет много времени, что создает впечатление, что этот вопрос для режиссера более труден. И действительно, в будущем наиболее жесткая критика работы Сушкевича будет касаться его методов раскрытия классики. Докладчик определяет «три болезни» сценической интерпретации классики: это «культурническое, слепо почтительное отношение» к прошлым традициям; либо отношение «реставрационного порядка», когда на сцене совершается музейное воспроизведение классических спектаклей прошлого; либо осовременивание классики, «приспособление ее к механически привносимой извне идее». Для Сушкевича «вскрытие» классики немислимо без выявления новой идейной и психологической насыщенности, знание и ощущение которой дали современные социально-политические достижения. Работы, связанные с классическим наследием, «должны дать образцы качества, у которых искусство нашей эпохи может поучиться»⁴.

Сушкевич затронул проблемы состава труппы, которая объединяла «четыре возрастных наслоения». Отмечая, что «в каждом возрасте – различная степень мастерства, различная подготовленность, может быть, различная степень пригодности», режиссер поставил задачу пересмотра всего со-

става труппы, «определения каждому его места в труппе, его ближайших непосредственных задач»⁵. Сушкевич считал, что это приведет к «выравниванию» труппы, ликвидации качественного различия между стариками и молодыми. Режиссер большое внимание уделял воспитанию нового поколения артистов. При Госдраме был открыт театральный техникум. В своем выступлении Сушкевич остановился на театральных традициях, отмечая как негативно консервативную их суть, так и непреходящую их ценность. Для главного режиссера таковыми являлись традиции ансамбля, «традиции правды и величайшей человеческой патетики. И, наконец, иронические краски, краски юмора, которым пропитаны все стены этого театра, должны создать вторую грань этого театра – театра иронического обличения. Мне кажется, путь нашего театра в дальнейшем – это путь театра высокой патетики и театра обличительной иронии»⁶.

«Суд»

«Кlaus Маурер остается один. Неверными шагами подходит к окну. Из этого окна только что стрелял в рабочую демонстрацию полицейский провокатор. От пули провокатора погиб Эрих – молодой рабочий, мечтавший о Советском Союзе. Рабочие только что вынесли мертвого Эриха на улицу. Даже и мертвый он не покинет рядов демонстрации. Klaus прислушивается к возникающим за окном далеким звукам революционного марша. Вот они приближаются, и вот они гремят уже под самым окном, эти торжественные звуки, зовущие к борьбе и победе. На белой стене комнаты демонстрация отражается как на экране. Освещенные факельным светом плывут по стене контуры бесчисленных знамен. Klaus знает, что эти знамена склоняются над мертвым Эрихом. Революционный марш звучит суровым обвинением»⁷.

Так очевидец описал кульминационную сцену «Суда» В. М. Киршона. Другой рецензент увидел в спектакле «немало правдивых хороших картин. Вот задворки рабочего городка, где безработный токарь делает зубочистки для ресторана, отсюда каждый вечер уходит на “заработки” бывший квалифицированный рабочий, ныне уличный певец веселых песенок. Здесь стойко бьются непримиримые рабочие-коммунисты, а инвалид империалистической бойни Карл дерзко приделывает к своей коляске флаг СССР»⁸. Сушкевич признался, что с большим волнением работал над этим спектаклем: «Это была моя первая творческая встреча с коллективом Госдрамы. Нужно было найти единый язык и единые средства для выражения поставленных задач»⁹. Задачи, которые нужно было решить, составили целый фронт. Драматург заявил, что

«пьеса написана реалистически»¹⁰. А. И. Пиотровский подчеркнул, что «новая пьеса В. Киршона хочет быть, как пишет сам автор, обвинительным актом для суда над капиталистической системой»¹¹. Острый современный сюжет о путях классовой борьбы был необходим советскому театру в те годы. Сушкевич считал, что если очерченные им задачи театру удастся выполнить, то спектакль «Суд» «явится для него одним из поступательных шагов на пути его перестройки и на пути включения его в общий процесс строительства социалистической культуры»¹².

По ряду объективных причин спектакль, заявленный как реалистический, ко времени постановки уже не укладывался в ожидаемые трафареты. Сочетание острой политической темы с недостаточным знанием Киршоном реальной повседневной жизни Германии тех лет выталкивало спектакль на путь своеобразного объединения элементов политического театра с мелодраматической фабулой. А. И. Пиотровский это отнес за счет особенностей драматургического метода Киршона, которые «обусловили и ограниченность его пьесы. Втиснутые в узкие и жесткие пути мелодраматической, по сути, фабулы, герои пьесы далеко недостаточно развернуты в глубину»¹³. А. А. Гвоздев высказал похожее мнение: «Попытка построить социальную драму на мелодраматических конфликтах судебной-уголовной пьесы не дала положительного результата. Таинственный провокатор, крадущийся в дом Клауса и стреляющий на его глазах в толпу, сообщники провокатора – полицейские, судебный следователь, допрос, финальная сцена суда с вызовом свидетелей и их присягой, с речами прокурора и т. п. – весь этот аппарат уголовной мелодрамы оказался малопригодным для раскрытия глубокой и серьезной темы классовой борьбы»¹⁴.

Сушкевич предложил психологическое решение: он ставит как бывший мхатовец, что не осталось незамеченным критикой: «Положительным моментом является укрепление художественно-руководящего состава театра переведенным из Москвы <...> Б. М. Сушкевичем. Внесенная им в театр струя МХАТовской театральной культуры, повышенных требований к принципиально-творческим вопросам, подкрепленная художественным авторитетом МХТ, сплотила вокруг него исполнительский состав, с редким единодушием работающий над спектаклем»¹⁵. И еще: «Новый художественный руководитель Госдрамы режиссер Б. М. Сушкевич сумел добиться стройности и ансамбля. Стремление к стилистическому единству

спектакля»¹⁶. Наконец: «Традиционный актерский разнобой Госдрамы оказался несколько смягченным. Это заметно даже у Горин-Горайнова (редактор Зольтке), игравшего на этот раз без обычного для него нажима. <...> Обычная для этого (И. Н. Певцова. – А. К.) прекрасного актера мягкость и теплота сочетаются на этот раз с огромной драматической силой»¹⁷.

Режиссер выстраивает действенную динамику на основе психологического перерождения главного героя. «Перелом в сознании Клауса наполнен живым психологическим содержанием. <...> подлинный реализм подразумевает создание обобщенных характеров, взятых в типических обстоятельствах. Лишь один образ, действующий в “Суде”, приближается к такому обобщению. Мы говорим о Клаусе Маурере в исполнении Певцова. <...> Помимо правдивого показа типических характеров, необходимым компонентом реалистического стиля служит правдивый показ типических положений. <...> К числу достижений мы относим созданный в спектакле образ безработицы»¹⁸. А. И. Пиотровский отметил, что и образы второго плана, такие, «как безногий на тележке, как редактор социал-демократического листка, как провокатор, – все они отмечены запоминающимися чертами»¹⁹. Сам Сушкевич следующим образом описал свой метод: «Столкновение двух путей из мира отчаяния – главное действие пьесы “Суд”. <...> Четкий показ разобщения и смыкания людей – основной прием выразительности, которым театр пользуется для вскрытия острых противоречий, показанных в пьесе»²⁰. Один из критиков зафиксировал: «В условиях жизни маленького городка, – пишет режиссер спектакля <...> Б. М. Сушкевич, – на перипетиях борьбы за место бургомистра вырастает трагедия кризиса самосознания, крушение обывательского индивидуализма, растет призыв к единому возможному пути из мира отчаяния – борьбе»²¹.

Художник Н. П. Акимов в статье, предваряющую премьеру, поделился своим видением спектакля: «Люди, живущие на пустырях. Задний фасад европейской культуры. Небо, закрытое кирпичными стенами, и гостеприимная мостовая для высеяемых рабочих. Никакой экзотики. Заплатанные одежды, сшитые без помощи модных журналов. И только полицейские мундиры на этом Западе находятся еще на уровне полного процветания»²². А. А. Гвоздев, дал, возможно, слишком жесткую оценку: «Оформление Н. Акимова преодолевает натуралистическую основу пьесы только частично, в особенности в момент показа шествия демонстрантов через проекции теней

на заднем фоне комнаты»²³. Сушкевич в целом остался удовлетворен работой: «Основные трудности как будто бы удалось преодолеть. От работы с труппой у меня осталось радостное впечатление возможности дальнейшего роста театра и его дальнейшего развития в направлении к единому творческому методу»²⁴.

«Враги»

Следующей режиссерской работой Б. М. Сушкевича стала постановка пьесы «Враги» М. Горького, которая не имела заметной сценической истории и достойных режиссерских решений. Сушкевич характеризовал драму «Враги» как одну из «наиболее острых и интересных пьес Горького» и добавлял: «Враги сидели в зрительном зале – и, естественно, “Врагов” Горького они могли принять только в штыки. Они так и приняли»²⁵. И. Гринберг и Л. Левин упоминали исторический документ: «Сцены эти являются сплошной проповедью против имущих классов, вследствие чего не могут быть дозволены к представлению». Так оценивались “Враги” в докладе цензора, представленном 13 февраля 1907 г. в Главное управление по делам печати. Литературному жандарму, безусловно, удалось раскрыть общий смысл пьесы М. Горького. Каждой своей сценой пьеса звала к борьбе против имущих классов. “Враги” были запрещены»²⁶. Однако обращение к этой пьесе было значительно глубже и шире одной лишь демонстрации ее острой политической актуальности. Персонажи пьесы обязывали, прежде всего, быть художественно убедительными. Только через сценический поиск особой авторской правды пьеса, написанная в условиях дореволюционной реальности, спустя тридцать лет могла набрать силу классического произведения, способного поведать зрителю не только про отечественную историю, но и дать социальную перспективу.

Центральным аспектом творчества М. Горького является поиск оправдания характеров персонажей, внутренней мотивации поступков на основе их социального статуса, классового положения. Эта зависимость прописана автором убедительно, что подтверждалось политической непосредственностью, с которой современники воспринимали его художественные произведения. «Политическое значение драматургии Горького в эпоху реакции очень хорошо свидетельствует Станиславский, называющий Горького “главным начинателем и создателем общественно-политической линии” в Художественном театре. Станиславский же рассказывает о том, как на представлениях “Мещан” капельдинеры были, по при-

казанию градоначальника, заменены городовыми. Уже этот эпизод достаточно красноречиво говорит о политической ответственности горьковских пьес»²⁷. Художественный потенциал пьесы «Враги» писатель сформулировал как протест против капиталистической неправды. У Горького он «приобретает четкие формы глубокого и беспощадного классового анализа русской действительности, а высокая тема самоотверженной борьбы за подлинного “человека” одевается в плоть и кровь в живых образах промышленных рабочих-большевиков. “Враги” – партийная пьеса»²⁸, – писал А. И. Пиотровский. Парадоксально, но вопросы Человека, до крайности политизированные Горьким, во «Врагах» решались перенесением центра тяжести с внешнего драматического действия «на углубленное вскрытие внутренней логики действительности»²⁹.

Журнал «Рабочий и театр» в преддверии премьеры выступил с большой аналитической статьей. «“Враги” ставят перед театром ряд серьезнейших художественных заданий. Театр отдает себе отчет в том, что так называемые “недостатки” горьковской драматургии, т. е. отмеченные и критикой и самим автором статичность построения его пьес, отсутствие интриги в традиционном понимании этого слова, являются по существу дела не недостатками, а спецификой горьковского театра, – спецификой вполне законной и представляющей собой особый тип драматургического мышления, который можно назвать типом эпическим»³⁰. Масштаб содержания «Врагов» подчеркивал и А. И. Пиотровский: «В рамках этого простого действия – огромное социальное полотно, охватывающее в лаконичных, но густых, индивидуализированных характеристиках и твердокаменную буржуазию, и либералов всех оттенков, и интеллигенцию, либеральничающую или же энтузиастически примыкающую к рабочему движению, и обломки феодализма (старый генерал), и, наконец, группу рабочих, сплоченную, но разноликую от профессионального революционера до стихийно-протестующих стариков и подростков, только еще втягивающихся в борьбу»³¹. Обозреватель журнала «Рабочий и театр» резюмировал: «Черты эпического по внутренней своей структуре освоения материала действительности составляют стилистическую, оригинальную черту Горького-драматурга <...> Путь Горького-драматурга в нашей драматургии – это один из наиболее верных путей к социалистическому реализму, и Государственный театр драмы полагает, что его работа над “Врагами” явится несомненным творческим шагом вперед в направлении понимания и осво-

ения этого стиля как ведущего стиля советской театральной культуры»³².

Пьеса «Враги» образца 1933 г. должна была прозвучать по-новому. По просьбе Сушкевича «Горький внес в пьесу дополнения и изменения. Они сохранились во всех ее последующих изданиях»³³. А. И. Пиотровский отметил: «Горький последовательно уточнил социальные характеристики основных персонажей. Четче, чем в первоначальном тексте, разграничены компаньоны-фабриканты, капитализирующийся помещик Бардин и новой формации промышленник Скроботов. Изъяты черточки морализирования, придававшие рабочему Левшину лукавый облик Луки из «На дне» и подчеркнувшие крестьянскую стихию в его сотоварищах»³⁴.

Режиссер поставил перед театром труднейшую задачу: социально-классовые «физиономии» персонажей объединить с проработкой их внутреннего психологического лица. Для этого им была предпринята попытка оригинального решения. Режиссер писал: «Каков основной режиссерский прием, которым мы раскрываем текст горьковской драмы? Это прием, названный нами приемом “двух масок”. Конечно, не масок в историко-театральном смысле. Не масок “условного театра”, а масок действительности. Большинство действующих лиц пьесы выступает в двухплановых образах. Михаил Скроботов – “культурный” поклонник англо-саксов, и он же хищник-эксплуататор, Захар (Бардин) – либеральствующий помещик, и он же жадный, мелочный “хозяин”. С другой стороны – Синцов – конторщик и профессиональный революционер, Левшин с его маской философской умиротворенности, которую он сбрасывает, когда это нужно в интересах открытой классовой борьбы. Переломная эпоха, специфические условия подпольной революционной работы, процесс изучения своего классового врага, а в рядах этих врагов — тревога, попытка замаскировать свое внутреннее ощущение исторической обреченности, свой классовый страх перед грядущим – все это рождало тот принцип “двух масок”, который мы проводим в нашей работе с актерами»³⁵. А. И. Пиотровский понимал это решение Сушкевича как «плодотворный, но не до конца осуществленный замысел» достижения в условиях театра показа большого социального эпоса о предреволюционной России в ее отдельных персонажах, выступавших как социальные «маски», «как сплошное скрещение противоречивых “масок” – “хищник” под личиной “культурности” и т. д.»³⁶. А. Ф. Борисов вспоминал: «Стремясь психологически углубить образы, он предложил

почти всем без исключения исполнителям «Врагов» исходить в разработке своих ролей из сформулированного им принципа «двух масок» – одной маски в собственном значении этого слова, при помощи которой действующее лицо по тем или иным причинам прикрывает свою подлинную сущность, и другой, возникающей в воображении актера в результате глубокого и полного разоблачения персонажа и проникновения в его внутренний мир. Иными словами, всем исполнителям была предложена двойная жизнь на сцене. Само собой разумеется, ничего хорошего из этого получиться не могло. Первым и прямым последствием этого режиссерского принципа было очевидное ослабление главного и решающего конфликта пьесы³⁷. Метод «двух масок» оказался спорным, как минимум, он не подходил к воплощению образов рабочих, многие артисты старшего поколения его так и не приняли.

У М. Горького «враги» расходятся на два противоборствующих лагеря. Сушкевич высказал мысль, что пьеса «Враги» «чрезвычайно сильно сделана фабульно и открывает большие возможности для иронического вскрытия образов «гуманных» фабрикантов. Что самое ценное для нас, это пьеса с четко выписанными фигурами пролетариата»³⁸. И. Гринберг и А. Левин высказали сходную мысль: «Идейно-политическим центром пьесы является идея непримиримости классовых противоречий. «Неужели неосуществимо мирное, разумное течение жизни?» – спрашивает либеральничавший с рабочими «добрый» капиталист Захар Бардин. Как бы отвечая на этот вопрос, Горький показывает представителей двух полюсов капиталистического общества. «Добрый» капиталист Бардин и «злой» капиталист Скроботов – оба они <...> хозяева. Им противостоит группа рабочих, руководимая профессиональным революционером, скрывшимся под фамилией Синцова»³⁹.

Основные претензии критики сводились к тому, что подход к пьесе был как к «сплошному» полотну, без акцентирования основных мотивов пьесы⁴⁰. «Это происходило потому, что актеры, исполняющие роли лагеря «хозяев», зачастую делали роли по старинке, ориентируясь на традиции исполнения подобных персонажей в прошлом, а рабочие были представлены схематично и вяло»⁴¹.

А. И. Пиотровский обратил внимание на ошибочную «растановку социальных акцентов» в спектакле. «Верно и остро показаны фигуры «воинствующей» группы капиталистов – фабриканта Скроботова (Жуковский) и брата его – прокурора (Азанчевский). Здесь – хорошо подчеркнутая жесткость,

властность, упорство убежденных и сильных “врагов”. Жуковскому особенно удалась эта нервная настороженность хищника, любящего борьбу и тщеславящегося своей силой. Но вся группа “либералов” – Полина (Мичурина), Татьяна (Бромлей), в особенности же – Захар Бардин (Нелидов) – все эти образы даны с большой долей поверхностной насмешки, переходящей в игре Нелидова, например, в водевильное шутовство. А ведь это неверно. Ведь смешон и жалок “либерал Бардин” только с точки зрения его более жестких товарищей по классу, братьев Скроботовых, прежде всего. Смеясь над растерянностью, прекраснородушием, над мягкотелостью фабриканта Бардина, театр переходит, в сущности, на позиции своеобразной добродушной “самокритики”. Театр забывает показать за видимостью комического филантропизма – расчетливость, классовую активность “либерала Бардина”, преследующего совершенно те же, в сущности, эксплуататорские цели, что и твердокаменный Скроботов, но только действующего двоедушно, “в бархатной перчатке”. Существо русского либерализма с его красивой фразой и активно контрреволюционной сущностью оказалось, таким образом, нераскрытым, более того, водевильно смягченным, замаскированным в спектакле. А между тем – ведь именно изобличение всей вредоноснейшей мерзости этого “либерализма” – одна из самых страстных тем драматургии автора “Врагов”, “Дачников” и “Детей солнца”⁴².

Спорность решения образа Бардина отметил и С. Л. Цимбал: «Процессы, происходящие внутри Захара Бардина, желающего примирить в себе хозяина и “человека”, – это основная конфликтная магистраль “Врагов” <...>. Совершенно очевидно, что Государственному театру драмы, поставившему “Врагов”, именно сюда, на раскрытие и расшифровку Захара Бардина, следовало направить свою главную творческую активность. Правильное разрешение этого образа помогло бы театру и при раскрытии всех остальных персонажей. Однако этот решающий образ пьесы в спектакле оказался в значительной мере упрощенным. Исполнитель этой роли Нелидов с первого слова подчеркнул в ней черты идиотствующего слюнтяйства». Цимбал указал на причины «известного консерватизма спектакля»: «в истолковании ряда ролей <...> постановщик не проявил достаточной смелости и самостоятельности. Ряд приемов, характеристик, образов пьесы закономерно определен самим уровнем русского дореволюционного театра и его зрителей. А Гостеатр драмы поставил “Врагов” так, как будто и в самой творческой физиономии Горького со времени написания им

этой пьесы ничего не изменилось. Между тем, Горький – автор “Булычева” и “Достигаева” – ушел далеко вперед от Горького – автора “Врагов”. При постановке “Врагов” театр должен был это учесть. Театр не сделал этого, – оттого спектакль казался значительно менее острым и действенным, чем этого можно было ожидать»⁴³.

Рабочий класс не нашел в постановке Сушкевича требуемого воплощения. «Театр не победил ветхой традиции в обрисовке рабочих. Штамп “простосердечного мастерового” – театральная штамповка, возникший именно из непонимания нового качества образов промышленных рабочих у Горького, связывает игру Дудина, Осипенко, Ратко. Мало колючести, мало собранности и сдержанной силы в этих “рабочих”. Кроме разве исполнителей ролей конторщика Синцова (Кабатченко) и молодого, с веселой злостью отдавшего свою жизнь общему делу, Рябцева (Козубский)»⁴⁴. По поводу ансамбля труппы А. И. Пиотровский написал: «Радостно было наблюдать <...> выравнивание всего ансамбля, в игре которого все более становятся заметными сценические принципы МХАТа»⁴⁵. С. Л. Цимбал отметил: «Усилия постановщика пьесы <...> Б. М. Сушкевича, направленные к установлению в спектакле подлинного ансамблевого единства, дали во многом ощутительные результаты. Обычная для б. Александринской сцены пестрота актерских стилей на этот раз не бросается так резко в глаза»⁴⁶. И. Гринберг и Л. Левин констатировали: «Большая организующая работа художественного руководства театра (<...> Б. М. Сушкевич) с несомненной очевидностью сказалась на этом спектакле и в почти безошибочном распределении исполнителей, и в пронизывающем весь спектакль чувстве ансамбля»⁴⁷. В оценках актерских работ у критиков, за редким исключением, в целом было единодушие. С. Л. Цимбал писал: «В этом спектакле мы увидели большое мастерство <...> В. А. Мичуриной, играющей с замечательным богатством оттенков и точностью психологических переходов сложную роль Бардиной. Актриса Татьяну Бардину играет <...> Н. Н. Бромлей. В истолковании этого образа, полного напряженных внутренних противоречий, исполнительница не сумела подчеркнуть его социальную судьбу, несмотря на то, что в тексте Горького для этого есть все основания»⁴⁸. И. Гринберг и Л. Левин отмечали: «Ни Бромлей (Татьяна), ни Вивьен (Яков) не сумели дать последовательного и целостного истолкования своих ролей. Психологические противоположности, в которые постоянно попадают Яков и Татьяна, не были сцементирована-

ны единой линией образа»⁴⁹. А. И. Пиотровский писал: «<...> нельзя не отметить, что в пределах заданного образа артист Нелидов проводит роль с достаточной яркостью и выразительностью. И Бромлей, и Жуковский, и Мичурина-Самойлова дают выпуклые, запоминающиеся портреты»⁵⁰. Наконец, И. Гринберг и Л. Левин заметили: «Чрезвычайно трудную роль Клеопатры очень удачно провела Тиме»⁵¹.

Общую негативную оценку получило оформление к спектаклю. С. Л. Цимбал отмечал: «Работа художника (Вал. Ходасевич) возрождает на советской сцене худшие штампы провинциального театра. Загроможденность сцены бытовыми деталями, отсутствие ясного зрительного центра особенно характерны для оформления сада Бардиных <...>. Постановщик <...> ссылается на примененное театром техническое новшество – так называемые пневматические декорации. Нам кажется, что это только усиливает вину художницы. Провинциальнейшие штампы на высокой технической основе – в этом есть довольно серьезное противоречие»⁵². А. И. Пиотровский констатировал: «Натуралистический пейзаж “сада” с бутафорскими липами, гамаками и дерном так далек от схематичных цветных композиций, еще недавно разрабатывающихся художницей, что становится ясным: в превратной погоне за “реализмом” В. Ходасевич впала в опасность эпигонства у наихудших традиций декорационного штампа»⁵³.

Кажущийся основным вопрос к работе Госдрамы над «Врагами» поставил А. И. Пиотровский: «Чрезмерная, на наш взгляд, осторожность ощущается во всем спектакле, снижая значение культурнейшей попытки восстановления пролетарской “классики”». И еще: «Думается, что здесь преобладает некий “психологический натурализм” над большого плана реализмом»⁵⁴.

«Столпы общества»

В редакционной статье накануне премьеры «Столпов общества» было отмечено: «Ибсен – редкий гость на советской сцене. В дореволюционную эпоху ибсеновский репертуар определял идейное и художественное лицо ряда передовых театральных организаций (театр Коммисаржевской, МХТ и т. д.). Буржуазная интеллигенция находила в драматургии великого норвежского автора отзвук своим социально-философским настроениям. <...> Советский зритель и советский театр находят и найдут у Ибсена иные мотивы. <...> Театр ставит “Столпы общества” как спектакль большого идейного плана. Подвер-

гая текст Ибсена некоторой редакции, он стремится вскрыть основные социально-психологические пружины ибсеновского действия. Он стремится создать галерею социальных типов, характеризующих в своем целом буржуазно-мещанский уклад жизни. Основное для театра в пьесе Ибсена – акцент на заостренность образов в плане социальной иронии»⁵⁵.

Своими мыслями о предстоящей постановке Б. Сушкевич поделился на страницах газеты «Литературный Ленинград»: «Ибсена до революции играли в полутонах. Подчеркивая отвлеченно-поэтическую тенденцию ряда его пьес, его исполняли, как автора “философских” драм в импрессионистской и символично-психологической манере. Хочется подойти к Ибсену как к драматургу-памфлетисту, как к писателю с цепкой реалистической хваткой действительности. Хочется в его диалоге найти пафос полемики, дискуссионную напряженность, стремительность темпов». «“Столпы общества” – ироническая пьеса, – продолжал Сушкевич. – Ирония пронизывает ее заглавие». Режиссер заявил о своей цели высмеять буржуазное общество и, соответственно, центральный персонаж пьесы – консула Берника; иронически обнажить классовую природу его лживого двуличия: «С несравненным мастерством Ибсен показывает среду, в которой хищническое лицемерие переплетается с крайним эгоизмом, жадным стяжательством и паразитической психологией. Он выводит перед зрителем галерею образов, наделенных типичными чертами капиталистической психики в ее своеобразном “скандинавском” варианте, где с особенной остротой выступают углы морального лицемерия, мелкого хищничества и мещанского тупоумия». Сушкевич придумывает формулу: «“Столпы общества” – это “Тартюф” XIX века. Мольер, борясь за социальные и идейные права буржуазии, в свое время создал гениальную сатиру на представителей феодально-клерикальной реакции. В образе Тартюфа он заклеил хищников под маской благочестия. Тартюф XIX века – консул Берник, под такой же маской борца за прогресс, за общественные интересы, за гуманность, строгость семейных устоев и т. д. скрывает хищную волчью пасть эксплуататора и предпринимателя, готового каждый момент пойти на любое преступление, чтобы приумножить свою власть, свои капиталы»⁵⁶.

Переосмысление режиссером образа Берника оказалось в центре художественных задач. С. А. Цимбал писал: «У Ибсена Берник – человек, над которым довлеет непреодолимая и роковая сила. Всю жизнь он действует, подчиняясь этой силе,

часто вопреки здравому своему рассудку и еще чаще вопреки просыпающейся в нем совести. Такой Берник невозможен в театре, пытающемся по-советски прочесть Ибсена. Реальный, живой инстинкт стяжательства, мертвая и неукротимая хватка дельца – вот основные качества Берника, которые должны предстать перед советским зрителем. <...> остальное, вплоть до просыпающейся отцовской нежности и неожиданного саморазоблачения, – это только краски, оттеняющие классовую природу персонажа»⁵⁷. М. О. Янковский придерживался этого же мнения: «Госдрама, как видно из указаний постановщика Б. М. Сушкевича, намеревалась пересмотреть мхатовские традиции сценического воплощения Ибсена. <...> В этом плане трагедия консула Берника предстает в ином свете. Не сложнейшее раскрытие психологических противоречий, как противоречий, движущих одиночкой, а обнажение их, как элементов типичных для ханжи, филистера и прожженного дельца, представителя своего класса <...> – вот задача спектакля»⁵⁸.

И. Б. Березарк не согласился с позицией Сушкевича в целом и с его переделкой финала в частности: «Режиссер несколько произвольно трактовал последний монолог героя как проявление “фарисейства” Берника. Это не соответствует идее пьесы, общей ее направленности, развитию сюжета. Недаром при таком толковании потребовалось перемонтировать последний акт пьесы, выпустить несколько сцен. Однако И. Певцов, замечательно игравший Берника, не подчинился режиссеру, не согласился с его замыслом. Созданный им образ Берника был поистине трагичен, последний монолог его звучал с большой силой, он казался насыщенным благородством, человечностью»⁵⁹.

С. А. Цимбал оставил подробную характеристику большинства актерских работ в постановке: «В очень трудном, а подчас безвыходном положении оказались исполнители спектакля, и в первую голову И. Н. Певцов. Актер МХАТовских традиций, он с большой глубиной и силой ведет свою роль именно там, где внутреннее актерское оправдание образа усиливает в нем черты душевного разлада, большой душевной катастрофы. Но зато сделать своего консула не столько злодеем с трагической судьбой, сколько человеком звериной и притом практической хватки – Певцову не удалось. Не удалось и потому, что для этого нет достаточно опорных мест в ибсеновском тексте, и еще потому, что этому сопротивляется самый актерский метод исполнителя. Братьев Теннесен играют Ос-

вещимский и Романов. Если у Освецимского в роли Иоганна Теннесена можно установить достаточно ясную и последовательную актерскую линию, то его кузен Гильман Теннесен <...> – предстал в исполнении Романова карикатурным, но и бесцветным, комикующим, не смешным недоноском. А ведь ибсеновский образ дает основание для очень интересных сатирических красок. Не удался и магистр богословия Рерлунд молодому артисту Кирееву. Здесь также нужны были и гораздо большая характерность, и резкость сценического рисунка. <...> В хорошем реалистическом тоне, мягко и очень по-ибсеновски в единственно верном понимании этого слова ведут свои роли Бетти Берник – М. П. Домашева и Ловы Гессель – Е. И. Тиме. У обеих исполнительниц найдены хорошие теплые краски, ломающие довольно неприятную ложно-психологическую традицию сценического изображения ибсеновских женщин. В молодежном ряду этого спектакля несомненно заслуживают быть отмеченными Ежкина в роли Ольфа, консульского сына, и Никельберг, интересно рисующий образ управляющего делами Берника – Крапа»⁶⁰.

Критика единодушно отметила выразительность и поэтичность художественного оформления спектакля, выполненного Н. П. Акимовым, «сделанного не только с большим и настоящим вкусом, но и легко попадающим в стилистическую атмосферу ибсеновского спектакля»⁶¹. И. Б. Березарк отметил: «Суровая красота, спокойствие норвежского фиорда являлись как бы контрастом бушующим человеческим страстям. Сильно звучала музыка Ю. Шапорина»⁶².

В заключение своей статьи С. Л. Цимбал делает выводы, которые, по всей видимости, объективно оценивают постановку и отражают общее положение дел «на фронте» борьбы за советское искусство. Автор считает, что виной негативных сторон «двойственного» спектакля стало обращение к материалу «неполноценному в силу свойств самого драматурга», «это заставляет нас подвергнуть сомнению целесообразность самого выбора пьесы. Даже самый крайний радикализм истолкователей здесь не в состоянии спасти положения. Слишком сильно сказываются на спектакле все уже перечисленные противоречия пьесы». Цимбал продолжает: «Мы далеки от мысли “предостерегать” наших советских мастеров театра от работы над Ибсеном. Так же точно мы далеки от мысли возражать против радикальных переакцентировок классических текстов. Но, усиливая свою творческую активность в деле переосмысления классического наследия и введения его в

круг повседневного репертуара, наши театры должны шире и глубже пробираться в сердцевину больших проблем классической драматургии, осмысливая ее со всей решительностью, со всей последовательностью и силой художников, вооруженных учением Маркса–Ленина. Мы уверены в том, что на этих путях неизбежны очень большие, а подчас и просто гигантские трудности. Они не должны останавливать и ослаблять завоевательных тенденций наших мастеров по отношению к классике. Пусть же не раболепство, не слепое школьное уважение руководит ими в этой работе, а настоящая живая потребность введения гигантов драматургии в ряды советской драматургии, борющейся за социализм»⁶³.

«Борис Годунов»

Интерес к двум историческим спектаклям Госдрамы, «Борису Годунову» и последовавшим за ним «Петру I», был огромен. Обе пьесы были обращены к поворотным моментам истории России, интерпретации которых и в научных трудах, и в массовом общественном представлении всегда носили характер взаимоисключающий. Историческая наука в Советском Союзе взяла курс на пересмотр проблемных эпизодов на основе марксистско-ленинской философской концепции. Иначе стала пониматься роль личности в истории, приобрела актуальность новая политическая оценка деятельности правителей России. Стала иначе выглядеть роль народных масс как двигателя истории. Естественно, эти новые взгляды прямо влияли и на театр при обращении к историческим сюжетам. Особенно ярко поиск нужного образа эпохи и ее представителей проявился в трех последовательных трансформациях постановок по роману А. Н. Толстого «Петр Первый». С «Борисом Годуновым» возникла трудность в ином отношении. Художественная правда А. С. Пушкина не противоречила официальному советскому курсу, но в акцентах отличалась от его «научных» приоритетов, что проявилось и в постановке Госдрамы.

Сушкевич отмечал: «“Борис Годунов” <...> дает возможность показать классику глазами нашей эпохи, поднять интересный период истории, выявить новый подход к Пушкину»⁶⁴. Режиссер поставил ряд задач, цель которых заключалась к приведению драмы Пушкина к научно более достоверным историческим образам и линиям. По мнению А. Ф. Борисова, Сушкевич считал, что «автор, драматург не в состоянии предусмотреть все возможности сценического осуществления своего замысла, что за автора многое следует додумывать и

доделывать. Практически это в ряде случаев приводило его к прямым проявлениям недоверия к драматургу, к домыслам и искажениям в трактовке классических образов. Такого рода ошибки были допущены им, в частности, при работе над трагедией Пушкина “Борис Годунов”⁶⁵. С. Л. Цимбал писал: «Общие положения своей экспозиции “Бориса Годунова” Сушкевич неоднократно публиковал, совершенная им ревизия текста, структуры и характеров пушкинской трагедии обосновывались ссылками на самые крупные научные авторитеты»⁶⁶. Б. Сушкевич был историком по образованию и особенно интересовался XVI–XVII веками. И. Б. Березарк утверждал: «У актеров, участвующих в спектакле, даже создавалось впечатление, что он слишком уж много внимания придает историческим фактам в ущерб образам Пушкина»⁶⁷. С. Кара подчеркивал: «Сушкевич следовал за вульгарно-социологической “школой” М. Н. Покровского, утверждавшей, что Лжедмитрий первый и польское шляхетство несли в “кондовую боярскую Русь свет из Европы”. Эта ложная антиисторическая и антинародная идея, совершенно чуждая историческому смыслу пушкинской трагедии, давала знать о себе то в одном, то в другом эпизоде спектакля. Режиссер пользовался каждым случаем, чтобы провести эту мысль»⁶⁸. Пушкиновец Н. К. Пиксанов отметил: «Трудно отыскать в трагедии Пушкина те элементы революционности или бунтарства, на которые опирается постановщик в своей печатной экспозиции. С политической точки зрения трагедия эта мало созвучна нашей эпохе. Она написана Пушкиным в духе идеологической умеренности, под сильным и несомненным влиянием карамзинской исторической концепции»⁶⁹. С. Л. Цимбал заключил: «Полемизируя с Карамзиным, а стало быть и с Пушкиным, Покровский невольно, но прямо наталкивает Сушкевича на необходимость внести в трагедию существенные и принципиальные по смыслу коррективы»⁷⁰.

Критик «Литературного Ленинграда» процитировал режиссера: «Нужно было <...> найти сквозную сюжетно-смысловую линию действия, которую мы определили как борьбу за власть. Мы хотим по-новому дать образ Бориса – показать его борцом за свое положение и участь его народа, но никак не человеком, который борется с роком, с “нечистой” совестью»⁷¹. По поводу таких режиссерских намерений С. Л. Цимбал писал: «При этом была допущена простейшая абберрация, сказанное об историческом Годунове оказалось переадресованным литературному <...> Борису. При этом сразу же находятся дока-

зательства тому, что и сам Пушкин не слишком винил царя. “Линии Бориса, – писал Сушкевич, – как преступного, караемого царя отдана одна сцена – его монолог, единственный монолог во всей пьесе, где он развертывает мотив злодея, мучимого угрызеньями совести”. Забывается, однако, объяснение Бориса с Шуйским, в котором этот мотив звучит достаточно отчетливо, игнорируется предсмертное признание Бориса (“и душу мне некогда очистить покаяньем”), никакого значения не придается рассказу патриарха (“В тот самый год, когда тебя господь благословил на царскую державу, – в вечерний час ко мне пришел однажды простой пастух, и чудную он мне поведал тайну”)⁷². Сушкевич планировал переакцентировать фабулу трагедии и поставить в центр спектакля тему жизни народа в переломную эпоху, а не Бориса и Самозванца. При этом сюжет мук совести царя-убийцы снимался, Сушкевич опирался на документ из Румянцевской библиотеки и логические доводы вероятности убийства. Режиссер «удивлялся», почему Пимен искажил факты, и на этом основании сделал заключение, что Пимен являлся политической фигурой, ставленником бояр, ненавидевшим Бориса. Режиссер многое в трагедии свел к коллизии боярского заговора. И. Б. Березарк привел примеры: «“Злой чернец” (в пропущенной Пушкиным сцене) оказывается, по мнению режиссера, переодетым боярином, Пимен – идеологом боярства, и даже юродивый подкуплен боярами»⁷³. Сушкевич руководствовался идеей главенства политической темы спектакля и конкретизировал ее как сюжет «полной изоляции верховной власти». Очевидец постановки писал: «Более досадными являются исторические коррективы, которыми Сушкевич пытается дополнить, а вернее, изменить пушкинский замысел. Эти коррективы приводят <...> к неправильной трактовке таких важных моментов трагедии, как, например, сцены между царем и патриархом. Патриарх выведен у Пушкина простецом, глуповатым человеком, что особенно повышает эффект сцены, где он предлагает покончить с мятежом торжественным перенесением из Углича в Москву трупа царевича, на что по всему ходу действия Борис должен очень ярко реагировать. В интерпретации Сушкевича это совершенно смазывается»⁷⁴.

С. А. Цимбал писал: исходная позиция режиссера сводилась к тому, что «действие трагедии довольно ясно развивается на столкновении двух классовых течений, класса уходящего и борющегося за свои ущемляемые права и другого – так называемых “боярских детей”, тех, кто впоследствии будет

называться “служилым дворянством”. Историческая трагедия Бориса состояла в том, что он, как представитель новых людей и нового класса, терял свою социальную опору. Это трагедия человека, на целую голову стоящего выше современности, человека, стремления которого направлены к тому, чтобы двигать страну вперед, в то время, когда она тащится изо всех сил назад». Цимбал делал заключение: «Определив столь радикально и решительно тему трагедии, Сушкевич уже не мог, разумеется, не вступить в прямой конфликт с Пушкиным. Сделав в этом направлении первый шаг, режиссер был вынужден сделать и второй – пойти на разрушение пушкинской внутренней структуры трагедии, которое должно было, между прочим, отодвинуть на второй план, приглушить мотив запятнанной совести Бориса. Сцены в спектакле, поставленном Сушкевичем, следовали в таком порядке: первой картиной становилась сцена на Красной площади (у Пушкина вторая) – “Неумолим! Он от себя прогнал святителей, бояр и патриарха”. Сцена “Кремлевских палат”, где происходит знаменательный разговор Шуйского с Воротынским (“Наряжены мы вместе город ведать”), оказывалась второй, и от этого решительно менялось экспозиционное направление последующего развития трагедии». Благодаря описанию С. Цимбала известен дальнейший ход событий: «Вслед за сценой в келье Чудова монастыря вместо великолепного по своей психологической неожиданности объяснения патриарха с игуменом (“И он убежал, отец игумен?”) шла сцена в кабаке (“Кружало”), в которой Чернец, по замыслу Сушкевича – подсланный боярами провокатор <...> подсказывает Григорию мысль сделаться царем»⁷⁵. У А. Ф. Борисова читаем: «Чуть заметным движением Злой чернец распахивал свою рясу и показывал изумленному Гришке скрывающиеся под ней боярские одежды. Этим жестом Злой чернец давал понять Отрепьеву, что “чудесно воскреснувшему” Димитрию будет обеспечена тайная поддержка боярства»⁷⁶. С. Цимбал анализировал: «Включение этой сцены в спектакль должно было объяснить классовую подоплеку заговора против Годунова, но нетрудно понять, до какой степени наивно, прямолинейно, а в известном смысле и надуманно было это объяснение. Сам Пушкин решительно изъясил эту сцену из трагедии и, надо полагать, не только по причине, на которую указывают некоторые пушкинисты <...>. Дело в том, что написана она восьмистопным хореем и тем самым ритмически выбивается из трагедии, для которой поэт избрал пятистопный ямб. Эта причина достаточно

серьезна, но не менее серьезным поводом для ее изъятия мог послужить и предлагаемый ею упрощенный сюжетный ход»⁷⁷.

Д. П. Якубович не согласился с перестановкой сцен: «Трагедия почему-то начинается сценой на Красной площади вместо пушкинских “Кремлевских палат”. Достаточно спорны перестановка сцен в царских палатах, перепланировка и дробление сцен у Вишневецкого и Мнишека. Заботясь о возврате к “подлинному” Пушкину, театр в то же время “подправляет” его пьесу и этим отчасти лишает зрителя возможности судить о достоинствах подлинного “Бориса”». Пушкинист также посчитал ошибочными со стороны театра сцены со злым чернецом, монолог о старце Леониде, комната Марины, сцена с Хрущовым, так как, по его мнению, они нарушали “композиционную вязь пушкинских сцен”. При этом Якубович подчеркнул, что «заслуженой театром, несомненно, является раскрытие социального смысла трагедии». Ему оказался близок «перенос коллизии трагедии от личной психологической драмы Бориса в сторону социально-политических двигателей действия»⁷⁸. А. Ф. Борисов вспоминал: «Режиссерских домыслов в спектакле немало»⁷⁹, это сцена с Юродивым-провокатором, пересмотр мотивации «саморазоблачения» Самозванца в «Сцене у фонтана». Из спектакля была исключена сцена «В Севске», как не вписывающаяся в концепцию образа Бориса – царя прогрессивного.

Б. Сушкевич втянул себя в заведомо невыигрышный конфликт с автором драмы. С. А. Цимбал свидетельствовал: «Версии Пушкина, вообще говоря, принимались им крайне неохотно и только там, где перешагнуть через них было вообще невозможно». Он приводит яркие тому примеры: «Если Пушкин пишет о Пимене, что в этом образе стремился запечатлеть “совершенное отсутствие суетности пристрастия”, то Сушкевич, наоборот, подчеркивает, что, “несмотря на внешне объективный характер своих речений, Пимен дан Пушкиным как яркая и политически страстная фигура человека, отношение которого к Борису проникнуто глубокой ненавистью”». И далее: «Совершенно очевидно, что во всем этом обнаружилось раздраженное недоверие режиссера к тексту трагедии, к прямым указаниям поэта и в том числе к ремаркам. Игнорирование ремарок вызвало в свое время серьезные и, в общем, основательные нарекания пушкинистов. Дело тут, конечно, не в буквализме. Можно допустить и отход постановщика от авторских ремарок – сам по себе этот факт ничего не означает. Но если подобное пренебрежение ремарками но-

сит принципиальный и последовательный характер, оно становится бедствием. Можно понять пушкиниста Якубовича, ссылавшегося на то, что “режиссер как бы нарочно игнорировал пушкинские ремарки. Если Пушкин говорит, что Ксения под покрывалом, то в спектакле она без покрывала. Если у Пушкина умирающего Бориса Годунова выносят на стуле, то в спектакле Борис, истекающий кровью, всю сцену проводит стоя”. В. Гиппиус приводит еще один разительный пример: у Пушкина Мнишек замечает: “Мы, старики, уж больше не танцуем”, в спектакле же он, как нарочно, и танцует, и прикладывается к ручкам дам, и т. п.»⁸⁰.

В связи с проблемой изображения народа Н. К. Пиксанов задался риторическим вопросом: «Если по Сушкевичу “толпа” – одна из главных движущих сил трагедии, то почему она так мизерно представлена в первом акте?»⁸¹ В отличие от МХАТа, массовые сцены в Госдраме были традиционно слабее. В постановке «Бориса Годунова» они казались статичными. «Массовые сцены в основном удачны, хотя толпа социально мало дифференцирована и не всегда создает для отдельных эпизодов спектакля нужную атмосферу»⁸². О. Литовский заметил: «Ключом к разрешению народных сцен (они занимают в трагедии очень скромное место) послужили пушкинская реплика – “Москва пуста” и последняя ремарка пьесы – “Народ безмолвствует”. Спектакль показывает пустую, нищую, обескровленную “гладом” и “пожарным огнем” Москву, Москву забитую, азиатскую, но полную тревоги и мятежного тления»⁸³. Исследование С. А. Цимбала не обошли стороной ноты классового историзма, которые естественным для своего времени образом переплетались с искусствоведческим анализом: «Пушкинское общее определение “народ”, естественно, требовало от постановщика точной сценической конкретизации. Характерно, в этом смысле, что в сцене “Площадь перед собором”, в подзаголовке которой у Пушкина стоит “народ”, как свидетельствует монтажный лист спектакля, в толпе действовали “нищие”, “женщины”, “стрельцы”, охраняющие Бориса, и бояре. Во всех других сценах вообще отсутствуют крестьяне, коль скоро они как классовая сила вообще не принимались режиссером в расчет. Между тем, начиная со смутного времени, московские троны качались в значительной мере под действием активного недовольства крестьян, а не только из-за борьбы боярства с “феодалной мелкотой”, мелкопоместным дворянством»⁸⁴. А. И. Пиотровский отметил, что недопонимание «движущей роли пушкинской “толпы”, “народа” в

трагедии привело режиссуру к очень спорной формулировке темы трагедии “Бориса” как трагедии “изоляции царской власти”. Театр пошел здесь за поэтом. В сцене-поединке Бориса с Шуйским, например (отчасти благодаря превосходной игре исполнителей Симонова и Любоша), водораздел между дворянско-купеческим царем и вождем явно виден. И все же, в ряде ведущих сцен постановщик не победил традиции “степенного” и “благочинного” боярства, пристойно поддакивающего царю»⁸⁵. С. А. Цимбал утверждал: «По первоначальному плану режиссера финальное безмолвие народа должно было сопровождаться медленным движением по небосклону огромных вороньих стай. Воронье, плывущее над притихшей Москвой, должно было выглядеть неким зловещим символом надвигающейся на государство грозы – польско-литовской интервенции»⁸⁶. Последняя сцена «Мужик на амвоне» критиками была отмечена как удачная. Г. Оксман написал: «Оригинально выделена концовка, где объединены оба пушкинских варианта»⁸⁷. О. Литовский отметил: «замечательно сделана финальная сцена “безмолвствующего народа”. <...> Впечатление усиливается сумеречным освещением кремлевских стен»⁸⁸.

Д. П. Якубович на страницах «Известий» поделился своим впечатлением о непреодолимых трудностях читки пушкинского текста, с которыми столкнулись актеры: «Пушкин, с лицейских лет протестовавший “против хрипа бешеных трагедий” и “страшного рева актеров”, нашел бы повод посмеяться над некоторыми моментами в Ленгосдраме»⁸⁹. Г. Оксман писал: «К дефектам спектакля относится неумение большинства актеров пользоваться классическим стихом. Вместо прекрасного звучного пушкинского стиха в некоторых сценах звучала дикция <...> купцов Островского»⁹⁰. Н. К. Пиксанов размышлял: «Если постановщик хотел донести до зрителя пушкинский стих, то почему актеры и Симонов в своих монологах и другие – “рубил”, отрывали строчки? Тут я вижу определенное влияние традиций МХАТ, в частности спектакля “Горе от ума”, где подобные же приемы нарушали музыкальность грибоедовских стихов»⁹¹. К. Н. Державин настаивал: «Читка пушкинского стиха в “Борисе Годунове” – это лаконичная и заостренная подача мысли в ее эмоционально-романтической приподнятости, в напряженной простоте и стремительности интонаций. Никаких “прозаизмов”. Никакой мелочной детализации “психологических состояний”. Ясное и точное ощущение ритма мысли и ритма эмоции в ритме образа»⁹².

Критика особо заостряла внимание и на достижениях театра в решении проблем единства спектакля и уровня актерского ансамбля. А. И. Пиотровский отметил: «Театру и его режиссуре принадлежит бесспорная и неотъемлемая заслуга создания “Бориса Годунова” как непрерывно развертывающегося сценического целого». Другое дело, что «прозаичность и будничность тяготеют на многих сценах и на многих фигурах этого “Бориса”. Спектакль весь как-то приземист и мало поэтичен, мало романтичен в пушкинском смысле этого слова»⁹³. Б. А. Лавренев сравнил премьеру со спектаклем МХТ, шедшем 27 лет назад, и посчитал возможным признать, что «Акдрама несомненно взяла верх в <...> соревновании. Но, выражаясь военным языком, победа одержана с “большой кровью” и немалым уроном. Нам представляется, что основным пороком спектакля является отсутствие в театре Акдрамы того, что в старое время называлось ансамблем и что сегодня мы называем актерским коллективом. Это грех всех ленинградских театров, Акдрамы в первую очередь. В результате этого печального факта в отчетном спектакле отсутствует единство манеры исполнения»⁹⁴.

Чтобы уместить 24 картины в рамки спектакля, идущего «в один вечер», необходимо было найти какое-то оригинальное решение. К. Н. Державин писал, что «театр драмы стал на путь предельной динамизации своей сцены и специально для постановки “Бориса Годунова” оборудовал ее двумя концентрическими вращающимися кругами»⁹⁵. Сушкевич пояснял: «Для облегчения перестановки мы переоборудовали сцену. Взамен неподвижного планшета сделаны движущийся круг и вращающееся вокруг него кольцо и ворота, то суживающие, то расширяющие рамку сцены; значительно усилена световая аппаратура. Все это позволило готовить две-три картины к каждому акту и во время действия готовить следующие. Интервалы между картинами длились всего 25-39 секунд»⁹⁶. Конструкция состояла «из комбинаций внутреннего круга диаметром 9,5 метра, окружающего его неподвижного кольца шириною 0,25 метра и наружного вращающегося кольца шириною 1,8 метра»⁹⁷. Рецензент «Красной газеты» писал: «Реконструкция сцены Госдрамы позволила реализовать интересные решения в оформлении спектакля. Вращающиеся круги служили основой для 24 объемных декораций, построенных в стиле московской архитектуры XVI века. Костюмы для “Бориса Годунова” созданы на основе широкого изучения изобразительного материала эпохи. В частности, костюмы действующих лиц “польской части” действия реши-

тельно порывают с традициями псевдонационального польского костюма и воспроизводят французские и итальянские моды того времени»⁹⁸. Спектакль шел в декорациях художника Г. П. Руди и с музыкальным сопровождением композитора Ю. А. Шапорина. Газета «Смена» особо отметила оформление спектакля: «Оно полностью передает монументальность и ширину охвата темы. <...> оформление свидетельствует, что художник не только понял, но и слился с постановщиком, найдя достойные средства для воплощения его замысла»⁹⁹. Г. Оксман оказался настроен более скептически: «Очень трогателен археологизм в декоративном оформлении – монументальном, выдержанном в одном стиле, но слишком перегруженном сурьезностью и пышностью»¹⁰⁰.

В спектакле были заняты выдающиеся артисты. Роль Царя Бориса исполнял Н. К. Симонов. С. А. Цимбал в монографии «Николай Симонов» подробно останавливается на этой работе актера. Симонов, создавая образ, традиционно отталкивался от внешнего рисунка образа Бориса, получился волевой, интеллектуальный облик царя, имевшего татарские корни. Б. А. Бабочкин в роли Самозванца далеко не во всем следовал указаниям Сушкевича, и в результате режиссер был вынужден отступить. Сушкевич замышлял образ Отрепьева прежде всего как расчетливого политика. А «Самозванец в трактовке Б. Бабочкина был отщепенцем, авантюристом, который поверил в свою историческую миссию и оказался увлеченным ею»¹⁰¹. Чуть позднее Сушкевич на роль Самозванца ввел А. Ф. Борисова, и тот создал свой образ Отрепьева. Он играл Лжедмитрия, которому моментами приходила скорбь раздумий о творимых им делах. В премьерном спектакле Борисов исполнял роль Юродивого, который мыслился режиссером как провокатор. У Борисова такой образ не получился, подобное режиссерское решение персонажа категорически не ложилось на душу артисту. Об этом Борисов прямо сказал Сушкевичу, и тому пришлось согласиться. Сушкевичу в спектакле также не удалось реализовать образ Пимена, предположительно трактуемого как заговорщика; трактовке «воспротивились и поэтический строй монолога Пимена, и весь характер летописца, уже отрешенного от бушующих за стенами монастыря политических страстей, так же, впрочем, как не сумел исполнитель роли Юродивого Александр Борисов сыграть его, согласно требованию режиссера, как лазутчика, подосланного в народ самим Борисом»¹⁰².

С. Кара отмечал: «Спектакль в целом грешил против подлинного историзма, большая тема о судьбах народных, о судьбах государственных не находила в нем должного воплощения»¹⁰³. Б. И. Березарк в выводах о значении постановки «Бориса Годунова» отметил: «Сушкевич создал спектакль монументальный. В этом плане он исходил от старых традиций Театра Госдрамы»¹⁰⁴.

«Петр I»

А. Н. Толстой писал роман-эпопею «Петр Первый» в течение длительного времени. За эти годы в стране и в искусстве происходили серьезные перемены. Выдвигаемый идеологией новый взгляд на историю должен был быть творчески освоен искусством. Новая историческая «правда» талантами деятелей искусства становилась художественной правдой. Ее убедительность была настолько высока, что эта вновь обретенная художественная правда оказывалась действенным и мощным средством культурной пропаганды, что и ожидалось руководством страны, и формулировалось как задача.

Одна за другой у Толстого появились три пьесы по роману. Все варианты воплотил на сцене Б. М. Сушкевич, а в создании второй и третьей пьесы он принимал непосредственное участие. Документальных подтверждений этому кроме воспоминаний артиста Я. О. Малютина, исполнителя роли Петра в постановке Госдрамы 1935 г., нет. Начальную редакцию «Петра I» Сушкевич поставил в МХАТ-2 в 1930 г. По сравнению с версией Госдрамы 1935 г. это был совершенно другой спектакль. В свою очередь, постановка «Петра I» в Госдраме 1938 г., также не имела общего с предыдущей работой.

С. Д. Дрейден, очевидец премьеры 1935 г., так обрисовал увиденное: «Господин маршал пира, извольте взять булаву, начать битву с превеликим недругом нашим Ивашкой Хмелем!..» И маршал пира, царь Петр, берет булаву. Молча оглядывает Петр кунсткамеру придворных – «воров, глупцов, монстров» – и переводит тяжелый свой взгляд к окну, за стеклами которого проступает панорама Петербурга. Меркнет свет в пышной зале дворца. Прижимаются к стенам и застывают группы новых вельмож, из-под палки, «из-под булавы» выполнявших обряд бального веселья, и все яснее вырисовываются очертания города, «построенного на человеческих костях». Зритель аплодирует этой «живой картине», заключающей спектакль Ленгосдрамы «Петр Первый». Точно так же он аплодирует, следя вместе с Петром с набережной Летнего сада за

перспективой зданий, за мерным потоком Невы, живописно воспроизведенными художником В. Дмитриевым. Зритель, знакомый с историческими очерками Покровского, с первыми двумя частями романа А. Н. Толстого, бесспорно, воспринимает спектакль как ряд характерных зарисовок на полях исторического повествования. Неудивительно, что наиболее приветливый прием встречают те эпизоды, где дается ландшафт, панорама, массовая жанровая сцена»¹⁰⁵. Уже из этого отзыва видно, что публику в меньшей степени интересовали быт исторической эпохи и психологические коллизии персонажей.

Свой режиссерский замысел постановки Сушкевич определил как очерчивание «трех тематических колец»: «Триумфом Полтавской победы и разгромом опаснейшего внешнего врага шведов замыкается первое тематическое кольцо пьесы. <...> От старой боярской Руси к крестьянству тянутся нити через фигуру юродивого Варлаама. И когда Воробей с ножом бросается на Петра, в его отчаянии сплетается ненависть к тому, кто является главой новой эксплуататорской силы, со страхом перед тем, кто рушит устои старой жизни и ее освященный обычаями и преданиями размеренный ход. На этом фоне вырастает и тема Алексея. С Алексеем поднимается вторая волна реакции. <...> В Алексее запечатлелся лик старой Руси – лик упорный, фанатический, злобно исступленный. Линия отношений Петра и Алексея замыкает второе тематическое кольцо пьесы. К нему примыкает третье – судьба Петровской реформы. С первых картин пьесы поднимаются сподвижники Петра и среди них – баловень фортуны – Александр Меншиков. Они поднимаются для того, чтобы сказать свое слово в заключительной теме пьесы, для того, чтобы на вопрос Петра “Город сей поставлен на человеческих костях. Для кого?” ответить хищным оскалом и организованным грабежом. Вырос новый социальный слой, родилась дворянско-капиталистическая камарилья, и на последних этапах жизни Петра она выступает как законный наследник его дела»¹⁰⁶.

Сушкевич не скупился на высказывания о достоинствах пьесы и своих режиссерских планах: «Роман А. Толстого (а вместе с ним и одноименная пьеса) “Петр I” – большое художественное полотно, история, как ее видит крупный советский художник. И именно этот угол зрения дал возможность А. Толстому создать произведение, полное глубоко-реалистических, художественно-цельных образов людей прошлого. Писатель стремился в романе и пьесе дать подлинный, не при-

украшенный образ суровой эпохи, показать ее социальные противоречия, ее ведущие силы, помимо обычной коллизии – Петр против старозаветных бояр, Алексея, – А. Толстой ввел в свое произведение и новую силу, на которую опирается Петр и которая выражает буржуазную суть его реформы – купечество. А. Толстой вывел и представителей подъяремного, забитого, истощенного крестьянства. В этом широком историческом охвате и стремлении дать цельный образ эпохи – сила пьесы. Но тут же проявляется и слабость ее – так как не все здесь А. Толстому удалось. Прежде всего, не удалась образы мужиков: Лоскут и Воробей лишены той яркой индивидуальной характеристики, которую А. Толстой умеет наделять даже третьестепенных своих персонажей <...>. Лоскут и Воробей ощущаются зрителем, как “введенные” в пьесу, но не живут в ней самостоятельной жизнью. Перебивающими внутреннее течение пьесы, “вставными” представляются и сцены, введенные для показа “социальных противоречий” или для “полноты исторического фона”. Эти сцены либо бледные (казнь стрельцов), либо олеографично-панорамные (полтавский бой). Зато с какой силой показан конфликт с сыном, идущим против Петра и гибнущим от его руки»¹⁰⁷.

Пьеса А. Н. Толстого была построена как хроника, перед зрителем должны были пройти двенадцать картин, действие в которых происходило от 1699 года до 1724-го. В спектакле была сделана попытка отразить главнейшие события петровской эпохи и разные этапы исторической биографии Петра I. Сушкевич поставил задачу реалистического анализа эпохи, отказа от поверхностного показа истории как парада костюмированных восковых фигур. Для режиссера спектакль являлся обращенной в прошлое политикой, взглядом на образы прошлого с высоты современности. Ю. Месяцев писал: «Бесспорно, конечно, что всякая стилистическая переработка влечет за собой неизбежные срывы в последовательности и стройности сюжетного развития, в обрисовке образов и характеров героев. Но бесспорно и то, что эти “издержки драматургического производства” не помешали театру и, в частности, постановщику <...> создать яркий исторический спектакль, лишенный какой бы то ни было бутафорской театральщины»¹⁰⁸. И. Б. Березарк отметил: «Режиссер теперь отказывается от обостренной театральности, от гротеска, от отдельных черт карикатурности, от всего того, что было характерно для его постановки “Петра I” в 1930 году»¹⁰⁹.

И. Гринберг писал: «Жанр советской исторической драмы только начинает складываться. “Петр I” – один из первых шагов на этом пути. Многие уже намечены в этой пьесе: широкая историческая перспектива, обращение к основным силам, основным процессам эпохи, отказ от драматургии придворных интриг, от батальных, костюмных и прочих эффектов – все это, несомненно, характерно для советского исторического спектакля». Гринберг сделал упрек театру за то, что тот не сумел исправить недостатки пьесы, жанр которой он определил как исторические сцены. «Театр <...> ограничил <...> себя работой над каждой картиной в отдельности. Поэтому в спектакле есть отличные сцены в превосходных декорациях В. Дмитриева <...>, но нет единой логики спектакля, неуклонно развивающейся от действия к действию. Сцена казни стрельцов, сцена в Кремле, сцена Полтавской битвы, сцена на Канатном заводе – все они связаны лишь временной последовательностью. Только к концу действие приобретает большую напряженность». Гринберг продолжал: «“Петр I” на сцене Актрамы лишен единого дыхания, не содержит конфликта, который <...> пронизывал бы все произведение, делал бы его целостным, сообщая бы ему напряженность, подлинную драматичность. Не напрасно театр пишет о пьесе как о “хронике” и более того – как об “очерке”»¹¹⁰. С. Д. Дрейден соглашался с подобным мнением: «Театр Госдрамы отнесся к работе над пьесой с бесспорной тщательностью, не сумев, однако, выйти за границы хроникального повествования, не сумев поднять на высоту подлинного социально-исторического обобщения образы, намеченные в пьесе». И далее: «...действия ни в пьесе, ни в спектакле нет. Остались лишь отрывочные эпизоды, беглые зарисовки, схематично отражающие материал отдельных глав романа»¹¹¹.

Формообразующей линией спектакля стала тема Петра. Его образ был наполнен внутренним психологическим конфликтом, порожденным противоречивыми результатами его правления, его власти. При этом А. Н. Толстой дает Петру характеристики выдающегося вождя своей эпохи. Зритель увидел Петра, занятого созданием новой правительственной системы и нового общественного уклада. «Петра не как сверхчеловека, а как сына своего класса, как типичного представителя <...>. А. Н. Толстой не впал в соблазн “снизить” образ своего героя, – рассказывал о спектакле Б. А. Горин-Горайнов. – Вот почему и в нашей постановке мы стремились сохранить исторические масштабы образа Петра. Однако, наш Петр – не изо-

лированный трагический “герой”. Он действует в определенной среде, в определенных условиях. В этой среде он, прежде всего, встречает огромное сопротивление. Действует мощная инерция тех сил, которые противостояли петровским реформам. Во главе этих сил – царевич Алексей, воплощение старозаветной, фанатически религиозной, упрямой стихии, Алексей, поддерживаемый всем реакционным боярством, церковью и т. д. <...> А. Н. Толстому можно поставить в упрек, что в романе фигура Петра вырастает в монументальный образ, а в пьесе он обеднил Петра. Здесь он стал эпизодической фигурой, а не той фигурой, которая должна нести на себе один из крупнейших характеров эпохи»¹¹². С. С. Данилов отметил перегруженность спектакля социологией, заслонившей подлинный историзм: «Вторая редакция “Петра Первого” – спектакль Госдрамы в 1935 году – делала попытку показать Петра на широком историческом фоне эпохи с раскрытием ее основных социальных коллизий. Символико-мистическая приподнятость в пьесе уже была снята, хотя по-прежнему доминировала тема обреченности Петра. Пьеса кончалась трагическим в своей безысходности монологом Петра, охваченного сомнениями: “Что мне теперь делать? Ум гаснет...” И не Петру, а пьяному князь-папе принадлежала заключительная реплика, приглашавшая Петра “начать битву с превеликим недругом нашим Ивашкой Хмелем”. Основной недостаток второго варианта был в том, что широкое изображение исторической действительности здесь заслонилось “социологическими” схемами. В отличие от замечательного романа, на первый план выступили не живые люди, а “представители” различных социальных группировок»¹¹³.

А. И. Пиотровский дал спектаклю следующую оценку: «Госдрама, правильно взявшаяся за постановку пьесы, видимо, не ощутила ее масштабности. Театр и режиссер Б. М. Сушкевич оказались плененными той домашностью, той бытовой конкретностью, которая несомненно наличествует в пьесе, выгодно отличая ее от бутафорской, внешне-декоративной исторической драматургии, так часто заполняющей наши сцены. Но в том-то и дело, что эта домашность в пьесе Толстого – только прием, отнюдь не снимающий эпопейного, монументального разворота темы. В постановке Госдрамы грань между исторической эпопеей и психологически-бытовой пьесой как будто бы стирается. Масштабы спектакля снижаются также выполнением заглавной роли. Артист Малютин, играющий труднейшую роль Петра, раскрывает образ с тем-

пераментом, с большим физическим напряжением, но очень внешне, на крике, на судороге, на беготне, на резком жесте. Беготне и крикам вообще слишком много уделено внимания в спектакле, так же как слишком много в нем неорганизованного движения. Порою непонятен и сам постановочный стиль спектакля. Несколько условные, мягкие и лирические декорации В. Дмитриева, очень поэтически передающие пейзажи деревянного, на сваях вырастающего Санк-Петербурга, мало вяжутся с натуралистическим тоном режиссерской работы, в свою очередь резко нарушаемым почти символическим, экспрессионистским, каким-то макаберным финалом, кукольным танцем знати вокруг застывшей фигуры Петра». Пиотровский сделал вывод: «Спектакль силен был бытовой конкретностью. Но грани истории стирались. На первом месте оказалась бытовая пьеса»¹¹⁴.

С. А. Цимбал писал: «В ряде <...> сцен писатель попытался конкретизировать реальную обстановку, в которой осуществлялась “петровская реформа”. С пьесы снята ее символично-мистическая приподнятость, и центральные фигуры спектакля стали более “земными”, исторически-правдоподобным и полнокровными. Однако пьеса потеряла во многом свою целостность, внутреннее развитие образов стало более фрагментарным, скачкообразным, и если учесть, что между отдельными сценами пьесы проходят годы и десятилетия, то становится особенно очевидной трудность ее сценического воплощения. Некоторые новые сцены (в первую очередь сцена бунта на канатном заводе) оказались случайными в спектакле, их наивный и несколько примитивный “идеологизм” – не убедительным и плоским. Замечательная сочность и выразительность языка пропадает в этих сценах, уступая место инсценированным историческим комментариям». Цимбал резюмировал: «В спектакле же Госдрамы за несколькими исключениями все острые углы пьесы срезаны, и в поисках подлинной реалистической скупости театр пошел по пути предельного художественного самоограничения»¹¹⁵.

Критикой была отмечена последняя, заключающая спектакль сцена. По впечатлению И. Гринберга, она была «подлинно трагична. Петр, уже стареющий, уже чувствующий приближение конца, с отчаянием сознает, что вместе с ним похоронено будет дело всей его жизни. Казнь стрельцов, гибель многих тысяч солдат в шведских и в турецких войнах, гибель многих тысяч крепостных в ингерманландских болотах, смерть Алексея, – все это было совершено только ради

того, чтобы новая аристократия заняла место старого боярства, чтобы Меньшиковы и Шафировы обкрадывали казну, дрались из-за добычи и играли в государственных деятелей, чтобы на другой день после смерти Петра были отброшены и забыты все основные принципы его хозяйственной и административной политики. Петр – одинокий, яростный среди толпы придворных – именно эта сцена и должна быть финалом пьесы, а не картина наводнения, имеющая полумистический характер – “вот тщета усилий человеческих!” – как то было в первой редакция. Здесь дается действительное разрешение драмы Петра, драмы исторического деятеля, которому ненавистны результаты собственной политики, но самое нарастающее коллизия дается как бы пунктиром, прерывисто и разрозненно»¹¹⁶.

В отзывах критики много внимания уделялось актерским работам. И. Гринберг, по сравнению с публикациями других критиков, дает достаточно объективные оценки: «Я. О. Малютин раскрывает образ Петра с большой культурой, тонко и продуманно. Но образ этот далек от того Петра, энергичного, земного, напористого, озорного, каким предстает он в романе. Петр I Малютина гораздо тяжелее, гораздо “возвышеннее”, он несет в себе нечто от традиционного Петра, – не то “героя, идущего против толпы”, не то – “саардамского плотника”. Дух стяжательства – разбойничьего, беззастенчивого – (а ведь он весьма существенен в картине Петровской эпохи, разворачиваемой А. Толстым!) в наибольшей степени воплощен в фигуре Алексашки Меньшикова (В. Ф. Романов). Меньшиков проходит через пьесу наглецом, смелым выскочкой, кондотьером. <...> И еще одно характерное сопоставление. Княгиня Авдотья Буйносова написана в плане чисто бытовом, и потому <...> Е. П. Корчагина-Александровская имела возможность дать замечательный целостный образ. Напротив, <...> В. И. Воронов – князь Буйносов – раздираем противоречиями, и от попыток дать трагический образ старого боярина переходит к сниженной гротесковой трактовке роли»¹¹⁷. Ю. Месяцев преодоление «мережковщины» в спектакле поставил в заслугу артистам Я. О. Малютину (Петр I) и Б. А. Бабочкину (царевич Алексей): «Алексей – это не юродивый из трилогии Мережковского, а слабый духом человек, обуреваемый крупными и мелкими страстями, в ком ненависть, злоба и властолюбие переплетаются с подлой трусостью, лицемерием и лукавством. В упрек Малютину хочется поставить лишь излишнюю неврастеничность Петра, нередко перерастающую в суетли-

вость. Там, где этого артист избегает, Петр I в исполнении Малютина встает во весь свой исторический рост, раздвигая условные рамки сцены. <...> К существенным недостаткам спектакля <...> относится в первую очередь образ старого князя Буйносова. Это яркий представитель старой феодальной России, восстающей против Петра. Он неумен и труслив, но он сопротивляется петровским реформам всеми темными инстинктами, всем нутром своим. И так же инстинктивно почуяв, что “к старому возврата нет”, он “перестраивается”, приспосабливается, угодливо переносит тягчайшие оскорбления своего боярского достоинства. <...> социальный характер петровской эпохи, к сожалению, сведен к нескольким неясным эпизодам, только отягчающим движение спектакля. И совсем уж неубедительна та сцена, когда Воробей с ножом бросается на Петра. Корни его классовой ненависти в пьесе оказались невскрытыми». Месяцев также заметил, что «неверно дан образ Меньшикова артистом В. Ф. Романовым. Его Меньшиков – это скорей “удалой молодец”, а не хитрый и наглый “полудержавный властелин”, рыцарь беззастенчивой наживы, стяжатель, не брезгающий мелкими взятками»¹¹⁸. С. Д. Дрейден был более категоричен: «За исключением образов Катерины (<...> Н. Н. Бромлей) и Алексея (<...> Б. А. Бабочкин), нашедших остро-театральную и характерную актерскую трактовку, большинство персонажей дано весьма снижено, натуралистично, поверхностно. При всей добросовестности <...> Я. О. Малютина, проделавшего большую работу над ролью, его Петр все же может быть признан Петром лишь в порядке чисто внешнего, портретного»¹¹⁹.

«Платон Кречет»

Одна из статей, вышедших к премьере, была озаглавлена «Встреча с новым героем». Поиску сценического воплощения образов современников, раскрывающихся в условиях становления новых ценностных ориентиров строящегося общества, была подчинена работа над спектаклем. «Самое главное – то, что в спектакле передан новый тип отношений между людьми, <...> новая образующаяся вокруг людей нашей страны творческая атмосфера любовной товарищеской помощи»¹²⁰. Премьера была приурочена к 18-й годовщине Октябрьской революции, так как по своей тематике и по характеру проблем, которые в ней поднимались, пьеса отвечала ведущим лозунгам социалистического мировосприятия. Сушкевич писал о пьесе А. Е. Корнейчука, что она с исключительной яркостью

и теплотой рисует картины нашей действительности. «Необходимость творческого отношения к своему делу, страстный протест против косности и спячки в работе, сталинское требование внимательного отношения к работникам “малым” и “большим” – основная идея пьесы». И далее: «В своей работе над “Платоном Кречетом” театр стремится обострить и углубить идейную направленность пьесы, развить ее тему и сыграть спектакль в плане романтической комедии, сгладив тем самым недостатки фактуры, данной автором»¹²¹. Спектакль получился и драмой, и комедией одновременно. Критик отозвался о постановке: «в Госдраме мы видели перегиб в сторону комедии. Но какой! Мы еще не слышали, чтобы на “Платоне Кречете” так смеялись. Был такой хохот, что по сравнению с “Кречетом” сама “Женитьба Фигаро” могла показаться мистерией. Но это был того рода смех, после которого, выйдя из театра, зритель начинает сердиться: “и чего, я, дурак, смеялся”»¹²².

Сушкевич отмечал, что «наряду с подчеркнутыми мелодраматическими положениями пьеса сочетает в себе мягкие лирические сцены в манере лучших произведений Чехова»¹²³. И. И. Юзовский заметил: «Романтичность нашла в спектакле своеобразное воплощение. Она связала единой нитью героев, верящих и убежденных в том, что “мастерят” новую жизнь. Понимание ими эпохальности задач увело спектакль от жанра романтической комедии, которой Сушкевич передал “лирическую приподнятость”»¹²⁴. Поэтому режиссер не противопоставляет действующих лиц пьесы. Напротив, они друг друга дополняют, бесконфликтно показывая, каких разных людей может объединять творческая цель созидания будущего. Сушкевич конкретизировал суть пьесы: «Рассказ о двух подлинных мастерах жизни – партийном (Берест) и непартийном (хирург Кречет) – ее центральна тема»¹²⁵. Романтическая приподнятость постановки выражалась в свободе личностных черт персонажей, Сушкевич позволил героям быть индивидуальными и непохожими. Их типичность не в характерах, а в их общем искреннем желании жить среди людей страны оптимизма.

Г. Белицкий писал: «Пьеса Корнейчука – пьеса о пролетарском гуманизме». Однако именно решение режиссера сделать спектакль легким, менее «серьезным», чем сюжет и идея самой пьесы, была встречена критикой в штыки. Из образов, созданных Сушкевичем, невозможно было сделать воспитательные примеры для подражания. Жизнь требовала появления

целой армии Кречетов и Берестов. Тот же Г. Белицкий продолжал: «На спектакле еще лежит налет натуралистичности, столь свойственный многим постановкам Госдрамы. Некоторые сцены (вечеринка у Кречета в 1 акте, подготовка к вечеринке в 5 картине) напоминают соответствующие эпизоды наших – увы – ходовых комедийных постановок насчет “хорошей, красивой и частной жизни”. Важнейшая “проблемная” сцена (диалог Кречета и Береста о продлении жизни) – режиссерски разрешена тускло – сидят люди по обеим сторонам письменного стола и скучно беседуют. Слишком много “бытовой” суеты в больнице (4 картина). Словом, постановка (как впрочем и сама пьеса) еще не очищена от натуралистического шлама. Это впечатление создается и излишне чистенькой и аккуратненькой декорацией (худ. Босулаев), которая как бы приближает к земле героев пьесы и не дает проявиться их мыслям и чувствам во всей широте»¹²⁶. А. И. Пиотровский: «Принципиальное значение этого спектакля было бы, однако, глубже, если бы театр поставил одно из крупных произведений советской драматургии с той силой, с какой он мог и должен был это сделать <...>. Непомерно затянут темп спектакля <...>. Кажутся неверными режиссерские пережимы как в сторону мелодрамы <...>, так и в направлении к довольно поверхностному водевилю <...>. Натуралистичность отдельных эпизодов и характеристик в значительной степени снижает масштабы идей и характеров “Платона Кречета”»¹²⁷.

Основная нагрузка спектакля ложилась на плечи двух главных героев Кречета и Береста. Их образы оказались яркими, но «нетипичными» для массового восприятия. «Наиболее противоречивым представляется актерское исполнение спектакля»¹²⁸, – заявил А. И. Пиотровский. Кречет – фигура неоднозначная и сложная в сценическом воплощении. Критик «Красной газеты» констатировал: «Театр Госдрамы поручил роль Платона Кречета молодому, талантливому актеру Н. Вальяно, до сих пор известному по характерным комедийным ролям. Для Вальяно эта роль явилась исключительно ответственной. Он создал сложный образ погруженного в себя, сосредоточенного и верящего в свое дело врача, образ, меньше всего построенный на внешнем обаянии, но полный большой внутренней силы. Однако Вальяно несколько “омрачил” Кречета»¹²⁹. А. И. Пиотровский дал уничтожающую рецензию игре Вальяно: «Молодой талантливый актер должен признать, что роль эта не в его творческих средствах. Мы менее всего хотим ограничить диапазон ролей Вальяно так удающей-

ся ему буффонадой. Так же, как мы отнюдь не думаем, что Платона Кречета надо изображать шаблонным героем-любовником. Но весь авторский текст требует от этой роли мужественной и обаятельной простоты, открытых и ясных интонаций. А Вальяно играет злого, угрюмого человека в начале спектакля и неврастенического, пытающегося встать на ходули любовника – в конце. Отдельные умно и тактично найденные интонации не изменяют основного. Неудача центрального образа снижает тонус всего спектакля»¹³⁰. К образу Береста критика отнеслась значительно более позитивно. «Редко когда нашему театру удавалось, – писал Г. Белицкий, – выводить на сцену столь обаятельный, столь привлекательный, насквозь партийный образ руководителя, умного и чуткого человека. Фигура Береста – одно из крупнейших завоеваний советской драматургии»¹³¹. А. И. Пиотровский отметил: «Бесспорно удачно исполнение артистом Симоновым роли “мастера жизни” – predisполкома Береста. Образ действительного обаяния большой внутренней силы. Исполнением этой роли Симонов еще раз доказал, какого мягкого, простого и мужественного актера мы в нем имеем». Пиотровский дал характеристики игре и других участников спектакля: «Ярки эпизодические фигуры горе-заведующей здравотделом Бочкаревой (арт. Козлова) и старой санитарки, произносящей всего лишь один короткий монолог, но надолго запоминающийся, благодаря классическому мастерству Е. П. Корчагиной-Александровской <...>. Актерски не вполне выразительным кажется ближайшее окружение Кречета. Водевильны Кабатченко и Бибинова (Степа и Валя) <...>. Юнгер полна сценического обаяния в роли Лиды, но эта ее Лида так подчеркнута лирична (а этой “лирической” краской по существу и ограничивается характеристика образа), что трудно поверить, как эта милая, немного взбалмошная барышня (кандидат партии – по пьесе) открывает новые страницы в архитектуре. Такие актерские удачи, как Симонов или Корчагина-Александровская, лишней раз убеждают в том, что “Платон Кречет” в Госдраме мог бы получиться несравненно сильнее и глубже»¹³². Спустя год, в процессе смены руководства театра Госдрамы и ухода Сушкевича, Пиотровский напишет: «Поставлен “Платон Кречет” с почти годовым опозданием против десятков постановок этой пьесы в театрах страны. И опять-таки спектакль оказался на уровне заведомо средних “проходных” спектаклей со случайными мизансценами и с посредственными исполнителями»¹³³.

«Ревизор»

1936 год – год столетия комедии Н. В. Гоголя, но, к сожалению, этот знаменательный для русского театра юбилей не был достойно отмечен. Кроме появления двух премьер, одной в ТЮЗе, второй в Госдраме, других заметных событий не состоялось. Это было симптоматично, критикой отмечалось, что отечественные театры «почти совершенно выключили из своего репертуара классику. В частности, в этом повинен Ленинградский Государственный театр драмы, позабывший, что ему, в первую очередь, нужно сочетать работу по созданию советского классического спектакля с последовательным обращением к наследию»¹³⁴. Такое положение дел явилось прямым следствием общей ситуации в стране после начавшейся борьбы с формализмом в искусстве. М. О. Янковский констатировал: «Трудный оказался истекший сезон для большинства наших театров. Январские статьи в “Правде” заставили многое пересмотреть и о многом призадуматься. И естественно, что вторая половина сезона прошла в обстановке исключительной настороженности и самопроверки. Ведь нельзя забывать, что в практике многих наших театров, помимо формалистских и натуралистических ошибок, была еще и “овеянная веками” традиция художественного “ширпотреба”»¹³⁵.

Ставить русскую классику в этой ситуации означало заранее подставить себя под пристальный контроль и возможный разгромный удар критики. Причины особого внимания к «Ревизору» как к национальному наследию выразил М. О. Янковский: «Подход к классике требует особенной ответственности. На нем выверяется уровень актерского коллектива и качество его режиссуры. Имел ли право театр Гос. драмы, впервые показавший “Ревизора” 100 лет тому назад, осуществляя ныне эту комедию как памятник к столетней годовщине писателя, подойти к нему, как к второстепенной работе, не подытожив в этом спектакле всех своих завоеваний за годы революции»¹³⁶. И еще: «Вся история трактовки Гоголя на протяжении ста лет должна была быть пересмотрена театром. Все традиции, накопившиеся за столетие, должны были подвергнуться критической переоценке. Советский театр должен <...> показать “Ревизора” в его подлинном виде»¹³⁷.

Александринский театр, где «Ревизор» впервые был показан, не мог пройти мимо знаменательной даты, и новая постановка естественно породила ожидания и надежды. Но вышло так, что новый спектакль оказался показательным свидетельством ситуации в стране и в театре. Создавалась новая

планка оценки задач театра: «Очень вероятно, что, взглянув на звериные рожи гоголевской комедии с огромной высоты социалистических побед, мы нашли бы новое эмоциональное отношение к образам “Ревизора” взамен того ощущения, которое было вложено в комедию Гоголя Мейерхольдом и Чеховым–Хлестаковым. “Ревизор”, понятый так, прозвучал бы сейчас как тот мировой фарс, который, по слову Маркса, нужен для того, чтобы “человечество, смеясь, расставалось со своим прошлым”»¹³⁸. У А. И. Пиотровского прозвучали достаточно жесткие высказывания в адрес премьеры: «Постановка “Ревизора” выглядела проверкой, испытанием творческих сил академического Театра драмы. Испытание это прежде всего показало противоречивость, сложность художественного пути театра»¹³⁹. И еще: «В спектакле в целом мало мысли, мало мастерства»¹⁴⁰. Сходную оценку постановке дал М. О. Янковский: «“Ревизор” не стал событием. Этот факт приходится констатировать с чувством глубокой досады и искать ему объяснение»¹⁴¹. От спектакля ожидали, чтобы классика раскрылась и прозвучала по-новому, в русле соцреализма. Для этого театр был обязан, по мнению М. О. Янковского, «снять налет натуралистической бытовщины и беззлобной, почти водевильной интерпретации. Это значит, что автору “Ревизора” нужно было вернуть его острое сатирическое оружие»¹⁴². И еще: «Нужно было преодолеть, однако, не только эту традицию. Нужно было отвергнуть и формальные изыски “Ревизоров” недавних лет и предельный натурализм, с которым подошел к “Ревизору” МХТ в свое время»¹⁴³.

В своей массе критика отнеслась к спектаклю прохладно. И. И. Юзовский, к примеру, высказался так: «В некоторых наших академических театрах, например, в Московском Малом театре или в Ленинградском, быв. Александринском, театре очень часто любят говорить о традициях. О славных традициях Щепкина и Прова Садовского, о не менее славных традициях Самойлова и Мартынова. Чуть-что, например, плохой спектакль, – сейчас же торжественно напоминаются вышеуказанные имена, которые должны заставить зрителя быть более снисходительным к театру, раз он имеет среди своих предков такие имена»¹⁴⁴. Наиболее распространенное мнение о постановке выразил А. И. Пиотровский: «Спектакль балансирует между послушным следованием традициям “александринского” “Ревизора” и довольно робкими “ремарками”. Несколькими интереснейшими актерскими образами – это немало для Госдрамы, имевшей за последние месяцы столько провалов.

Работа проделана серьезная, добросовестная, но, к сожалению, она не привела к цельному, единому спектаклю¹⁴⁵. В другой публикации он отметил: «И на этот раз (в который уже раз) спектакль Госдрамы обратился <...> в демонстрацию актерских сил театра. Демонстрацию очень противоречивую»¹⁴⁶. М. О. Янковский в своем разборе работы театра выделил ряд ключевых, на его взгляд, моментов: «Режиссер задумал показать уездную николаевскую Россию как явление типическое, ее персонажей не как случайное сборище уродов, а как живой коллективный портрет дореформенной империи. Постановщик не увлекся показом бесчисленных “исторически верных” бытовых мелочишек. Он вывел на авансцену людей эпохи на “осмеяние всеобщее”. <...> Режиссеру казался слишком важным общий рисунок спектакля. Он стремился к тому, чтобы этот рисунок был проведен актером, но настоящей глубокой работы над системой образов той комплексной работы, которая единственно и создает из спектакля целостную композицию, ему осуществить не удалось. <...> Верен внешний облик каждого из чиновников, но чиновников нет. Они не ожили в спектакле. Они только Фигуранты. <...> Этот отпечаток отсутствия “общего звучания” проходит красной нитью по всему спектаклю»¹⁴⁷.

Важность и необходимость раскрытия типажей второго плана в «Ревизоре» – прописная истина. В. В. Гиппиус напоминал: «Прогрессивный смысл “Ревизора” обуславливался методом разработки характеров. <...> Герои Гоголя <...> лишены резко выраженных индивидуальных пороков; вообще личная воля каждого играет лишь малую роль в их поведении. Сами они и их поступки – явления типические. Тем самым обличение переключается с отдельных личностей на общественные “порядки”, “нравы”, общераспространенную в данной среде “житейскую мудрость”, и в особенности на самую ситуацию путаницы и переполоха, в которой эти “нравы” раскрываются»¹⁴⁸. Неудачное представление эпизодических ролей единодушно было замечено критиками. «Совершенным провалом <...> оказалось <...> исполнение огромного большинства столь важных в “Ревизоре” эпизодических ролей, – писал А. И. Пиотровский. – И “чиновники”, и “Бобчинский с Добчинским”, и “полицейские” исполняются актерами Любошем, Невским, Богдановым, Гороховым и др. на редкость уныло, провинциально, вяло. Бессмертный гоголевский текст тускнеет и бледнеет в их казенном произнесении. <...> Все эти Земляники, Ляпкины-Тяпкины, почтмейстеры и т. д., <...> до

крайности скучны, провинциальны, вяло шамкают замечательный текст. К столетию “Ревизора” театр не нашел ярких исполнителей этих ролей»¹⁴⁹. М. О. Янковский отметил: «Нам показали не чиновников уездного города, а только актеров, носящих костюмы своих героев, подражающих им в походке и интонациях. Настоящего мастерства, без которого осуществление “Ревизора” немислимо»¹⁵⁰.

В спектакле получился разительный контраст качества исполнения ролей эпизодических и главных. «Лучше <...> Сквозник-Дмухановский в исполнении Лешкова. Лешков играет Гордничего в меру человечно, в меру весело, с характерными интонациями»¹⁵¹. А. И. Пиотровский утверждал: «Говорить о “философии” образа можно в спектакле “Ревизор” только применительно к двум ролям: к Бабочкину в роли Хлестакова и Черкасову в роли Осипа. Советская сцена знает несколько исключительно интересных “Хлестаковых”. Маньяка – “полусвятого”-полуидиота – играл в этой роли Чехов. Странное и смешное воплощение автоматизированного человека дал Гарин. Бабочкин отличается от этих своих предшественников тем, что дает образ человека, совершенно здорового, лишенного всяких патологических черт. Но он берет от них стремление дать образ не внешне-водевильный, а обобщенный. Бабочкин играет молодого человека, почти мальчика, простодушного, наивного, увлекающегося, веселого и необычайно пустого. Бабочкин играет веселую пустоту, становящуюся значительной и важной от того, что этот пустопорожний мальчишка оказывается в состоянии перевернуть целый город николаевской России. Он ближе всего к герою того мирового фарса, каким нам мерещится сегодняшней “Ревизор”. Бабочкин-Хлестаков – это удачная “философия”. Интересно, но зато явно неудачно “философски” обобщен образ Осипа у Черкасова. Этот длинный, мрачный, явно отчаявшийся в жизни чужак кажется вышедшим из драматургии Сухово-Кобылина или Ибсена, а не из гоголевской комедии. Но в этом все же есть мысль»¹⁵².

Замысел Сушкевича-режиссера был отмечен как художественно обоснованный и верный по существу. М. О. Янковский утверждал: «В основе новой постановки “Ревизора” лежит правильный режиссерский замысел. Постановщик Б. М. Сушкевич стремился показать чиновную Россию Николая не как галерею водевильных образов, а как страшный портрет эпохи. Вместе с Гоголем театр хотел “смеяться сильно над тем, что действительно достойно осмеяния всеобщего”. Зритель должен был ощутить всю беспросветность мрака

и всю откровенность цинизма, которыми пропитана деятельность городничих, смотрителей богоугодных и попечителей учебных заведений»¹⁵³. Было отмечено стремление режиссера к сохранению и разработке традиции, в особенности в решениях средних актов пьесы, «давшего ряд остроумных и свежих мизансцен»¹⁵⁴.

Спектакль был сделан осторожно, «с оглядкой», без собственного режиссеру новаторского подхода к постановке. Критика этого ему не простила. А. И. Пиотровский писал: «театр <...> поставил (“Ревизора”. – А. В.) с намерениями бледными и тусклыми. Правда, постановщик спектакля Б. М. Сушкевич обещал “очистить сценическое воплощение “Ревизора” от всех трафаретных толкований и штампов, как в целом, так и в отношении каждой роли”. Но чтобы “преодолевать трафареты”, необходимо иметь ясный и новый общий взгляд на смысл классического произведения. А в том-то и беда, что такого ясного взгляда у постановщиков “Ревизора” нет! Ими руководит боязливое стремление избежать всякого претенциозно-режиссерского “перетолкования” классики. Но ведь такой отрицательной программы мало. Режиссер обязан обладать своим пониманием классического произведения, достаточно глубоким и продуманным для того, чтобы “классика” звучала для современности». И еще: «никакими обобщающими целями постановщики “Ревизора” не задавались. Б. М. Сушкевич придумал немало свежих мелочей и мелочишек, но вопрос об общем замысле спектакля не выдвигается постановкой»¹⁵⁵.

А. И. Пиотровский писал, что «художник спектакля Н. П. Акимов <...> решил доказать, что “Ревизор” – это “очень смешная пьеса”. Против стремления превратить гоголевскую комедию в “водевиль”, вероятно, можно было бы немало возразить, если бы сам Акимов не признался, что “ответственность юбилейной постановки снизила его запал”. И действительно, ничего особенно “смешного” мы в его декорациях не обнаружили. Амбир как амбир»¹⁵⁶. И еще: «Больше всего неоправданного “новаторства” ощущаем мы в декорациях Н. П. Акимова, построившего некий каземат вместо “номера в гостинице” и перенесшего последний акт в сад какого-то “дворянского гнезда»»¹⁵⁷. В другой статье сказано: «Талантливый художник этот, очевидно, находился сейчас в состоянии некой трудно ему дающейся творческой перестройки. Он сознательно уходил от оригинальничания и штукарства прежних своих работ. Декорация “Ревизора” спокойнее и академичнее <...>. Но это – явно промежуточная работа, лишенная ясного и индивидуального замысла»¹⁵⁸.

В постановке Госдрамы не была поставлена задача решения проблемы, о которой в публикации высказался С. С. Данилов: «В советском театре для “Ревизора” изготовили особый сценический костюм – так называемый “гротеск”. Конечно, реализм Гоголя своеобразен. Гениального реалистического отображения действительности Гоголь достигает, широко пользуясь приемами гиперболы и гротеска. Гротеск присущ творческому методу Гоголя так же, как элементы иронии, фантастики, комического алогизма. Но театральная гротеск, утвердившийся в отношении “Ревизора”, – это совсем не то <...>. Пренебрегая подчас отдельными бытовыми деталями, Гоголь умел средствами гротеска проникновенно обобщать явления типические и создавать такие синтетические образы, которые в то же время оставались и живыми людьми. Театральный же гротеск подменил эту специфику гоголевского стиля клееными носами, толстыми животами, рыжими париками и тому подобными внешними атрибутами. Показать на сцене живых героев Гоголя взамен так наз. “масок гоголевского театра” – первая и основная задача советского театра»¹⁵⁹.

В начале 1936 года проходила общегородская дискуссия мастеров искусств, на которой обсуждались вопросы борьбы с формализмом и натурализмом, поднятые «Правдой». Сушкевич никогда не был формалистом. Некоторые его поиски в этом направлении, предпринятые в начальном периоде творчества, не получили продолжения в дальнейшем. Сам о себе он определенно говорил как об адепте школы реализма. Однако менявшееся представление о сути реализма, ярко проявившееся в новом концепте «социалистический реализм», требовало от режиссера определенного направления поиска. Привнося в Александринский театр культуру МХАТ – психологическую детальную проработку образов, стремление к созданию целостного спектакля, воспитание актерского ансамбля – Сушкевич отчетливо понимал необходимость перестройки реализма в сторону раскрытия его социальных и политических основ. Решение этой задачи встретило сопротивление со стороны ряда выдающихся артистов театра. Создание исторически и социально типически обобщенных персонажей при одновременном наполнении их «мхатовской» личной психологией, что желал получить в результате режиссер, само по себе выглядело сложнейшей и невыполнимой задачей для актеров. Кроме того эти задачи вступали в противоречие с внутренним профессиональным чутьем артистов, которые продолжали играть по-своему – ярко, несколько в бытовом плане и в категориях

амплуа. Актеры часто оставались сами для себя режиссерами и находили такие убедительные образы своим персонажам, что Сушкевичу оставалось только соглашаться. Можно утверждать, что Б. Сушкевич в своем режиссерском поиске реализма отставал от требований времени. Задачи воплощения на сцене метода социалистического реализма требовали перенесения в центр образы и сюжеты, узнаваемые и типичные прежде всего в их социально-классовой принадлежности. На повестке дня стояло создание пантеона типичных героев и антигероев, что являлось неотъемлемой частью художественного строительства новой государственной мифологии. На этом фоне наполнение типажей индивидуальными психологическими характеристиками, к чему стремился Сушкевич, выглядело излишним.

Примечания

- ¹ См., напр.: *Березарк И. Б.* Борис Сушкевич. Л.; М., 1967.
- ² *Сушкевич Б. М.* Пути работы Госдрамы // Рабочий и театр. 1933. № 10. С. 6, 7, 8.
- ³ *Сушкевич Б.* После «переходного сезона» // Красная газета. Веч. вып. 1933. 8 июля.
- ⁴ *Сушкевич Б. М.* Пути работы Госдрамы // Рабочий и театр. 1933. № 10. С. 7–8.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Сушкевич Б. М.* Театральный техникум Акдрамы // Рабочий и театр. 1934. № 26. С. 3.
- ⁷ *Гвоздев А.* Драма с мелодрамой // Красная газета. Утр. вып. 1933. 8 апр.
- ⁸ *Кетчер.* Суд // Ленинградская правда. 1933. 8 апр.
- ⁹ *Сушкевич Б. М.* Суд. Замечания режиссера // Ленинградская правда. 1933. 3 апр.
- ¹⁰ *Кирион В.* Суд. Авторские комментарии // Там же.
- ¹¹ *Пиотровский Адр.* Спектакль о революционном Западе // Красная газета. Веч. вып. 1933. 5 апр.
- ¹² *Сушкевич Б. М.* Суд. Замечания режиссера // Ленинградская правда. 1933. 3 апр.
- ¹³ *Пиотровский Адр.* Спектакль о революционном Западе // Красная газета. Веч. вып. 1933. 5 апр.
- ¹⁴ *Гвоздев А.* Драма с мелодрамой // Красная газета. Утр. вып. 1933. 8 апр.
- ¹⁵ *Ос-ков Г.* Перед премьерой Суда в Госдраме // Рабочий и театр. 1933. № 8–9. С. 22.
- ¹⁶ *Гвоздев А.* Драма с мелодрамой // Красная газета. Утр. вып. 1933. 8 апр.
- ¹⁷ *Пиотровский Адр.* Спектакль о революционном Западе // Красная газета. Веч. вып. 1933. 5 апр.
- ¹⁸ *Гринберг И., Левин Л.* Клаус Маурер прощается с прошлым // Там же.

- ¹⁹ *Пиотровский Адр.* Спектакль о революционном Западе. «Суд» в Госдраме // Рабочий и театр. 1933. Январь (№ 1). С. 9–10.
- ²⁰ *Кирион В., Сушкевич Б., Акимов Н.* Суд. К премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 2 апр.
- ²¹ *Ос-ков Г.* Перед премьерой Суда в Госдраме // Рабочий и театр. 1933. № 8–9. С. 22.
- ²² *Кирион В., Сушкевич Б., Акимов Н.* Суд. К премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 2 апр.
- ²³ *Гвоздев А.* Драма с мелодрамой // Красная газета. Утр. вып. 1933. 8 апр.
- ²⁴ *Сушкевич Б. М.* Суд. Замечания режиссера // Ленинградская правда. 1933. 3 апр.
- ²⁵ *Сушкевич Б. М.* Пути работы Госдрамы // Рабочий и театр. 1933. № 10. С. 7–8.
- ²⁶ *Гринберг И., Левин Л.* «Враги» в Госдраме // Красная газета. Утр. вып. 1934. 27 сент.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ *Пиотровский Адр.* «Враги». Вчера на премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 25 сент.
- ²⁹ *Гринберг И., Левин Л.* «Враги» в Госдраме // Красная газета. Утр. вып. 1934. 27 сент.
- ³⁰ *К. Д.* «Враги» в Госдраме // Рабочий и театр. 1933. 26 сент.
- ³¹ *Пиотровский Адр.* «Враги». Вчера на премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 25 сент.
- ³² *К. Д.* «Враги» в Госдраме // Рабочий и театр. 1933. 26 сент.
- ³³ *Березарк И. Б.* Борис Сушкевич. С. 110.
- ³⁴ *Пиотровский Адр.* «Враги». Вчера на премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 25 сент.
- ³⁵ *Сушкевич Б. М.* Госдрама ставит пьесу «Враги» // Красная газета. Утр. вып. 1933. 24 сент.
- ³⁶ *Пиотровский Адр.* «Враги». Вчера на премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 25 сент.
- ³⁷ *Борисов А. Ф.* Из творческого опыта. М: Искусство, 1954. С. 190.
- ³⁸ *Сушкевич Б. М.* Пути работы Госдрамы // Рабочий и театр. 1933. № 10. С. 7–8.
- ³⁹ *Гринберг И., Левин Л.* «Враги» в Госдраме // Красная газета. Утр. вып. 1934. 27 сент.
- ⁴⁰ См.: *Добин Еф.* Враги // Ленинградская правда. 1934. 28 сент.
- ⁴¹ *Гринберг И., Левин Л.* «Враги» в Госдраме // Красная газета. Утр. вып. 1934. 27 сент.
- ⁴² *Пиотровский Адр.* «Враги». Вчера на премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 25 сент.
- ⁴³ *Цимбал С.* Пьеса большой социальной правды // Смена. 1933. 28 сент.
- ⁴⁴ *Пиотровский Адр.* «Враги». Вчера на премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 25 сент.
- ⁴⁵ Там же.

- ⁴⁶ Цимбал С. Пьеса большой социальной правды // Смена. 1933. 28 сент.
- ⁴⁷ Гринберг И., Левин Л. «Враги» в Госдраме // Красная газета. Утр. вып. 1934. 27 сент.
- ⁴⁸ Цимбал С. Пьеса большой социальной правды // Смена. 1934. 28 сент.
- ⁴⁹ Гринберг И., Левин Л. «Враги» в Госдраме // Красная газета. Утр. вып. 1934. 27 сент.
- ⁵⁰ Пиотровский Адр. «Враги». Вчера на премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 25 сент.
- ⁵¹ Гринберг И., Левин Л. «Враги» в Госдраме // Красная газета. Утр. вып. 1934. 27 сент.
- ⁵² Цимбал С. Пьеса большой социальной правды // Смена. 1933. 28 сент.
- ⁵³ Пиотровский Адр. «Враги». Вчера на премьере в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1933. 25 сент.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Столпы общества в Госдраме // Красная газета. Веч. вып. 1934. 15 марта.
- ⁵⁶ Сушкевич Б. М. Ибсен и наш театр // Литературный Ленинград. 1934. 15 марта.
- ⁵⁷ Цимбал С. Обращенный Ибсен. «Столпы общества» в Гос. театре драмы // Рабочий и театр. 1934. № 9. С. 5–6.
- ⁵⁸ Янковский М. Столпы общества // Красная газета. Веч. вып. 1934. 7 апр.
- ⁵⁹ Березарк И. Б. Борис Сушкевич. С. 116.
- ⁶⁰ Цимбал С. Обращенный Ибсен. «Столпы общества» в Гос. театре драмы // Рабочий и театр. № 9. 1934. С. 5–6.
- ⁶¹ Там же.
- ⁶² Березарк И. Б. Борис Сушкевич. С. 115.
- ⁶³ Цимбал С. Обращенный Ибсен. «Столпы общества» в Гос. театре драмы // Рабочий и театр. № 9. 1934. С. 6.
- ⁶⁴ Березарк И. Б. Борис Сушкевич. С. 117.
- ⁶⁵ Борисов А. Ф. Из творческого опыта. С. 192.
- ⁶⁶ Цимбал С. Разные театральные времена. Л., 1969. С. 214.
- ⁶⁷ Березарк И. Б. Борис Сушкевич. С. 118.
- ⁶⁸ Кара С. Александр Борисов. М., 1952. С. 45.
- ⁶⁹ Пиксанов Н. К. Постановщик в борьбе с автором // Литературный Ленинград. 1934. 20 окт.
- ⁷⁰ Цимбал С. Разные театральные времена. С. 215.
- ⁷¹ Н. С. Борис Годунов // Литературный Ленинград. 1934. 20 окт.
- ⁷² Цимбал С. Разные театральные времена. С. 215.
- ⁷³ Березарк И. Б. Борис Сушкевич. С. 120.
- ⁷⁴ Оксман Г. Значительное событие // Литературный Ленинград. 1934. 20 нояб.
- ⁷⁵ Там же. С. 216–217; Цимбал С. Разные театральные времена. С. 215, 216, 217.

- ⁷⁶ Борисов А. Ф. Из творческого опыта. С. 195.
- ⁷⁷ Цимбал С. Разные театральные времена. С. 216–217.
- ⁷⁸ Якубович Д. Борис Годунов // Известия. 1934. 17 нояб.
- ⁷⁹ Борисов А. Ф. Из творческого опыта. С. 199.
- ⁸⁰ Цимбал С. Разные театральные времена. С. 215, 217.
- ⁸¹ Пиксанов Н. К. Постановщик в борьбе с автором // Литературный Ленинград. 1934. 20 нояб.
- ⁸² Оксман Г. Значительное событие // Литературный Ленинград. 1934. 20 нояб.
- ⁸³ Литовский О. Спектакль больших масштабов // Правда. 1934. 27 нояб.
- ⁸⁴ Цимбал С. Разные театральные времена. С. 217.
- ⁸⁵ Пиотровский Адр. На вершинах русской драматургии // Красная газета. 1934. 15 нояб.
- ⁸⁶ Цимбал С. Разные театральные времена. С. 217.
- ⁸⁷ Оксман Г. Значительное событие // Литературный Ленинград. 1934. 20 нояб.
- ⁸⁸ Литовский О. Спектакль больших масштабов // Правда. 1934. 27 нояб.
- ⁸⁹ Якубович Д. Борис Годунов // Известия. 1934. 17 нояб.
- ⁹⁰ Оксман Г. Значительное событие // Литературный Ленинград. 1934. 20 нояб.
- ⁹¹ Пиксанов Н. К. Постановщик в борьбе с автором // Литературный Ленинград. 1934. 20 нояб.
- ⁹² Державин Конст. Пушкинский спектакль. «Борис Годунов» в Ленгосдраме // Сов. Искусство. 1934. 5 нояб.
- ⁹³ Пиотровский Адр. На вершинах русской драматургии // Красная газета. 1934. 15 нояб.
- ⁹⁴ Лавренев Борис. Победа с уроном // Литературный Ленинград. 1934. 20 нояб.
- ⁹⁵ Державин Конст. Пушкинский спектакль. «Борис Годунов» в Ленгосдраме // Сов. искусство. 1934. 5 нояб.
- ⁹⁶ Сушкевич Б. М. Организация спектакля // Советское искусство. 1934. 23 нояб.
- ⁹⁷ Шеняков Ю. П. Непрерывное движение // Советское искусство. 1934. 23 нояб.
- ⁹⁸ 13 ноября премьера «Борис Годунов» // Красная газета. 1934. 23 окт.
- ⁹⁹ Монументальный спектакль // Смена. 1934. 15 нояб.
- ¹⁰⁰ Оксман Г. Значительное событие // Литературный Ленинград. 1934. 20 нояб.
- ¹⁰¹ Березарк И. Б. Борис Сушкевич. С. 123.
- ¹⁰² Цимбал С. Разные театральные времена. С. 218.
- ¹⁰³ Кара С. Александр Борисов. С. 44.
- ¹⁰⁴ Березарк И. Б. Борис Сушкевич. С. 121.
- ¹⁰⁵ Дрейден С. На полях романа // За индустриализацию. 1935. 29 мая.
- ¹⁰⁶ Сушкевич Б. М. Петр I // Литературный Ленинград. 1935. 19 мая.
- ¹⁰⁷ Сушкевич Б. М. «Петр Первый» К постановке на сцене Актрамы // Ленинградская правда. 1935. 24 мая.

- ¹⁰⁸ *Месяцев Ю.* Яркий исторический спектакль // Смена. 1935. 30 мая.
- ¹⁰⁹ *Березарк И. Б.* Борис Сушкевич. С. 127.
- ¹¹⁰ *Гринберг И.* Петр первый в Госдраме // Красная газета. 1935. 26 мая.
- ¹¹¹ *Дрейден С.* На полях романа // За индустриализацию. 1935. 29 мая.
- ¹¹² *Горин-Горяйнов Б.* Мы хотим большего // Литературный Ленинград. 1935. 1 июня.
- ¹¹³ *Данилов С.* На подступах к историческому спектаклю // Искусство и жизнь. 1938. № 5.
- ¹¹⁴ *Пиотровский Адр.* «Петр I» // Рабочий и театр. 1935. №21.
- ¹¹⁵ *Цимбал С.* Петр I // Комсомольская правда. 1935. 2 июня.
- ¹¹⁶ *Гринберг И.* Петр Первый в Госдраме // Красная газета. 1935. 26 мая.
- ¹¹⁷ Там же.
- ¹¹⁸ *Месяцев Ю.* Яркий исторический спектакль // Смена. 1935. 30 мая.
- ¹¹⁹ *Дрейден С.* На полях романа // За индустриализацию. 1935. 29 мая.
- ¹²⁰ *Белицкий Г.* Мастера жизни // Литературный Ленинград. 1935. 14 нояб.
- ¹²¹ *Сушкевич Б. М.* Платон Кречет // Ленинградская правда. 1935. 3 нояб.
- ¹²² *Юзовский Ю.* Ленинградские письма // Советское искусство. 1935. 23 июля.
- ¹²³ *Сушкевич Б. М.* Платон Кречет // Ленинградская правда. 1935. 3 нояб.
- ¹²⁴ *Юзовский Ю.* Ленинградские письма // Советское искусство. 1935. 23 июля.
- ¹²⁵ *Сушкевич Б. М.* Платон Кречет // Ленинградская правда. 1935. 3 нояб.
- ¹²⁶ *Белицкий Г.* Мастера жизни // Литературный Ленинград. 1935. 14 нояб.
- ¹²⁷ *Пиотровский Адр.* Платон Кречет // Красная газета. 1935. 17 нояб.
- ¹²⁸ Там же.
- ¹²⁹ «Платон Кречет» // Красная газета. 1935. 10 нояб.
- ¹³⁰ *Пиотровский Адр.* Платон Кречет // Красная газета. 1935. 17 нояб.
- ¹³¹ *Белицкий Г.* Мастера жизни // Литературный Ленинград. 1935. 14 нояб.
- ¹³² *Пиотровский Адр.* Платон Кречет // Красная газета. 1935. 17 нояб.
- ¹³³ *Пиотровский Адр.* Посредственное искусство. На премьерах Ленинградской Госдрамы // Советское искусство. 1936. 23 марта. С. 3.
- ¹³⁴ *Янковский М.* Ревизор // Ленинградская правда. 1936. 23 июня.
- ¹³⁵ *Янковский М.* Судьба спектакля и судьбы театра // Рабочий и театр. 1936. № 14. С. 5–6.
- ¹³⁶ *Янковский М.* Ревизор // Ленинградская правда. 1936. 23 июня.
- ¹³⁷ *Янковский М.* Судьба спектакля и судьбы театра // Рабочий и театр. 1936. № 14. С. 5–6.
- ¹³⁸ *Пиотровский Адр.* Еще один неудачный спектакль. «Ревизор в Госдраме» // Литературный Ленинград. 1936. 30 июня. С. 4.

- ¹³⁹ *Пиотровский Адр.* «Ревизор» в Театре драмы // Красная газета. 1936. 22 июня. С. 3.
- ¹⁴⁰ *Пиотровский Адр.* Спектакль без мысли. «Ревизор» в ленинградской Госдраме // Советское искусство. 1936. 5 июля. С. 3.
- ¹⁴¹ *Янковский М.* Судьба спектакля и судьба театра. «Ревизор» и теоретические перспективы Госдрамы // Рабочий и театр. 1936. 14 июля.
- ¹⁴² *Янковский М.* Ревизор // Ленинградская правда. 1936. 23 июня.
- ¹⁴³ *Янковский М.* Судьба спектакля и судьба театра. «Ревизор» и теоретические перспективы Госдрамы // Рабочий и театр. 1936. 14 июля.
- ¹⁴⁴ *Юзовский Ю.* О театральные традиции // Правда. 1936. 1 июня.
- ¹⁴⁵ *Пиотровский Адр.* «Ревизор» в Театре драмы // Красная газета. 1936. 22 июня. С. 3.
- ¹⁴⁶ *Пиотровский Адр.* Еще один неудачный спектакль. «Ревизор в Госдраме» // Литературный Ленинград. 1936. 30 июня. С. 4.
- ¹⁴⁷ *Янковский М.* Судьба спектакля и судьбы театра // Рабочий и театр. 1936. № 14. С. 6–7.
- ¹⁴⁸ *Гиппиус Василий.* Образы «Ревизора» // Рабочий и театр. 1936. № 9.
- ¹⁴⁹ *Пиотровский Адр.* Еще один неудачный спектакль. «Ревизор» в Госдраме // Литературный Ленинград. 1936. 30 июня. С. 4.
- ¹⁵⁰ *Янковский М.* Ревизор // Ленинградская правда. 1936. 23 июня.
- ¹⁵¹ *Пиотровский Адр.* «Ревизор» в Театре драмы // Красная газета. 1936. 22 июня. С. 3.
- ¹⁵² *Пиотровский Адр.* Еще один неудачный спектакль. «Ревизор» в Госдраме // Литературный Ленинград. 1936. 30 июня. С. 4.
- ¹⁵³ *Янковский М.* Ревизор // Ленинградская правда. 1936. 23 июня.
- ¹⁵⁴ *Пиотровский Адр.* «Ревизор» в театре Драмы // Красная газета. 1936. 22 июня. С. 3.
- ¹⁵⁵ *Пиотровский Адр.* Еще один неудачный спектакль. «Ревизор» в Госдраме // Литературный Ленинград. 1936. 30 июня. С. 4.
- ¹⁵⁶ *Пиотровский Адр.* Спектакль без мысли. «Ревизор» в ленинградской Госдраме // Советское искусство. 1936. 5 июля. С. 3.
- ¹⁵⁷ *Пиотровский Адр.* «Ревизор» в театре Драмы // Красная газета. 1936. 22 июня. С. 3.
- ¹⁵⁸ *Пиотровский Адр.* Еще один неудачный спектакль. «Ревизор» в Госдраме // Литературный Ленинград. 1936. 30 июня. С. 4.
- ¹⁵⁹ *Данилов С.* О штампе и традициях // Рабочий и театр. 1936. № 9. С. 8–9.



Владимир Платонович Кожич

Имя режиссера Владимира Платоновича Кожича (1896–1955) неразрывно связано с историей ленинградского театра 1930-х – 1950-х гг., и в первую очередь с историей театра Александринского. Его творчество приходится на предвоенный период и на время послеблокадного Ленинграда и представляет собой интереснейший сплав академической художественности, следования партийной линии в искусстве и неожиданных новаторских приемов в работе с актерами.

В своих воспоминаниях актер Академического театра драмы А. Ф. Борисов, не раз игравший в спектаклях Кожича, так описывал режиссера: «Этот пытливый, ищущий и одаренный живым режиссерским воображением мастер чрезвычайно требователен к актеру и идет на сближение с ним своим собственным путем. У Кожича, как, впрочем, у каждого художника, были постановки более удачные, менее удачные и даже совсем не удачные, но не было у него постановок, которые бы он осуществлял без души, без того честного и настойчивого стремления доказать и убедить, которое всегда вызывает сочувствие зрителей»¹.

Работа с текстом и работа с артистом – по этим двум направлениям всегда оценивали труд режиссера. Статьи о Кожиче разных лет особенно наглядно это демонстрируют. Очень характерным для его творчества всегда являлся актерский человеческий фактор, который во всех спектаклях Кожича был на первом месте. Текст же – классический, современный ли – был подан им каждый раз как новые обстоятельства для работы актера.

«Кожич отлично понимал: надо не ломать, а использовать традицию актеров-александринцев, всегда считавших сочинение характера сценического персонажа своей прерогативой. Понимал и использовал нажитую маску – образ актера. Эту маску-образ он как бы умножал на роль, добиваясь особой силы сценической выразительности»², – отмечает в своей статье о режиссере В. В. Иванова.

О работе Кожича с актером вспоминал и Ю. В. Толубеев: «Он увлекал и как актер и как режиссер и как человек. В. П. Кожич никогда не предавал актера, никогда. Даже если актер сыграл плохо. Всегда защищал. Бывают ведь актеры, которые на премьере смотрятся нехорошо, а от спектакля к

спектаклю растет их мастерство. Этим Владимир Платонович делал большое благородное дело, и второго такого режиссера я назвать не могу... Если он давал актеру роль, то вы должны были ему верить. Он говорил: "Поверьте мне". И надо было верить»³. Особенно отмечает Толубеев в своих воспоминаниях о режиссере Кожиче, что тот никогда ничего не навязывал, работал во многом интуитивно, умел найти общий язык с актерами.

«Работа с ним всегда была увлекательной, – пишет Ю. Толубеев, – но как мы приходили к мизансцене я не помню. Вот начинали ходить с текстом роли и входили сами в текст. Проходила неделя, вторая, третья и... незаметно вырисовывалась мизансцена. У Владимира Платонович Кожича актеры никогда не ощущали мучительного перехода из репетиционного помещения на сцену, потому что спектакль у него был готов уже в репетиционном помещении»⁴. О подобной легкости репетиций и увлекательности работы с режиссером Кожичем в своих воспоминаниях говорит и Н. Черкасов.

Так же об этой стремительной манере перехода Кожича от застольных читок к репетициям на сцене вспоминает и А. Н. Даусон, с которым Кожич часто ставил спектакли в паре: «Он, как правило, не задерживался с актерами за столом, считая, что в движении актер быстрее найдет и освоит жизнь действующего лица»⁵. В воспоминаниях коллег Кожич предстает режиссером-гуманистом, спокойно требовательным и при этом активным, не затягивающим момент выпуска спектакля. Однако для творческого портрета режиссера подобных отзывов недостаточно. Спектакли, их темы и образы, созданные с его помощью, гораздо важнее для определения о его месте в истории Александринского театра.

На сегодняшний день театроведческих исследований, посвященных творчеству В. П. Кожича, совсем немного. Практически единственным автором, сделавшим режиссера Кожича главным героем своей книги, явилась Нина Рабинянц. В 1964 г., через девять лет после смерти режиссера, в серии «Мастера советской сцены» издательства «Искусство» выходит ее книга-очерк «Владимир Кожич», до сих пор являющаяся наиболее полным описанием его творческой жизни⁶. Вторая по значимости работа о Кожиче принадлежит В. В. Ивановой из сборника «Портреты режиссеров», изданного в 1986 г. Автор режиссерского портрета Кожича заостряет внимание на спектаклях по драматургии А. Н. Островского и на его работе с актерами Александринского (на тот момент – Ленинградского Академического) театра⁷.

Далее имя режиссера порой возникает в научных публикациях, например когда критик или историк театра сравнивает новейшие постановки пьес А. Н. Островского с постановочной манерой середины XX в. Кожич в них предстает каноническим советским режиссером, последователем школы МХАТа. А между тем, на счету его десятки прекрасных спектаклей в различных театрах, несколько телеспектаклей, двадцать четыре года на посту режиссера Академического театр драмы им. А. С. Пушкина и работа со знаменитейшими русскими советскими актерами, в чьих воспоминаниях он появляется и как прекрасный мастер своего дела, и как настоящий друг. Вероятно, пришло время взглянуть свежим взглядом на эту фигуру и, быть может, увидеть нечто большее за расхожим определением «талантливый советский режиссер».

Владимир Платонович Кожич, равно как и его старший брат Иван Платонович Чужой (актер и режиссер Первой студии МХТ), рано увлекся театром, занимался в театральных студиях и прошел путь от актера до режиссера-постановщика. Своими учителями Кожич считал брата и Алексея Дмитриевича Попова. Опираясь на принципы системы К. С. Станиславского, А. Д. Попов организовал в Костроме в 1918 г. театральную студию, где и начался творческий путь Кожича-актера. В 1923 г. двадцатисемилетний Кожич принимает приглашение брата и уезжает в Киев, где становится главным режиссером и актером Театра-студии под художественным руководством И. Чужого. В своей книге Н. Рабинянц подчеркивает важность и закономерность того, что «оба наставника Кожича – и Чужой и Попов были убежденными сторонниками сценического реализма, воспитанниками Художественного театра, что именно они помогли окончательно сложиться художественным идеалам Кожича»⁸.

Киевская студия Чужого демонстрировала репертуарное разнообразие: от произведений классических русских и зарубежных авторов – до новых советских пьес «на злобу дня». Многие постановки копировали режиссерские ходы Первой студии МХТ, такие, например, как «Гибель “Надежды”» Р. В. Болеславского (1913) и «Потоп» Е. Б. Вахтангова (1915). Первой же режиссерской работой Кожича была постановка (совместно с братом) революционной пьесы В. Плетнева «Невероятно, но возможно», в которой, несмотря на поверхностность идеи, удалось соединить сатирический гротеск и жизненность образов. Кожич обращается к классике, и появляются спектакли «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера и «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина (оба 1925 г. выпуска).

Далее Кожич работает в Костромском театре, где ставит «Блокаду» Вс. Иванова (1930) и «Врагов» Б. Лавренева (1931). Революционная тематика, однако, не дается молодому постановщику, склонному к психологическому анализу героев. В то же время, критика признает его спектакль «Чужак» по пьесе А. Афиногенова, где новый герой нового времени был дан как живой и привлекательный персонаж, поэтический, а не плакатный образ.

С 1931 г. начинается работа Кожича в ленинградских театрах – в молодых, недавно сформированных труппах Красного театра и ТРАМа (с 1936 г. Театра имени Ленинского комсомола). Однако важнейшее место в судьбе режиссера займет Театр академической драмы. Свои первые спектакли Кожич поставит на его Малой сцене в 1934 г. – пьесу Дж. Дос-Пассоса «Вершины счастья», драму «Мольба о жизни» Ж. Деваля и пьесу «Чудесный сплав» В. Киршона – характерные для драматургии 1930-х гг. жизнеутверждающие и романтические произведения о молодых героях-борцах. Нужно сказать, что подобные постановки не были в новинку для театра. До прихода Кожича современную революционную драматургию здесь ставили Н. В. Петров и Б. М. Сушкевич.

В состав актерской труппы Театра академической драмы в эти годы входили как исполнители, работавшие еще с В. Э. Мейерхольдом, – Ю. Юрьев, Е. Тиме, Е. Корчагина-Александровская, Л. Вивьен, И. Певцов, Б. Горин-Горяинов, Я. Малютин, так и молодые артисты – Н. Черкасов, Н. Симонов, А. Борисов, В. Честноков, Б. Бабочкин. С этим коллективом Кожич и начинает свою работу. Назовем и рассмотрим в хронологическом порядке спектакли, поставленные Кожичем в Театре академической драмы.

«Вершины счастья» Дж. Дос-Пассоса (премьера 29 мая 1934 г.)

Место действия – автозаправка в капиталистической Америке. На сцене Кожич расположил стойку бара, пляжный зонт и шезлонги под ним. В центре – небольшая эстрадная площадка под козырьком. Все вместе давало сумму немудрящих развлечений западного общества, потребителей-капиталистов. Герои спектакля – удачливые дельцы, пошлые обыватели и, по контрасту с ними, – конченные люди, потерявшие все, были даны очень жестко, критично, с реализмом, близким к сатире или даже к гротеску.

Центрального отрицательного героя – негодяя Эллери Джонса играл Борис Бабочкин. В котелке, с тростью, он пред-

ставлял собой элегантно зло. Над губой тонкие черные усики, взгляд пронзительный и жесткий. «В том, как обдeldывал пройда махлер Эллери Джонс свои махинации, исполнявший его роль Б. Бабочкин подчеркнул азартность безнадежности. В иступленной наглости, с какой Эллери-Бабочкин призывал голосовать за себя на предстоящих выборах, ощущалось нечто обреченное и конченное»⁹, – пишет о спектакля Н. Рябинянц.

В спектакль режиссер ввел музыкальные вставки и даже появлялись, как символ западной жизни, – молодые музыканты-джазмены Бэк и Бейб – в исполнении А. Севостьянова и А. Яна. Арендатора автозаправки Оуэна Хантера играл Е. Альтус, его жену Флоренс Хантер – Н. Рашевская. Роль частного сыщика Айка Ауэрбаха очень живо и характерно сыграл Н. Черкасов. В эпизодической роли бездомного и жалкого Бродяги неожиданно запомнился критике А. Соколов. О его исполнении А. Штейн написал: «Из эпизодической случайной роли В. Кожич сделал образ настоящего звучания, большой социальной силы. И безрадостная песенка, которую поет уныло слоняющийся по проезжим дорогам Америки бродяга, становится символом опустошенности, обреченности, гибели этого старого, прогнившего и проклятого мира»¹⁰.

Вторым спектаклем Кожича стала **«Мольба о жизни»** Ж. Деваля (преьера 2 апреля 1934 г.).

В этой драме из жизни «типичной буржуазной семьи» описывалась жизнь трех поколений фамилии Массубров, борьба за наследство и внутренние распри. Кожич на этом, в сущности, сухом драматургическом материале сделал трагикомедию со сложными характерами действующих лиц. Он придумал повторяемые мизансцены, рифмующиеся эпизоды, где сын непроизвольно копировал ранее совершенные поступки отца. Пьера Массубра – главу семейства – играл Б. Горин-Горяинов, его сына Мориса Массубра – Н. Черкасов, изобретателя Гатье – В. Честноков, бывшую возлюбленную Пьера, Старуху Женевьеву, – Е. Карякина.

Главный герой – Пьер Массубр – в сквозных сценах был показан режиссером в одном и том же положении – сидя за своим столом, среди бумаг, полагая себя вершителем судеб мира, он не замечал, как менялся мир вокруг него и превращал его из хозяина жизни в ее жертву.

Поставив три бесспорно удачных спектакля на Малой сцене Академического театра драмы (открывшейся в сезон 1933–1934 гг. именно для постановок современной – советской и зарубежной драматургии), Кожич подтвердил, что способен

быть режиссером одного из крупнейших театров страны. Эти работы были, при всей очевидной идеологической окраске, сделаны с большой изобретательностью и с упором на актерские образы. «Постановки пьес Деваля и Дос-Пасоса утвердили Кожича как режиссера, стремящегося философски осмыслить социально-психологические процессы, типичные для современной ему зарубежной жизни <...>, они соответствовали творческим устремлениям энтузиастов Малой сцены»¹¹, – пишет Н. Рабинянц. И еще: «В первые годы пребывания Кожича в Ленинграде все с большей очевидностью обнаруживалась от спектакля к спектаклю его способность раскрывать на основе четкого режиссерского замысла все лучшее, заложенное в актере, умение помочь актеру донести даже в самой маленькой эпизодической роли основную тему пьесы и спектакля. Все углубленнее обозначался в его спектаклях психологический рисунок образов»¹². Все уверенней были его предложения новых мизансцен и работа в ансамбле, где при этом могла бы раскрыться творческая индивидуальность каждого из актеров в отдельности. Режиссерская палитра Кожича обогатилась в эту пору лирико-комедийными, лирико-романтическими красками. Он с успехом трудится над спектаклями разных жанров: лирической комедией, лирико-романтической драмой, эпической драмой, трагикомедией. Еще работая в киевской Театре-студии, он часто использовал приемы сатиры, гротеска. В Ленинграде Кожич приходит к соединению трагедийного и гротескового, не теряя при этом связи с реалистическим изображением действительности.

Спектакли В. Кожича середины 1930-х гг. отличались точными ритмами, яркими сценическими метафорами, поэтически воссозданной атмосферой действия. Кожич стремился найти, вскрыть суть драматического конфликта, рассказать истории судеб и стремлений душ героев.

Если в сценическом изображении мрачных сторон зарубежной действительности преобладающей краской Кожич избрал трагический гротеск, горькую, злую иронию, predeterminedенные самой драматургией, то, обращаясь к проблеме «народ и революция», он насыщал сценическое действие взволнованной романтикой, создавал образы, исполненные поэзией. Русская жизнь, русский человек бесспорно романтизировались Кожичем, подавались в своей силе и красоте на грани идеализирования. Поэтичность подачи материала соединялась у него с определенной критической оценкой, и в излишней лакировке героев Кожича критика обвинить не могла. При-

мерами могут служить спектакли «Начало жизни» и «Земля», сделанные им в середине 1920-х гг. Уже тогда закладывается интерес режиссера к национальным характерам, который в полной мере раскроется в его постановках русской классики. Эти новые свойства художественного почерка Кожича, проявляющиеся в его работах середины 1930-х гг., говорили о том, что он вступил на путь творческой зрелости.

Первым значимым спектаклем Кожича на классическом материале стало **«Горячее сердце»** А. Н. Островского (премьеры 11 июля 1942 г.; возобновление в 1951 г. совместно с А. Н. Даусоном).

Сохранились фотографии премьерных спектаклей. На одной из них пара молодых героев: Параша, серьезная и сильная девушка в светлом костюме и белым бантом в косе – Т. Алешина – и Гаврило, разудалый парень с гитарой, – А. Борисов. Он так вспоминал о последней сцене пятого акта: «Кожич сделал все для того, чтобы создать живую атмосферу крутого драматического перелома, кризиса, в котором получают свое наивысшее выражение действующие лица пьесы. Если бы дело происходило не в курслеповском дворе, а в закрытом помещении, можно было бы сказать, что внезапно поднявшийся ветер ворвался в него, распахнул все двери и окна, взметнул все занавески, раскидал все бумаги. Ведь и в самом деле, с той минуты, как Гаврила, взбудораженный, потрясенный, сам не свой появляется перед Курслеповым и Градобоевым, вся жизнь идет по-новому, новые, долго назревавшие и все-таки неожиданные события совершаются с необыкновенной быстротой, словно долго ожидавшая своего часа правда не хочет больше терпеть ни одной минуты и теперь торопится справить свое торжество. Все, что делал в этом случае Кожич, было подсказано ему самим Островским. Действуя заодно с драматургом, чувствуя благодаря этому его поддержку на каждом шагу, Кожич сумел проявить себя как художник с наибольшей полнотой и силой, а это, в свою очередь, во многом определило и наш общий творческий успех»¹³.

В дальнейшем Кожич неоднократно обращался к Островскому, но в «Горячем сердце» особенно явственно видно его стремление показывать страстность и мятежность человеческой души, романтизировать, впрочем, не отступая от психологического анализа, героев драматурга.

Эта черта скажется и в совершенно ином по духу спектакле, легендарном **«Дон Кихоте»** М. Булгакова (преьера 15 марта 1941 г.). Художником спектакля была С. Юнович.

В этой постановке произошло открытие режиссером Н. Черкасова как трагического актера. На счету его уже были комедийные, характерные, героические роли в театре и кино, в том числе и фарсовый, уморительно смешной и нелепый клоун – Дон Кихот Брянцевского ТЮЗа, но именно образ Дон Кихота в спектакле Кожича показал способность Черкасова играть на истинно трагической высоте.

«Кожич не гнался за социальными и историческими реалиями Испании XVI века и вслед за Булгаковым усиливал общечеловеческий смысл происходящего. В режиссерской экспозиции, ссылаясь на авторитет В. Г. Белинского, Кожич объяснял безумие Дон Кихота как проявление его мудрости. По сути же замысла ему виделся в герое образ прекраснейшего человека как идеальная формула его постоянной темы и любимого героя. В центре спектакля была судьба человека, для которого его “безумие” – ключ к содержательности и прекрасной жизни, состоящей из борьбы со злом за справедливость, а лишение безумия, отрезвление – равно смерти. <...> Замысел исключал быт и его реалии, а вместе с ними и комедийную стихию романа, так широко использованную театрами ранее. Даже появление на сцене живых Россинанта и Серого не выглядело бытовой реальностью, лошадь и осел воспринимались как персонажи»¹⁴, – отмечает автор статьи о работе Кожича над спектаклем В. В. Иванова.

В центре спектакля был прекрасный и трагический Рыцарь Печального образа – высокий, тощий, не комичный, а трогательный и человечный. Для Кожича была важна рыцарская сущность Дон Кихота, его рыцарственность, благородство. При своей нелепости и несовместимости с окружающей реальностью этого Кихота можно и нужно было любить, как любил его Санчо Панса.

А. Борисов подробно описывал несколько сцен спектакля: «Уже в самой сценической экспозиции образа режиссер опирался на актерскую индивидуальность Черкасова и благодаря этому достиг необыкновенной выразительности <...>. Начиная спектакль о Дон Кихоте так: брезжит за окном утро. Мерцает тусклый огонек уже почти сгоревшей свечи. Свернувшись и как будто утонув в кресле, заснул над очередным романом неутомимый мечтатель. Рот его полуоткрыт, как у ребенка, весь он кажется тщедушным, слабым, маленьким человечком, и к чувству любопытства зрителей должно было сразу же присоединиться чувство беспричинной и снисходительной жалости. Но вот Дон Кихот проснулся, стал протирать глаза, и неизвестно откуда взялись его длинные, достающие

куда хочешь руки. Он поднимается с кресла, и возникает такое ощущение, будто он разматывается, как туго намотанный клубок, и сколько его не тяни, он будет и дальше тянуться и тянуться без конца. Эта метаморфоза, происходившая на глазах у зрителей, – была очень выразительна сама по себе, но в данном случае она получала еще и некий символический или даже аллегорический смысл. Вот так же, как мог этот высоченный рыцарь показаться, на первый взгляд, человеком маленьким и невзрачным, так и душа его могла быть далеко не всем видна в ее действительном величии. Длинные, тонкие руки и ноги, шея, слишком худая, чтобы держать беспокойную голову рыцаря, – все это придавало Дон Кихоту – Черкасову какую-то страдальческую несуразность, но тут как раз и вступала в действие актерская тема Черкасова. Светлое и доброе начало. Человеколюбивая мечта и надежда Дон Кихота побеждают эту несуразность, отбрасывают ее в сторону»¹⁵.

И еще: «Внутренний оптимизм спектакля звучал даже в сцене, казалось бы, очень грустной, сцене смерти старого рыцаря. <...> Развеваются серебряные пряди Дон Кихота, сгибается его длинное тело, и, наконец, жизнь покидает его. Он лежит уже мертвый, а его верный оруженосец не верит, не может поверить в это и зовет его привычным условным свистом. И впервые Дон Кихот на этот свист не откликается...»¹⁶.

Несколько иначе, в критическом ключе пишет о спектакле литературовед Н. Берковский: «На сцене Ленинградского Академического театра им. А. С. Пушкина появились не иллюстрации к знаменитому роману, а показан был законченный драматический спектакль, очень сосредоточенный, очень точный и поэтому просто, целостно, без каких-либо потерь и недоразумений воспринимаемый зрителями»¹⁷. И еще: «Режиссер В. П. Кожич создал спектакль благородный, скромный и глубоко обдуманый. Во всей постановке нигде не угасает внимание к самому главному – к образу самого Дон Кихота, к его судьбе и его значению. Иногда кажется, что режиссура еще не все доработала, не все досмотрела из деталей, окружающих это главное. Кажется, что постановщик слишком близко держался к центральной теме и к центральным героям и поэтому несколько пренебрег тем, что делается по бокам. Очевидно, “Дон Кихот”, этот в основном, решающем, уже чрезвычайно удавшийся спектакль, в своих деталях еще будет развиваться»¹⁸.

Берковский, вероятно, ожидал от Кожича развернутого рассказа о Испании времен Сервантеса, но тот не задавался этой целью, сконцентрировав внимание на личности и судь-

бе, душевных переживаниях Дон Кихота. Берковский пишет и о художественном решении спектакля, сетуя на разрыв между внешним и сущностным в этой постановке: «Художница С. М. Юнович больше дала географическую Испанию, серо-желтую, выжженную солнцем, чем социально-историческую Испанию, современницу Сервантеса»¹⁹. И это мнение литературоведа помогает понять, что спектакль был не социально-проблемным, а психологическим, художественно-поэтическим.

О финале спектакля Берковский пишет, как о безусловно трагическом, – сцена смерти рыцаря «полна печали. Дон Кихот, шатаясь, идет через сцену, он весь темный, и вокруг темно, и только освещены серебряные его волосы и голова – большая усталая голова, которой пора на покой. Дон Кихот лежит мертвый. Санчо наклоняется над ним: он еще не верит в его смерть. Санчо тихонько насвистывает своему хозяину, – мы узнаем этот свист: он был в первой встрече Дон-Кихота с Санчо в первой картине, это был их условный знак. Санчо будит хозяина, он еще надеется на этот сигнал странствий и боевых приключений...»²⁰.

Современный критик О. Есипова делает о спектакле следующие выводы: «Постановщик Владимир Кожич анализировал судьбу человека, который в прозрении “мудрого безумия” осознавал источник зла – уродливую прозу жизни»²¹. И еще: «Кожич был художником, верующим в жизнь и в людей. Он каждому дал искру человечности: и глупой, но доброжелательной Альдонсе, и красивым, ладным Маиторнес и Погонщику, и маленькому остервенелому трактирщику, и деловитой, недалекой Антонии. Тема духовной преобразующей миссии рыцаря звучала в спектакле явственно. По замыслу Кожича Санчо становился реальным “деянием” Дон Кихота, обретал себя рядом с ним. Учитель и ученик, они были как две половинки одного целого. Это читалось в мизансценах (так, в сцене боя с погонщиками герои сражались, прижавшись друг к другу спинами), подчеркивалось переключкой-позывными (голубиный клекот, с помощью которого они искали, узнавали, поддерживали друг друга). Утверждая единение рыцаря и оруженосца, режиссер смягчил купюрами сцену предательства Санчо. Другая тема “Дон Кихота”, заявленная Кожичем, – борьба семьи за человека против гения. Режиссер подчеркивал: Дон Кихота губили именно близкие люди. В конце “спасители” раскаивались, готовы были принять его способ жить. Но протягивали рыцарские доспехи – мертвому»²².

О спектакле писали филологи, искусствоведы, специалисты по испанской литературе. Но, думается, менее всего Кожич стремился к передаче духа Испании эпохи Возрождения. Его Дон Кихот был символом одинокого, но прекрасного героя-мечтателя, носителя идеи добра.

Выпущенный накануне Великой Отечественной войны, спектакль был дан только двадцать раз, но, несмотря на столь короткую сценическую историю, он стал важнейшей вехой в творческой судьбе и Черкасова-артиста, и Кожича-режиссера, «высшим выражением лирико-трагедийного дарования Кожича в предвоенные годы жизни театра»²³.

Интересно, что вышедший на экраны в 1957 г. кинофильм «Дон Кихот» с Н. Черкасовым–Кихотом и Ю. Толубеевым–Санчо, в костюмах и в общем решении образов многое взял из спектакля Кожича, по сути являясь продолжением тем, заложенных на театральной сцене.

Самым хорошо исследованным, широко описанным в критике и воспоминаниях спектаклем Кожича можно считать **«Лес»** А. Н. Островского (премьера 11 декабря 1936 г.).

Режиссер Кожич поставил на сцене Академического театра драмы «Лес» с Ю. М. Юрьевым – Несчастливцевым и Б. А. Горин-Горяиновым – Счастливецким. Именно эти герои – актеры «с большой дороги» – стали главными действующими лицами. Трагический, крупный, с широкими жестами и горящими глазами красавец Несчастливцев и толстенький, в сдвинутой на ухо кепчонке, в клоунских штанах в клетку Счастливец у Кожича, как и у Островского, проверяли на прочность мирок Пеньков, а в финале выносили ему приговор.

Спектакль игрался семнадцать лет непрерывно, до 1954 г., и выдержал около пятисот представлений с разными актерскими составами. Успеху этой постановки способствовали «вдумчивая и оригинальная работа режиссера В. П. Кожича, выразительные живописные декорации художников А. И. Константиновского и С. В. Товбина и, наконец, на редкость слаженный ансамбль ярчайших актерских индивидуальностей»²⁴. Ханжу Гурмыжскую играла В. А. Мичурина-Самойлова – играла жестко, не скрывая хищных ухваток своей героини. Набеленное лицо, ярко нарисованные губы соединялись с ниткой четок, которые она все время перебирала, хотя еще ловчее она пересчитывала ассигнации. Компаньонку Гурмыжской, Улиту, играла Е. П. Корчагина-Александровская, и ее бойкая, себе на уме героиня замечательно составляла пару пройдохе-Счастливецку в их совместных сценах. Ак-

сюша – Н. С. Рашевская и Петр – А. Ф. Борисов были скорее идеализированы режиссером, выглядели молодой прекрасной парой, чьей любви помогают друзья-актеры. Их свидание, их драма напоминали о запретной любви шекспировских героев.

Для режиссера основными фигурами в «Лесе» были Несчастливцев и Счастливцев, своеобразные Дон Кихот и Санчо Панса. Существовали неписанные штампы сценического воплощения: «рыкающий горе-трагик Геннадий и жуликоватый пройдоха Аркашка – “пешие путешественники” с потертыми человеческими качествами и совсем бесталаные артисты». «В. П. Кожич в образах Несчастливцева и Счастливцева видел представителей тех обездоленных провинциальных артистов, среди которых были чудесные, незаурядные таланты, богато одаренные природой. С глубокими человеческими порывами. Своеобразным романтизмом, горячо влюбленные в свою профессию»²⁵. Таким образом, продолжались начатые в Дон Кихоте темы, близкие творчеству Кожича.

Спектакль этот – еще и пример обычной для театра того времени практики «восстановления» спектакля: в тех же декорациях, костюмах, мизансценах, но порой с полностью обновленным актерским составом. «Когда в 1947 году Кожич вновь обратился к работе над “Лесом”, Ю. Юрьев был уже тяжело болен. Поручив роль Несчастливцева Толубееву, Кожич, естественно, в режиссерской интерпретации пьесы исходил из индивидуальности актера. Этого не мог не понимать и сам Юрьев, благословивший Толубеева на исполнение одной из лучших своих ролей»²⁶.

Действительно, роль знаменитого провинциального трагика станет знаковой для творчества Ю. Толубеева. «Внешне толубеевский Несчастливцев был не менее импозантен, чем все его сценические предшественники. Грохочет гром. Тревожная мелодия оркестра. На рисованном заднике полощатся от ветра деревья. Испуганно пятится спиной Аркашка – А. Ф. Борисов. И как полная противоположность ему, не вздрогнув даже от сверкнувшей молнии, во весь рост, широко расправив плечи, входит Несчастливцев – Ю. Толубеев»²⁷.

Финал звучал победно и оптимистично, побежденные и униженные уходили со сцены Гурмыжская, Милонов и Буланов. «Аркашка дает сигнал оркестру, и под звуки марша, взявшись за руки, двое артистов покидают дом Гурмыжской, идя навстречу новым жизненным испытаниям, и радостным и тяжелым, на пути искусства...»²⁸ – именно актеры становились главными героями спектакля, были воплощением режис-

серской идеи – благородство и широта души не зависимы от жизненных обстоятельств и материальных благ.

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского (премьера 11 октября 1938 г. Художники А. Константиновский и С. Товбин; возобновление 31 марта 1943 г.).

Этот спектакль, после несомненного успеха «Леса», был подвергнут критике. Отмечая талант Кожича, авторы статей о «Талантах и поклонниках» подчеркивают невыразительность и блеклость постановки, при обилии привычных для Кожича эффектов. Режиссер отказался от ярких красок и сочного быта Островского, строил диалоги на полутонах, подчеркивал лиричность, а не среду в этой пьесе. Однако замысел Кожича, по мнению критики, не воплотился: «лирика не была найдена»²⁹, выбор актеров не соответствовал сути ролей. Приемы игры у всех исполнителей действительно различались. Негину А. Парамонова показывала критично, Е. Тиме в роли Смельской демонстрировала и понимание образа, и подлинный характер, играла тонко, психологично, но «не подходила по внешним данным»³⁰. Князь Дулебов в исполнении В. Воронова представлял сластолюбцем и дурачился, как в оперетте. Нароков – Б. Горин-Горяинов в романтическом гриме с длинными волосами «под Листа»; купец Вася – К. Калинин, Мигачев – Г. Осипенко, Бакин – Н. Студенцов – были даны актерами трафаретно и упрощенно-комедийно. Единственная актриса, заслужившая похвалу критики, – Е. Корчагина-Александровская в роли Домны Пантелеевны, играла подчеркнуто бытово, даже перегружая нюансами каждую свою сцену.

«Чудесный сплав» В. Киршона (1938 г.) также был отнесен к неудачам театра, который не смог найти подходящий репертуар для своей труппы. Задействован был молодежный состав. Пьеса не была понята, затруднение создал ее легкий и надуманный сюжет. Комедию положений Кожич пытался раскрыть как психологическую пьесу о любви и дружбе, что привело к сокращению текста и разбиванию сюжета на отдельные этюды. Пьеса, надо сказать, вызвала много споров и при постановках в других театрах. История о группе молодых инженеров, создающих новый сплав металлов «бериллий», была очень похожа на водевиль – с каламбурами, прятками и игрой слов. Петю – главного героя – играл А. Борисов. Он сделал его обаятельным, славным парнем, находчивым, ласковым, легко идущим по жизни... идеальным. Латыш Двали (Н. Черкасов), плохо знающий русский язык, уморительно смешно коверкал слова, пел романсы и жестикулировал.

Критикой благосклонно был принят эпизод у грифельной доски, «когда Двали, очарованный встречей с Тоней, рассеянно стирает с доски только-только нарисованное им изображение “любовного микроба”»³¹.

В спектакле Кожич, работая с довольно простой любовно-фарсовой историей на тему науки, все время пытался вместо водевильной буффонады дать живые сцены настоящих чувств, придать надуманным конфликтам напряженность и психологизм, углубить авторские образы. Действие было перенесено в украинский колхоз, что дало возможность насытить текст спектакля картинами цветущей южной природы, дать возможность звучать народной музыке и песням. Критик С. Дрейден видит серьезную работу Кожича по «улучшению», перестраиванию композиции пьесы: «Он ужимает пьесу на целый акт, переставляет эпизоды, прорезает диалоги пантомимой, дважды приводит на сцену Директора, придавая ему совершенно новые сценические функции. Ощущая риторичность, книжность споров Олега с Ириной и Наташей, режиссер сводит споры до минимума, заставляет их разговаривать то за едой, то на бегу»³². Постановка была веселой, динамичной, насыщенной национальным колоритом, но о науке и «сплаве», собственно, речь так и не зашла.

Дальнейшее развитие работы В. Кожича с комедийным материалом было прервано войной; эвакуация, первые послевоенные годы театра будут отмечены иным репертуаром.

Всего за месяц был поставлен «**Фронт**» А. Корнейчука (премьеры 5 ноября 1942 г.) в Новосибирске, куда театр был эвакуирован. Режиссеры В. П. Кожич и А. Н. Даусон, художники М. Григорьев, А. Константиновский и К. Кустодиев. Критика сравнивала спектакль Кожича с постановкой А. Дикого в вахтанговском театре. В отличие от него, у Кожича не было психологизма и двусмысленных сцен. Иван Горлов (Б. Жуковский), командующий фронтом, был резко отрицательным, почти фарсовым персонажем. Надежды, что этот самовлюбленный эгоист и невежда изменится, не было, в то время как и у вахтанговцев, и во мхатовском спектакле это допускалось. Антагониста Ивана – его брата Мирона Горлова – играл Ю. Толубеев, и снова без психологизма, как символ идеального бойца – активного, доброго, справедливого. Спектакль был прост, ярко-сатиричен, обличителен и с обусловленным временем романтическо-героическим звучанием. Музыкальным оформлением спектакля служили военные марши, которые звучали перед началом спектакля, в антрактах и в финале.

Следующей постановке Кожича предстояло осуществиться лишь после войны. Отвечая особенностям репертуара второй половины 1940-х гг., была выбрана патриотическая пьеса «**Победители**» Б. Чирского (премьера 7 ноября 1946 г.; художник А. Босулаев, композитор Г. В. Свиридов).

Тематика спектакля, его пафосное, патриотическое звучание соответствовало невероятному душевному подъему и восторгу послевоенных лет, постановка «Победителей» получила Государственную премию, как ранее сама пьеса – премию Сталинскую. Отдельно были отмечены критикой и руководством актерские работы Н. Симонова в роли главного героя – генерала Муравьева, и А. Борисова – в роли рядового Степана.

Главное в содержании пьесы – тема победы. Все основное действие проходит в ставке военачальников. Герои пьесы – советские генералы Муравьев (Н. Симонов) и Кривенко (Б. Жуковский). Они совещаются, разрабатывают пути наступления, атак, движения к победе. То есть сценического действия как такового очень мало – преобладают застольные, кабинетные разговоры. Перед режиссером стояла задача оживить пьесу, показать, что поступки и действия генералов в штабе связаны с событиями на фронте, что победитель в итоге – народ. Характерно, что самой армии, проходов войск на сцене не было показано, однако в нескольких эпизодах режиссер передал приметы и атмосферу войны. Так описывает одну из сцен спектакля С. Кара:

Спектакль начинался эпизодом у перекрестка фронтовых дорог, неподалеку от переднего края. Армейская регулировщица, девушка с автоматом на груди, пытается остановить беспорядочно, в одиночку отступающих бойцов. Но внимание зрителей привлекает солдат, который спокойно разжигает костер.

– Ты это что же, землячок... расположился? – останавливается у костра один из отступающих.

– Катись, катись, мы из другой губернии! Вы оттудова, а мы – туда! <...> Докатились! Девчонка армию останавливает...

После паузы, в течение которой как бы созревала, крепла, углублялась мысль, Борисов добавлял:

– Не девчонка, а совесть...³³.

Вместе с тем, современная и актуальная драматургия все же не так занимала Кожича, как пьесы А. Н. Островского. В 1948 г., 12 апреля, в день 125-летия со дня рождения драматурга, на сцене театра состоялась своеобразная вторая премьера «**Леса**» с новым составом исполнителей: Счастливец – А. Борисов, Несчастливец – Ю. Толубеев, Гурмыжская –

Е. Тиме, Улита – О. Томилина, Аксюша – В. Чемберг, Петр – К. Калинин, Буланов – Н. Черкасов.

В новой редакции постановки Черкасов представлял не в обычном своем романтическом образе, а мелким, жалким и смешным в своем желании угодить всем человеком. Как режиссер Кожич привлекал Черкасова. Он умел создать в спектакле единую атмосферу, соединяя действующих лиц не парным, а множественным партнерством. В его режиссуре не существовало маленьких ролей, каждый персонаж был важен, занимал свое место в едином мире спектакля. Критики утверждали, что постановки Кожича отличались особым вниманием к работе над ансамблем. Но у Черкасова и Кожича бывало не только согласие, но случались и споры. «Кожич, ученик А. Д. Попова, не верил ни в какие амплау, считал всех актеров характерными и требовал проживания роли. Он настороженно относился к сложным гримам Черкасова, иронизируя над желанием «спрятаться за бородой»³⁴. Это не мешало актеру в своих воспоминаниях неизменно называть Кожича серьезным и даровитым постановщиком.

Следующий спектакль Кожича опять был по пьесе, получившей Сталинскую премию, – **«Заговор обреченных»** Н. Вирты (премьера 8 апреля 1949 г.; художник А. Босулаев, композитор Г. В. Свиридов). Но в афише спектакль продержался скорее из-за «трюков», придуманных артистами и режиссером. Кожич попросил композитора написать маршевую музыку, а к сценографии Босулаева он добавил коридор с колоннами на просцениуме, по которому под этот марш проходили положительные герои Симонова, Толубеева, Рашевской, приветствуемые аплодисментами публики, в то время как отрицательные герои – Вальяно, Екатерининский, Чекаевский – появлялись из глубины сцены. У каждого из них была своя отличительная черта – один постоянно терял бумаги, другой носил черную повязку на глазу, третий подпрыгивал-приплясывал на ходу.

Александр Белинский в связи с подобными постановками так высказывается о Кожиче: «Он ненавидел сталинский режим и не скрывал этого. Как он уцелел – остается загадкой. Но он бесконечно любил свою родину и, ставя такие пьесы, как «Победители» Чирскова или «Заговор обреченных» Вирты, ухитрялся через всю драматургическую ложь прорываться к воспеванию силы человеческого духа и победы его над силами зла»³⁵.

Обратимся не к премированной, но скучной патриотической пьесе, а к материалу, который, по-видимому, был более

близок Кожичу – **«Живой труп»** Л. Н. Толстого (премьера 9 апреля 1950 г.; совместно с А. Н. Даусоном). Исполнительский состав: Протасов – Н. Симонов, Маша – О. Лебзак, Каренина – Е. Жихарева, Лиза – Н. Рашевская, Г. Инютина, Абрезков – Я. Малютин, Каренин – А. Дубенский, Следователь – Б. Фрейндлих.

Спектакль был очень скуп по оформлению, с минимумом деталей, что давало возможность актерам полностью захватить внимание зрителя. Протасов Н. Симонова был страдающим, но трезво мыслящим, сильным героем, очень одиноким, но не сломленным жизнью. Холодные и чопорные Лиза и Каренин, яркая и ясноглазая Маша, светское общество, Следователь – были рамой для его трагической истории.

Показателен эпизод в зале суда – герой Симонова появлялся на вершине лестницы на фоне темного проема двери, и массовка, как бы расступившаяся в стороны от него. Мизансцена была почти крэговская, показывающая противостояние личности и толпы, трагедийного одиночества героя среди некоей «массы» обывателей. Если в начале спектакля Протасов как будто не выделялся в компании пьющих и гуляющих, то по ходу развития действия постепенно словно поднимался и распрямлялся во весь рост. Работа с Симоновым дала постановке Кожича ранее отсутствующую титаничность. Прежняя поэтичность и романтический трагизм зазвучали в более сильно. Само название «Живой труп» приобретало в постановке Кожича совершенно неожиданный смысл. «Фёдор Протасов, – пишет П. Багров, – не ходячий мертвец, каковым его принято изображать, не труп, который по случайному стечению обстоятельств остался жив. Напротив, он живой. И хочет жить. И слушать цыган, и пить водку. Оттого самоубийство его – столь ожидаемое во всех постановках, что воспринимается и самим Федей, и зрителями как облегчение, – в спектакле Кожича становилось высшей точкой трагедии»³⁶.

«Пучина» А. Н. Островского (премьера 7 мая 1955 г.; совместно с А. Н. Даусоном; художник А. Босулаев). Исполнительский состав: Лизанька – Н. Мамаева, Кисельников – А. Борисов, Переярко – М. Екатерининский, купец Боровцов – Ю. Толубеев, жена Боровцова – А. Козлова, Глафира – А. Лисянская, Неизвестный – В. Крюгер, Анна Устиновна – Н. Рашевская, Турунтаев – К. Зорин, Погуляев – В. Медведев.

«Нужен был умный и проницательный взгляд Кожича на эту полузабытую драму Островского, – пишет С. Кара, – твердое знание актерских способностей Борисова, чтобы увлечь

его, открыть ему глубокую человечность авторского замысла. <...> Режиссер Кожич решил усложнить обстоятельства умопомрачения Кисельникова, сделать их более выразительными. Проходит по улице рота солдат, грохочет дробью барабанный бой, гремит по мостовой четкий, маршевый шаг. Все ближе, все громче, все грознее. В беспамятстве Кисельников вскакивает на стол и, чувствуя себя словно на эшафоте, кричит о совершенном им преступлении. И падает без сил. Борисов рассказывал, что Кожич не раз твердил ему: “Чтобы взобраться на стол, нужно иметь на это право, накопить в себе такую душевную бурю, которая сама вознесет тебя туда, на стол... Если нет такого эмоционального напряжения, то и нечего вскакивать, проступит голая форма”³⁷.

«В. П. Кожич сделал интересный и неожиданный по своему решению постановочный план “Пучины”. Будучи тяжело больным, он провел несколько репетиций у себя дома, с артистами – исполнителями главных ролей, но, к несчастью, скоро скончался»³⁸, – пишет о последних днях жизни Кожича его напарник и сорежиссер А. Даусон. В 1958 г. спектакль был снят на пленку киностудией «Ленфильм» и выпущен на экраны как фильм-спектакль, сохранив авторство В. П. Кожича.

Пройдя путь от полулюбительских спектаклей, обретя славу на сцене ленинградского театра, В. П. Кожич оставался режиссером-последователем мхатовской школы – психологом, и при этом романтиком, прекрасно работающим с ансамблем, но добивавшимся новых решений классических образов опираясь на актерскую индивидуальность. Его щадящая режиссура дала сцене Александринского театра легендарные спектакли, в которых было и уважение к материалу пьес, и исполнительские находки. Без эпатирования публики, без кардинальной перелицовки текстов, без немислимой сценографии, без конфликтов с труппой он выпускал глубокие и яркие спектакли, побуждающие думать и сопереживать.

Примечания

¹ Борисов А. Ф. Из творческого опыта. М., 1954. С. 201.

² Иванова В. Владимир Кожич // Портреты режиссеров. Дикий. Кожич. Данченко. Шапиро. Опорков. Сборник. Л., 1986. Вып. 4. С. 52.

³ Толубеев Ю. В. В. П. Кожич // Юрий Толубеев. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 218.

⁴ Там же. С. 219.

⁵ Даусон А. Н. Три роли Островского // Юрий Толубеев. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 63.

- ⁶ См.: *Рабинянц Н.* Владимир Кожич. Л.; М., 1964.
- ⁷ *Иванова В.* Владимир Кожич // Портреты режиссеров. С. 38–71.
- ⁸ *Рабинянц Н.* Владимир Кожич. С. 19.
- ⁹ Там же. С. 55–56.
- ¹⁰ *Штейн А.* Еще раз о «Чудесном сплаве» // Красная газета. Веч. вып. 1934. № 275. 1 дек. С. 2.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. С. 64.
- ¹³ *Борисов А. Ф.* Из творческого опыта. С. 208.
- ¹⁴ *Иванова В. В. Н. К.* Черкасов и режиссура театра // Актерское мастерство Академического театра драмы имени А.С. Пушкина: Сб. научных трудов. Л., 1983. С. 51.
- ¹⁵ *Борисов А. Ф.* Из творческого опыта. С. 217–218.
- ¹⁶ Там же. С. 219.
- ¹⁷ *Берковский Н. Я.* Дон Кихот и друг его Санчо Панса. К спектаклю Ленинградского Академического театра им. А. С. Пушкина // Берковский Н. Я. Литература и Театр. М., 1969. С. 434.
- ¹⁸ Там же. С. 435.
- ¹⁹ Там же. С. 438.
- ²⁰ Там же. С. 442.
- ²¹ *Есипова О.* Два «Дон Кихота» // Страстной бульвар, 10. 2009. № 10 (120). С. 118.
- ²² Там же. С. 119.
- ²³ *Иванова В. В. Н. К.* Черкасов и режиссура театра. С. 53.
- ²⁴ *Даусон А. Н.* Три роли Островского. С. 66–67.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ *Белая Э. Н. Ю. В.* Толубеев в репертуаре Гоголя и Островского // Актерское мастерство Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Сб. научных трудов. С. 74.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же. С. 69.
- ²⁹ *Березарк И.* Островский в Ленинградском театре им. А. С. Пушкина // Театр. 1938. № 12. С. 90.
- ³⁰ Там же. С. 92.
- ³¹ *Дрейден Сим.* «Чудесный сплав» и творческая программа малой сцены Госдрамы // Рабочий и театр. 1938, № 34. С. 14.
- ³² Там же. С. 13.
- ³³ *Кара С.* Вкус правды. О мастерах театра и кино. Л., 1979. С. 27–28.
- ³⁴ *Иванова В. В. Н. К.* Черкасов и режиссура театра. С. 48.
- ³⁵ *Белинский А.* Недорассказанное. СПб., 2012. С. 128.
- ³⁶ *Багров П.* Режиссер неявных концепций // Империя драмы. 2006. № 2. Декабрь. С. 3.
- ³⁷ *Кара С.* Вкус правды. О мастерах театра и кино. С. 46, 49.
- ³⁸ *Даусон А.* Три роли Островского. С. 69.

**Г. А. Товстоногов в Театре драмы им. А. С. Пушкина
(Модель революционно-героического спектакля)**



В 1955 г. Г. А. Товстоногов поставил «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского в Ленинградском Театре драмы им. А. С. Пушкина. Постановку предложил Л. С. Вивьен, художественный руководитель театра, поняв, что более подходящего мастера на такое актуальное политическое задание – к XX съезду КПСС – не найти ни в театре, ни в городе. «Оптимистическая трагедия» – спектакль, сделанный, во-первых, на заказ, и, во-вторых, по модели.

Для начала следует дать объяснение понятию и термину. Модель, или образец – виденный и запечатлевшийся в памяти спектакль или спектакли предшественников или современников. Модель – это и индивидуальная память, и общее представление, сценический канон. Как понятие, «модель» не совпадает с понятиями реконструкции, копии. В театральном искусстве модель – точка отсчета для очередного витка интерпретации. Впечатления такого рода становятся информацией-толчком для собственного творчества. Моделирование, уточним, не является копированием, потому что в большинстве случаев мастер противопоставляет себя источнику. Противопоставление в моделировании может стать отчуждением. Леонид Варпаховский, который три раза обращался к «Оптимистической трагедии» (1937 – Алма-Ата, Театр им. М. Лермонтова, в условиях ссыльного театра; 1961 – Киев, Театр им. И. Франко; 1967 – Москва, Малый театр) сознательно вступал в полемику с Таировым – и с общей концепцией, и со сценографией, и с решением центральных образов – Комиссара, Вожака, Алексея¹. Троекратное противопоставление модели Таирова закончилось тем, что режиссер теоретически обосновал свои несогласия с Таировым, практического пересмотра у Варпаховского не получилось. Тем более, что моделью для его решения «Оптимистической» была другая пьеса Вишневского – «Последний решительный» в постановке Мейерхольда. Модель Таирова оказалась чрезвычайно прочной. Моделировать в случае Товстоногова означает продолжать, развивать. Правильно говорить о полезном вдохновении, которое помогает найти свой подход к материалу, опираясь на традицию, развивая, а не «преодолевая» ее.

О модели «Оптимистической трагедии», вдохновленной спектаклем Александра Таирова и поставленной А. Товстоноговым в Театре драмы им. А. С. Пушкина в 1955 г., пойдет речь.

Леонид Сергеевич Вивьен и сам собирался ставить «Оптимистическую», но, рассчитав силы и поняв, что такая пьеса не в его вкусе, отдал ее приглашенному режиссеру². Эта пьеса после спектакля Камерного театра, а особенно после закрытия театра в 1949 г., особым спросом не пользовалась. Товстоногов в воспоминаниях о Вивьене мимоходом замечает, что «пьеса Вишневского многим тогда казалась трудной и сомнительной». Вивьен поддержал Товстоногова, поскольку в театре с самого начала росло сопротивление постановке, вплоть до генеральной репетиции, после которой о новом спектакле говорили лишь «плакат» и «матросский гиньоль».

Говорить о тогдашнем уровне режиссуры в ленинградском Театре драмы им. А. С. Пушкина приходится осторожно – все-таки это театр по преимуществу актерский. Вивьен, Кожич, Даусон, Дмоховский, Музиль нередко объединялись в двойки и тройки, в режиссерскую коллегия. После смерти Кожича «Пучину» заканчивал А. Даусон. Режиссерская «власть» таким образом укреплялась. Но свод любого значительного спектакля театра держали на себе актеры – мастера, имена. Косвенно это подтверждает и старожил ленинградской режиссуры, а тогда бессменный зритель театра А. А. Белинский: «И Вивьен, и Музиль, и Эренберг ставили спектакли одного стиля и уровня, демонстрируя всю мощь труппы того времени»³. Вивьен, боготворивший Мейерхольда, понимал, что самая блистательная труппа в XX в. бедна без блистательной режиссуры.

«Все эти спектакли отличались отлично сыгранными ролями, а отнюдь не тем, что ныне называется режиссерским решением. Великолепно сыгранные роли были и в плохих и даже очень плохих спектаклях, а как спектакль в целом абсолютной вершиной театра на долгие годы остался “Живой труп” в постановке В. П. Кожича с Николаем Симоновым в роли Федя Протасова»⁴. Переозвучивание этой роли в духе надежд и требований времени было заслугой Симонова в роли Протасова в не меньшей степени, чем режиссуры В. Кожича. «Артист ощущал смятенное состояние духа своих сограждан... и отозвался на общий морок трагическим голосом сильного,

искреннего, но отчаявшегося человека, загнанного в тупик и оказавшегося в положении, хуже которого не бывает»⁵.

Когда-то, к десятилетию Октября, Акдрама одновременно с МХАТом выпустила «Бронепоезд 14-69» в постановке Н. Петрова и декорациях Н. Акимова. Выпуск этого спектакля (в нем играли И. Певцов, Н. Симонов, Б. Жуковский) удостоверял, что театр нашел себя в политической ситуации, в новых советских обстоятельствах. В Ленинграде переработали текст пьесы, придав ему идейную прочность. Но революционная героика трудно сопрягалась с традициями театра, с его актерами. Поэтому в ленинградском «Бронепоезде» романтики почти не осталось, хотя Петров называл спектакль «героической поэмой». Опыта «революционного подношения» 1927 г. театру хватило на десятилетия. Новое обращение к Вишневскому для театра было испытанием на романтизм, на героизм и патетику, – эту странную, «чужую» пьесу следовало как-то соединить с устойчивым реализмом «прославленных мастеров».

Сроки для постановки «Оптимистической» рекордные – два-три месяца. Товстоногов считал, что такие скорости имели для спектакля положительное значение, они отразились в его темпоритмах – собранных, гибких, неожиданных. Товстоногов приглашен в театр не на одну постановку – Вивьен подумывает о штатной должности для него. У него уже есть имя – работа в театре им. Ленинского комсомола замечена в масштабах города и страны. Вивьен готовит себе преемника. Давая полную свободу постановщику, он даже не ходит на репетиции, но держит в руках управление процессом и на все возникающие препятствия отзывается, как вспоминал Товстоногов, негромким «Все будет чудненько, чудненько, чудненько...» И кто знает, как повернулась бы судьба Товстоногова, если бы не последовавшее вслед за тем, весной 1956 г., приглашение на единовластие в БДТ.

Первая постановка «Оптимистической трагедии» состоялась в Киеве, в Русском драматическом театре в 1933 г., за девять месяцев до знаменитой премьеры в Москве. Автор пьесы, присутствовавший на премьеры в Киеве, отзывался о ней так: «Спектакль шел исключительно остро, с резкими чередованиями эмоций, с мрачным юмором и с лейтмотивом “а все-таки”»⁶ Режиссер киевской постановки – В. Нелли. Оформляли спектакль С. Вишневецкая, жена Вишневского,

и Е. Фрадкина. Художницы придумали «конструкцию с аркой и тремя ступеньками», которая «превращала сценическое пространство то в подземелье, то в гранит невских берегов, то в бесконечную степную дорогу...»⁷. Роль Комиссара исполнила Любовь Добржанская. В содержании весьма важную, если не основную, роль играла любовь Комиссара и Алексея. Киевский спектакль заканчивался на подъеме – атакой, в которую полк вела Комиссар. В этот момент (полк движется вверх, куда-то под колосники), сквозь цветущие вишневые деревца, «из оркестра на смену ушедшим уже поднимался залитый солнцем новый полк»⁸. Таким образом, «оптимизм» достигался нетрудными сценическими средствами. Киевский спектакль примыкал к серии подобных постановок на тему революции, но не был отправной точкой для Товстоногова.

Ею стала «Оптимистическая трагедия» Александра Таирова в московском Камерном театре (1933). Товстоногов видел таировский шедевр, и не раз: «Впечатление от этого спектакля осталось у меня очень сильное. И не умея еще отрешиться от него на разных этапах моей жизни, для собственного решения и подхода к этой пьесе, я не мог думать о том, чтобы приступить к практической работе над этой пьесой»⁹. У молодого ленинградского режиссера Георгия Товстоногова был опыт в этом направлении – спектакли Театра им. Ленинского комсомола «Из искры» (1949) и «Гибель эскадры» (первый вариант, 1952). Приглашение в Театр драмы им. А. С. Пушкина подвело его к тому, чтобы покуситься на канон и поискать свое решение пьесы, отличное от таировского и в то же время близкое ему. Например, он говорил не только о бесспорности таировского решения, но и о том, что для него было неприемлемо. Это степень условности. Борьба, которой отдает жизнь Комиссар у Таирова, не ясна в своих целях и задачах. Товстоногов уточняет – это борьба имеет не общечеловеческий смысл, ее конкретный идеал – коммунистическое будущее. Сценографическое решение тоже требует, по мнению Товстоногова, большей достоверности. Не раз перечитав пьесу, он нашел, что ее отвлеченность, абстрактность сильно преувеличены. «Осязаемыми» человечески должны стать характеры. Все это суммарно дает «горячую партийную патетику спектакля»¹⁰.

«Отвлеченный» спектакль Александра Таирова подводил итоги 1920-х гг. Косвенно, как в большом зеркале, в «Оптимистической» 1933 г. отразились сценические поиски в спектаклях, которые принято называть «историко-революцион-

ными». Это «Шторм» В. Билль-Белоцерковского (1925, театр МГСПС, режиссер Е. Любимов-Ланской), «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (МХАТ, 1927, в режиссуре К. С. Станиславского, И. Я. Судакова, Н. Н. Литовцевой), «Мятеж» и «Разлом» Б. Лаврентьева (БДТ, 1925 и 1927, режиссеры соответственно Б. Лаврентьев и К. Тверской), а также «Первая Конная» Вс. Вишневского (в постановке А. Дикого в Драматическом театре Ленинградского Народного дома, 1930, в Театре Революции и в других театрах), «Командарм-2» И. Сельвинского и «Последний решительный» Вс. Вишневского (1929 и 1931, ТИМ, режиссер Вс. Мейерхольд). Мейерхольдовские спектакли тут первостепенны. Варпаховский свою «Оптимистическую» 1937 г. делал, «как бы продолжив традицию спектакля “Последний решительный”»¹¹.

Начиная с «Мистерии-буфф» и «Зорь», Мейерхольд идет к сцене без рампы, к действию, предполагающему сотни участников, к антибытовой драматургии. Конструктивную декорацию он пробует еще в «Незнакомке» 1914 г. Его девиз двадцатого года: «Современному зрителю – подай плакат, осязательность материалов в игре их поверхностей и объемов!»¹². Другие театры и режиссеры действуют более осторожно, но тоже в духе основательных перемен «декораций». Двадцатые годы – время, когда складывалась эстетика монументального спектакля на недавнем историческом материале – революции 1917 г. и Гражданской войны. Постановки эти были качественно разными, их объединяет, во-первых, работа с новой драматургией и, во-вторых, политическая актуальность. Как события театральной жизни эпохи, они неотделимы от времени и сыграли важную роль в развитии нового театра. На советских по духу и по смыслу пьесах опробована стилистика экспрессионизма, неоромантизма, реализма и других сценических «языков». П. Марков наблюдал, как театры, обращаясь к теме Гражданской войны, блуждали «между натурализмом (бытовые картины) и экспрессионизмом (поле после боя)»¹³. По жанру это были разновидности эпической драмы и мистерии, «советский батальный жанр», «батально-бытовой жанр», «героическая мелодрама», «публицистическая» и «политическая» драма. Товстоногов в 1955 г. добавляет свое определение жанра – «эпическая повесть».

Новая фактура спектаклей о революции и Гражданской войне проступила и в объектах изображения, в них есть «осязательность материалов» – корабли, бронепоезды, крейсера, пушки и артиллерия, рельсы, якоря, пулеметные ленты. Бетон,

железо, камень – на каждом шагу, в репликах и ремарках. Монолит, громада – наиболее частые определения и измерения. Обязательны разработки массовых сцен, особенно с романтическими «братишками», которые имели репутацию наиболее революционных участников переворота 1917 г. Костюмы в спектаклях новой волны – форменки, бушлаты, шинели, сапоги, кожанки, мундиры военных; среди них редки и тем более заметны шелковые блузки и платья. Комиссар, одетая в кожу, которая как бы прикрывает «железной» оболочкой женский характер, – наиболее показательная героиня эпохи. Таиров принимает эту двойственность, подчеркивает ее; Товстоногов – старается смягчить. Мейерхольд вне связи с «Оптимистической трагедией» использует те же направляющие для исполнителей – у него воля положительного героя «Командарма 2» Чуба – «железная». О пьесе Вишневского Е. Сурков говорил: «Эта пьеса построена на столкновении гигантских характеров, изваянных их камня и мрамора, которые возвышаются как скульптурные произведения, сохраняя при этом полноту плотского в обаятельной непосредственности человеческого духа»¹⁴.

Общим свойством героико-революционных спектаклей была новая драматургическая структура – эпизоды, фрагменты, картины, сцены. «Шторм» в свое время был недооценен из-за «мемуаризма», публицистичности и «рваной» формы. В 1920-е гг. она казалась недостатком квалификации автора и подчас воспринималась как принадлежность самодеятельного театра. Тем более, что Вишневский, один из лидеров героико-революционной драматургии, много писал для самодеятельных кружков Политуправления Балтийского флота. 34 эпизода «Первой конной» – результат этой работы, перенесенный в профессиональный театр. «Оптимистическая трагедия», однако, с ее развернутыми ремарками, многочисленными метафорами, затрудняющими реализацию пьесы на сцене, с ее, казалось бы, хаотичным пространством эпоса, с непривычно откровенными внутренними сюжетами (из всех постановок исключалась сцена, когда Алексей гоняет на марше голую женщину) – не столько новые формы, по мнению некоторых авторов, сколько грубый реализм. За него Вишневского резко критиковал М. Горький в статье «О бойкости». Эпизодное построение спектаклей на самом деле вошло в театральный обиход тоже со спектаклей Мейерхольда, с постановок классики, не говоря уж о свободной драматургической

форме «Мистерии-буфф» и «Зорь». Не все историко-революционные пьесы состоят из сцен-фрагментов. Наиболее близки к интересующей нас эпизодной структуре «сцены» «Шторма» Билль-Белоцерковского. Из большого числа спектаклей первого десятилетия, посвященных событиям 1917–1922 г., самыми традиционными по форме были «Дни Турбиных». «Белой правде» в «Днях Турбиных» и «красной правде» в «Шторме» соответствовали принципы построения этих пьес. «Командарм 2», «Последний решительный», «Первая конная», «Виринея», «Любовь Яровая» – переходные формы.

К концу 1920-х гг. тема Гражданской войны «казалась достаточно исчерпанной». Из большого числа революционно-героических спектаклей в разряде классики остаются трагедия «Командарм-2» у Мейерхольда и два спектакля начала 1930-х гг. – «Последний решительный» также у Мейерхольда и «Оптимистическая трагедия» у Таирова. Финал «Последнего решительного» – расстрел 27 матросов – параллелен и подобен финалу «Оптимистической» 1933, 1955 и 1981-го, хотя и с разным наполнением. Такова модель и дополняющие ее впечатления, важные для постановки Товстоногова в Театре драмы им. А. С. Пушкина.

Новая драматургия, «геометрия» и «гармония», кинофикация, монументальность в соединении с элементами психологизма образовывали стилистику, названную самим Таировым на совещании РАПП «структурным реализмом». Успех «Оптимистической» для постановщика – веское доказательство правильности пути к синтетическому спектаклю. В 1933 г. искания в области мизансцены, актерской игры, сценографии, света сошлись в одно. Когда Таиров приступал к работе над пьесой Вишневского, он ставил для себя четко обозначенные цели: «Акцент делался на органике сочетания словесных и пластических диалогов с массовыми картинками, особое внимание уделялось геометрии сценографических форм, намечались отдельные моменты световой партитуры»¹⁵. Таиров сравнивал «Оптимистическую» с «Сакунталой» – по значению этих спектаклей в становлении Камерного театра.

Спектакли 1920-х гг. накопили немало специальных приемов и средств для воплощения революционной темы. Стиль такого спектакля имел характерные для большей части постановок черты. Это монументализм, т. е. масштабность обобщения, крупногабаритная сценография, экспрессивная и патетическая актерская игра. Обязательным качеством такого

спектакля являются героизм, лаконизм и вытекающее отсюда стремление к стилистическому единообразию и последовательности. Необходимостью была политическая и идеологическая опора. В поисках выразительных средств, достойных материала и отражающих его с наибольшей силой, режиссеры прибегали к экстраординарным находкам. Вс. Мейерхольд в «Командарме 2» ввел сцену расстрела одного из персонажей. Автор и совет Главреперткома были против. Мейерхольд настаивал на своем, апеллируя при этом к японскому зрителю, который не боится смотреть на эпизоды смерти в театре Кабуки. «Боевой революционный спектакль», по мнению Мейерхольда, должен быть действием по духу и по материи. Как должен строиться театр нового содержания – как театрально-революционный или как политически революционный? – спрашивал Таиров после выхода мейерхольдовских «Зорь». Свою «Оптимистическую» он мыслил театрально-революционной.

Свойством трагедии, рожденной новым временем, был коллективный герой. Вишневский был очень доволен, что в киевской «Оптимистической» «хор и “дикая” масса – одно и то же». Оттого так важны массовые сцены, «моряцкий массив», как называл коллективного героя Таиров. Режиссер ходил в учебный поход с моряками Балтфлота, чтобы поближе познакомиться не только с жизнью, бытом, происхождением, но и с эстетикой, если можно так сказать, воинского служения – выправкой, маршем, строем и т. д. Эстетика «боевого революционного спектакля» всякий раз максимально (или минимально) приближается к театрализованному параду. У Таирова – максимально. Можно сказать, что «Оптимистическая» в Камерном – пик эстетизма.

В «Оптимистической трагедии» в Театре драмы им. А. С. Пушкина все массовые сцены готовил Рубен Агамирзян (ученик Вивьена, который успел поставить в этом театре несколько спектаклей). В его воспоминаниях массовые сцены носили некий мхатовский характер. Вся массовка сначала делилась на группы – Коммунисты, Анархисты и Нейтральные. Следующий этап – индивидуализация участника. «Для каждого играющего был сочинен текст реакции на события пьесы. Текста этого зритель не слышал. Это были скорее всего «шумовые паузы», но любая фраза предельно конкретна в зависимости от того, к какой группе относится человек, ее произносивший»¹⁶. Агамирзян каждому исполнителю раздавал карточки с текстом. Работа над массовыми сценами была кропотливой; Агамирзян называет число репетиций – 43. В середине ноября за 10 дней до премьеры на внутреннем

просмотре завлита охватил ужас: «Это нельзя никому показывать! Плоское плакатное решение. Актеры не понимают, что делают. Главный «прокол» – массовые сцены, они категорически не получились...» Ситуацию спас Вивьен: «По-моему, все отлично! Особенно массовые сцены. Для пессимизма нет никаких оснований. Все будет в лучшем виде»¹⁷.

Когда перед Таировым встала задача показать расслоение «моряцкой массы», он опирался на пластику, на мизансцену, потому что нужного текста у Вишневого было явно недостаточно. Пластика героико-революционного спектакля сориентирована на «массу», на парад, маршевые построения. У Товстоногова появляется особый тип сценической пластики – она закрепляется в исполнительском рисунке, выполняя роль доминанты характера. Такая пластика у критиков получила название «пластические лейтмотивы»¹⁸. Так, Вожак–Толубеев запоминался в одной позе – грузный, монолитный человек-зверь чаще всего сидел, одной рукой опершись о колено, другой – о скамью. Двигался Вожак неторопливо, а сравнительно с Сиплым – замедленно. В контрасте с Вожаком, его скоростями и позами, Сиплый–Соколов решен в «мелкой» светливой пластике. Основная поза – изогнутый льстиво или издевательски худой, беспокойный профиль и «стан». Н. Вальяно в роли Вожачка (он во главе пополнения анархистов), изображая, как говорили, то ли сына, то ли младшего брата Вожака, вольно и невольно пародировал «большой» стиль Толубеева, дробил его на водевильно-фарсовые подтанцовки (актера упрекали: переигрывает). Комиссар–Лебзак выдерживала благородную вертикаль весь спектакль: стройная женщина, обращенная лицом и торсом к собеседнику – будь он союзник или враг, и расслаблялась она на несколько минут только в сцене с письмом. Зрителям не хватало гибкости в этой «комиссарской» фактуре. Наконец, Алексей–Горбачев – здесь «подсказкой» служила гармонь (доставившая исполнителю немало трудностей): свободная, размашистая пластика, резкие повороты и развороты корпуса, расслабленность или собранность, перемены интонаций, настроений были сродни подвижной работе музыкальных мехов.

Пластика других персонажей спектакля была не так ярка, но морская выправка Командира корабля, готовность к «полундре» или безмолвному приказу Вожака в плотной фигуре Боцмана, тихая, «мышинная» подвижность Вайнонена, который, «обдумывая житье», бродил по палубе взад-вперед, сжи-

мал голову руками, присаживался на якорную тумбу, также помогали раскрыть в характере самое существенное. Приковывала взгляды Старуха (Е. Александровская), опустившаяся на колени, да еще склонившая голову в поклоне до земли. Офицер, идущий из плена (М. Екатерининский), запоминался благородством и человечностью облика. Выбор актера на эту крошечную роль не был случайным ни в 1955, ни в 1981 г., – про белого офицера Олега Басилашвили писали, что он за десять минут сыграл историю из «Дней Турбиных». Сближение героико-революционной и историко-психологической драмы Товстоноговым прочувствовано с той самой минуты, как он оценил жизненные корни «Оптимистической трагедии» и начал сценически, пластически их обнажать.

Элементы пластики по-новому использовались режиссером в массовых мизансценах. Зрители восхищались постановкой сцены перед боем, когда луч прожектора шарил в темноте и на несколько секунд выхватывал из нее лежащего неподвижно навзничь моряка, его красивую кудрявую голову, и затем снова этот символ сна, отдыха, последних минут перед гибельной схваткой погружался во тьму. Или сцена в плену: сгрудившееся вокруг Комиссара, тесно ее окружившие и защищающие, моряки запевают «Раскинулось море широко», в хоре мужских голосов можно было расслышать женский. Мизансцена статична, звучание песни нарастает, символизируя стойкость и готовность к подвигу. В Товстоногове-режиссере оценили «пластическое видение»: даже в сценах, которые прямо восходили к Таирову, в спектакле 1955 г. было самобытно. Сцена прощального бала, – вальсирующие отделялись друг от друга, жены, матери, сестры отходили в сторону, а моряки перестраивались по четверо и уходили строем со сцены, – блестящий пример ритмической смены эпизодов. Да и в самом начале – ощущение пустоты и тоски, особенно явное в настроении Вайнонена, сменяется при известии о прибытии на корабль Комиссара на нездоровую, опасную бодрость толпы, отяжелевшей от безделья и анархии. Первая реплика Вайнонена – «сумерки» – создавала нужный тон для всей сцены, точно воспроизводившей сумеречное время русской истории и конкретное, «между собакой и волком», настроение людей на корабле.

Сценография героико-революционного спектакля отказывается от павильона, бытовизма, подробной реалистической декорации. В большинстве случаев вперед выдвигалась сце-

нография обобщенная, не бытовая даже в бытовых пьесах. У Рындина в «Оптимистической», который выбрал девизом своего оформления триаду – Небо, Земля, Человек, – указания на место действия устранены: «Где происходит действие – на суше или на море, на корабле или поле боя? Ни ремарки Вишневого, ни сценография Рындина ответа не давали»¹⁹.

Хотя отсылки к сценографии Рындина в установке Босулаева очевидны, у ленинградского художника имелся личный опыт конструктивной декорации. В «Оптимистической» с Товстоноговым он возвращался к собственному опыту. После «Оптимистической» Босулаеву подражают, когда на сцене показывают серые громады боевых кораблей, например, в постановках «Гибели эскадры».

Товстоноговская режиссура, таким образом, основательно подготовлена: она имеет готовую драматургию и каноны воплощения. Товстоногов видел «Оптимистическую трагедию» в Камерном, другие образцы «советского батального жанра» были ему тоже доступны. В Москву он попадает в начале 1930 г., поступив в ГИТИС. За первый студенческий год Товстоногов посмотрел более двухсот спектаклей!²⁰ Обратим внимание на то, что из всего театрального многообразия и тяги к самому новаторскому (Мейерхольд, Таиров) Товстоногова поразил и увлек МХАТ. Увидев «Дни Турбиных» и затем посмотрев этот спектакль еще одиннадцать раз, он «стал убежденным мхатовцем по вероисповеданию в театре»²¹. И все же МХАТ для него не единственный источник вдохновения. Постановка 1955 г. подтверждает, что в московском театральном котле, кроме «Оптимистической» у Таирова, его могли покорить два спектакля – «Первая Конная» и «Последний решительный». Как считали зрители первой «Оптимистической» Товстоногова, виденное им в ТИМе отразилось на сцене Театра драмы им. А. С. Пушкина – «Преимственность здесь бесспорна»²². Несмотря на неприятие Таирова современниками (по Мейерхольду Таиров – дилетант, Вахтангов называл его театр – пошлостью), Товстоногов высоко ценил его искусство.

Его театральная концепция выстраивается после войны, во времена насильственного объединения всех отечественных концепций XX в. под одной крышей – мхатовской. В начале самостоятельной работы в театре и позднее он стремится к полифонии, хочет восстановить утраченное нашим театром равенство режиссерских голосов-театров. Он коллекционирует поэтики, на основании чего его можно было бы назвать

эkleктиком. Контрапункт стилей обязателен для всякой эпохи. А контрапункт стилей – и есть эkleктика (Дм. Лихачев). Это определение относится к целой эпохе и применимо к отдельным ее представителям, художникам. Извращенный, навязанный сверху консерватизм (т. е. социалистический реализм) тормозил театральную культуру. Для Товстоногова выход виделся в художественной реабилитации великих моделей. Для него характерно смешение стилей, пересмотр стилистического единообразия, бунт против МХАТа, каким он стал в послевоенное время. Героико-революционный спектакль – это не «Бронепоезд 14-69», а «Последний решительный» и «Оптимистическая трагедия».

Есть еще одна причина полистилистики Товстоногова – постмодернизм. Постмодернизм узаконил эkleктику. Изменилась мировоззренческая интонация, она стала иронической. Преемникам русского-советского театра такая интонация (по причинам нашего исторического развития) не свойственна. Но по сути ИГРА, переключка с прошлым и в нашем, отечественном театре, восстановление разорванных связей с ним – примета постмодернистской культуры. То, что делал Товстоногов, перебирая модели, называется в эстетике XX в. «умным выбором». Здесь можно привести высказывание Т. Манна о творчестве Макса Рейнхардта – «обогащенном всеми направлениями и достижениями культуры и искусства современности»²³. Для эпохи Рейнхардта и Товстоногова – на разных ее концах – такое обогащение и есть творческое моделирование.

Сходство и отталкивания от «Оптимистической» Таирова в спектакле Товстоногова наглядны в образе истории, который создавали В. Рындин и А. Босулаев. У Рындина воронка от взрыва как бы разбрасывала на разную высоту площадки для игры. История уподоблялась взрыву. У Босулаева станок походил на громадный постамент, но разновысокие площадки присутствовали и у него, только история в ленинградском спектакле – более памятник, чем недавняя реальность. Свойственная для Москвы и Ленинграда конструктивность установки – общее условие, только Босулаев подчеркивает: между временем революции и Гражданской войны и спектаклем 1955 г. дистанция существенная. Прошлое у него реконструировано и в монументе, и в «археологических раскопках» – деталях быта. Правда, в 1955 г. к конструктивной сценографии Босулаева относятся спокойней, некоторым она и вовсе не кажется условной – при наличии в ней Адмиралтейской иглы,

льва из «Медного всадника», украинской хаты-мазанки и других легко узнаваемых примет мест действия. Конструкция Босулаева использовала оптику рындинской конструкции – вращение поворотного круга и марш полка создавали впечатление бесконечной, огромной воинской массы.

Свободу, возможность редакции как Таирову, так и Товстоногову предоставляла сама пьеса – много раз переработанная, переписанная автором и театрами. В первой постановке ленинградский режиссер использовал материалы архива Вишневого и взял оттуда отдельные ремарки, реплики, куски, отсутствовавшие в каноническом экземпляре (таировском и напечатанном впервые в журнале «Новый мир» в 1933 г.). Возвращаясь к «Оптимистической трагедии» в 1981 г., Товстоногов еще раз отредактировал текст и включил в него черновики Вишневого и документы из других источников.

Редактура Таирова состояла в том, что он отказался от интермедий и пародийных сцен в начале пьесы, изъял выпады Ведущих в адрес современного театра, диспут с критиками, исключил пантомимы и карикатуры на отрицательных персонажей. Вишневский возражал, но в итоге согласился: пьеса приобрела строгость и стройность. У Таирова восторжествовал ритм хроники, идущий от Билль-Белоцерковского и облагороженный неоклассицизмом «синеглазый стандарт»²⁴. Первые рецензенты заметили, что так называемый патологический романтизм, претенциозность, невращения и другие «переборы» драматурга в спектакле Камерного укрощены и обогащены психологией. Не до конца – психологически полноценными получились лишь Комиссар в исполнении Алисы Коонен и Алексей в исполнении Михаила Жарова.

У Товстоногова подробно проработаны практически все, даже эпизодические роли – «В этом принципиальном пункте было <...> то решающее качество, которое отличало спектакль Товстоногова от первой сценической интерпретации “Оптимистической трагедии” в Камерном театре»²⁵. В то же время в Камерном исполнении, несмотря на монументальный стиль, – высшая точка режиссуры, как считал С. Мокульский. У Таирова – хор и два солиста, у Товстоногова – ансамбль разновеликих солистов.

Товстоногов не отрицал, что спектакль Таирова для него эталон. И в то же время – «С огромным уважением относясь к тому истинно этапному спектаклю, который создал в свое время коллектив Камерного театра под руководством А. Таирова, я должен был, просто не мог иначе, искать иную дорогу

к пьесе»²⁶. Это заявление требует комментария. В контексте оно звучит даже более резко, чем в отдельной цитате. Цитата взята из ответа Товстоногова на большую статью П. Громова «История подлинная и мнимая» («Нева», 1956, № 6), посвященную «Оптимистической трагедии» 1955 г. и высоко оценивавшую его режиссуру. Выводами Громова Товстоногов недоволен, и особенно тем, что, якобы, «политическая тема играет малую роль» в решении Театра драмы им. А. С. Пушкина. Опасения режиссера небезосновательны: в конце 1950-х приходится защищать свое творение от возможных обвинений в аполитичности.

Поиски своего текста в Театре драмы им. А. С. Пушкина велись через разбор и сортировку разнохарактерных грузов, которые накопились в пьесе и ее редакциях, а также оставались за пределами самой пьесы, в архивах. Товстоногов монтировал текст (это одна из его излюбленных форм работы с литературой). Постепенно сценический вариант освобождался и от слишком личного, и от слишком политического. С одной стороны, Ольга Лебзак была поддержана режиссером, когда перестала играть любовь Комиссара и Алексея, а с другой стороны, первоначальные их диалоги о «политико-аграрных отношениях в стране» сменились более естественными, человеческими разговорами людей друг с другом. У Вишневского Ведущие открывали и закрывали пьесу, Товстоногов сделал их участниками событий, снабдил дополнительными репликами из черновиков Вишневского. Военные сцены, которые отсутствовали в спектакле Камерного театра, добавились в ленинградском спектакле. В итоге получился собственный вариант «Оптимистической трагедии» Театра драмы им. А. С. Пушкина.

Внутренние расхождения с Вишневским, с Таировым, обновление исходного материала и внешнее сходство – то есть похожесть, сознательное продолжение таировской традиции – таковы свойства постановки 1955 г. Не замечая этих свойств и недооценивая задачи моделирования, рьяные поклонники спектакля (из тех, кто видел «Оптимистическую» в Камерном) брались утверждать, что ни сценография, ни сам спектакль ничего общего со спектаклем 1933 г. не имеют. Это, парадоксальным образом, принижало ценность того, что сделал Товстоногов.

Анатолий Босулаев подготовил несколько десятков эскизов на одну тему, заранее обговоренную с режиссером-постановщиком: «образ железной поступью идущего отряда»²⁷. Внимание художника направлено на два элемента декорации, став-

шие главными, – дорога и небо. Это «вечное небо», в нем то гроза, то красные отсветы горящего боя, то космическое отстранение. Небо – кровавое и лазурное, в таких контрастах, имелось и в спектакле Камерного театра. Дорога решалась движением сценического круга. Босулаев придерживался такого же, рындинского, сурового, серого колорита, который нарушался в прологе и эпилоге красным пятном знамени. Так обозначались начало и конец спектакля. Правда, художник оговаривался, что многое из замышленного осуществить не удалось из-за технических трудностей, замысел менялся, коррективы вносил режиссер, с которым они, тем не менее, на многое в пьесе и спектакле смотрели одинаково.

Не одинаково оценивалась сценография Босулаева. При общих хвалебных отзывах и тонких сопоставлениях (это «не декорация, а шекспировский театр») раздавались голоса – с реализмом в спектакле перестарались. Особенно в сцене остановки в Таврии – беленая мазанка, подсолнухи, посуда, скамейки, тын, табуретки – тут вместо одной детали, которой в других сценах было достаточно (один из зрителей удивлялся: режиссер вводит в героические сцены бытовые детали, и сцены становятся от этого живыми), – колорит, этнография, обстановка. Режиссура проявляла ненужную расточительность и нарушала собственные правила. Не понравилась сцена со священником, пришедшим для исповеди к пленным морякам: они не хотят слушать страшные рассказы священнослужителя, смеются и прогоняют его. Выходит, в трагедии Товстоногов избегает трагической темы смерти, оберегая «оптимистическую» атмосферу? На самом деле моряки вступают как раз в этой сцене в игру со смертью. Вместо покорности и предсмертного елтя Товстоногов предлагает бунт. Замысел был не понят из-за неточностей исполнения.

«Оптимистическая» Товстоногова очевидцами признавалась более глубокой и даже более художественной, чем прежняя, таировская. Сделаем скидку на контекст: перед зрителями 1955 г. – спектакль несомненно выдающийся, и перед свежестью этих впечатлений прежняя «свежесть» потускнела, но защитники Товстоногова выдвигали убедительные аргументы. У Таирова не было такого «сложного сплава»²⁸ характеров, давно искомого соединения «интеллектуальной и эмоциональной природы» и такой неромантической, по сути трагической, концепции. Вставка из неканонического текста пьесы – реплика Старшин: «Не поправляйте историю, она ответит за свои действия!» – звучала пророчески и в 1955 г.,

и также могла прозвучать и теперь, в наши дни. Конечно же, рядом с финалом Товстоногова (оптимистический, но в меру) финал Таирова, который красив скорее пластически и эстетически – крепкие, здоровые, могучие моряки – и маленькая мертвая женщина (ее не жалко, писал Ю. Юзовский, она – тезис) кажется гимном будущему, маршем оптимизма. Актриса «как бы скрывала холодной кожей своей тужурки ту теплоту, которой жаждет зритель»²⁹.

Когда в 1981 г. Товстоногов ставил вторую «Оптимистическую трагедию», он уже исходил из собственной модели спектакля 1955 г. На этот раз на идеях свободы и дороги, так воодушевлявших режиссера и художника, сознательно поставлен крест. Оформляя спектакль 1981 г. Эдуард Кочергин. Спектакль снова заказной (как и спектакль 1955 г.) – поднесен к XXVI съезду КПСС и, кстати, оказался лучшим из сходных театральных подношений в стране. Политический повод не помешал новизне и прямоте режиссерского высказывания по поводу истории, к тому же режиссерское решение снова не было «оптимистическим». Вместо босулаевских дороги и неба Кочергин создал на сцене тупик – его изображали стальные гофрированные плоскости, «ворота», которые раздвигались, чтобы выпустить персонажей, и задвигались за ними. Из всех вариантов финала Товстоногов выбрал самый пессимистический – перед гофрированной задвижкой на глазах всего зала остатки полка расстреливались в свете безжалостного красного прожектора.

Таиров и Товстоногов не лицемерили, работая над произведением о героике Гражданской войны, о революции. Это надо иметь в виду, особенно после кардинальной редакции истории, произошедшей в годы перестройки. Оба не раз после того, как спектакль вышел к публике, возвращались к нему, переживая вновь перипетии работы над ним и поясняя движущие силы замысла. Правда, оба одинаково застревали в программных идеологических заявлениях и уверениях. Оба разделяли пафос Вишневого. Таиров преобразовывал его в эстетическую автономию, у Товстоногова решительно вмещалась публицистика, но в том и другом случае эхо античной трагедии слышалось зрителям отчетливо. Тема спектакля не изменилась за двадцать лет, разделявших постановки Камерного и Пушкинского. Тема – это превращение банды анархистов в сознательный отряд Красной Армии, ее, так сказать, балтийское отделение. При этом Таиров, несмотря на упреки критики, все-таки, пусть чисто пластически, показывал путь

такого превращения. У него это было движением от хаоса к гармонии, от беспорядочности к высшему порядку. У Товстоногова превращение банды в отряд происходило в более жизненно-подобной сфере. Это личностный рост и дифференциация по идейному признаку. То, что у Таирова заведомо абстрагировано (Таиров убирал все признаки быта), у Товстоногова с этим бытом слито, внедрено в него. Он хотел соединить «бытовые зарисовки» с монументальным трагическим стилем. Конечно, заботу Товстоногова о реализме можно отнести за счет гонений против формализма. На его глазах произошли трагедии Мейерхольда и Таирова, драмы с Диким, Варпаховским и Акимовым. Однако Товстоногов по природе своего дарования к «чистой» форме никогда не тяготел. Я говорю «чистой», потому что и абсурд, и иные формообразования в его театре очень существенны, это следствие художественного познания реальности. Жизнеподобие «Оптимистической» у Товстоногова вытекало из его прочтения пьесы Вишневского – не как мифа, а как истории.

Относительно Ведущих, необычайно значимых для того и другого спектакля, их суждения различались. Таиров считал Ведущих рудиментом античного хора и был уверен в лирическом прежде всего назначении их для спектакля в целом. Товстоногов подчеркивал их историко-публицистический характер и их роль в прямом контакте с залом. Они и были проводниками истории в современность.

Если для Таирова постановка «Оптимистической трагедии» пришлось на зрелый период, на пик режиссерской карьеры, то Товстоногов ставил трагедию в ранние годы, и все его творческие достижения были еще впереди, прежде всего Большой драматический, а значит, создание своего театра, своей труппы. В Театре драмы им. А. С. Пушкина он работал с малоизвестными актерами. В будущем ему предстояла только кратковременная встреча с «пушкинцем» Ю. В. Толубеевым, который в последний год жизни перешел в БДТ. Несмотря на то, что Театр драмы им. А. С. Пушкина иначе как «театром прославленных мастеров» в ту эпоху не числился, ансамбль в его спектаклях возникал не всегда, возникал в силу удачного соединения индивидуальностей или при встрече с талантливым режиссером. Товстоногов придавал актерскому ансамблю крепость «монолита». Товстоногов в спешной работе над спектаклем не спешил только с распределением ролей. Прежде должны быть окончательно решены замысел и оформление. Актеры включались позднее, что не уменьшало важности ак-

терского труда. Товстоногов не скрывал, что были трудности, что первая встреча с «пушкинцами» осложнилась взаимным непониманием, что краткость подготовительного периода делала работу напряженной, временами – очень острой. Уже говорилось, что несколько раз выход спектакля из-за разногласий с исполнителями был под угрозой, и только благодаря стойкости Вивьена, его этическому авторитету и умению сглаживать острые углы к 25 ноября 1955 г. все завершилось благополучно. Однако Игорь Горбачев, который за Алексея был жестко и почти единогласно раскритикован, до конца жизни считал свое назначение на роль ошибкой, а спектакль – агиткой, случайно попавшей в нужную политическую струю.

Опасностью для спектакля в целом Товстоногов считал «превращение Комиссара в ходячую “кожаную куртку”, в абстрактную “железобетонную” идею³⁰, лишенную какой-либо человечности». Таиров свою позицию подкрепляет ремаркой драматурга о Комиссаре – «непоколебимый вроде железа». При этом Таиров наиболее выгодное воплощение образа находит в пантомиме, «ибо главное должно заключаться не в том, что Комиссар говорит, а в том, что она видит, в том, как она оценивает, в том, какие внутренние процессы в ней совершаются»³¹. Товстоногов, разумеется, тоже настаивает на внутреннем развитии образа Комиссара, только он никогда не посоветует актеру искать это развитие в области пантомимы – искать надо конкретный человеческий характер в психологических сочетаниях. Вс. Вишневский, который работал над спектаклем Камерного в тесном (и сложном) контакте с Таировым, видел, как киевская исполнительница («славная чекистка») в Камерном уступает место более интересной актрисе: в Коонен «намечается тема вождя, переполненного светом, силой, сексом»³².

Заслугой своего театра Товстоногов считал большой монолог Комиссара, возвращенный в пьесу и раскрывающий «идейное кредо» партии. По этому факту видно, насколько спектакль Театра драмы им. А. С. Пушкина и роль Комиссара далеки от пантомимы. В то же время пантомимические ходы Товстоногов использует – в сцене с арестом Беринга, в тексте пьесы нет никаких специальных реплик, а в театре игралась напряженная пауза и нарастающая враждебность сторон. В другом месте, после пленения полка, Алексей и Беринг сходятся в коротком дружеском объятии – так они проходят путь «от зверской вражды до святой воинской дружбы». То есть Товстоногов «ставил» ремарки, которые казались невозможными для сценического воплощения, и в этом опирался на ак-

теров. Состав исполнителей в пушкинском спектакле очень сильный, и еще важнее, что за плечами каждого только что сделанные большие работы.

Для Ольги Лебзак Комиссар – неожиданный поворот. Театр и зритель видел ее в ролях мягких и притягательных женщин. Она играла Дездемону, Негину, Марину Мнишек, Машу («Живой труп»), которая до Комиссара была лучшим ее созданием. (До этого – «Все заурядно хорошо», по воспоминаниям А. Белинского). Товстоногов в образе Комиссара увидел именно такую женственную и слабую натуру, которая взваливает на себя неженский груз ответственности. В цельности образа Лебзак явно уступала Коонен. Комиссар Ольги Лебзак – простой, ясно чувствующий, живой человек, хотя так до конца, в своей человеческой и эмоциональной природе этот характер не открывался. Белая блузка и темная юбка подчеркивали строгость и скромность бытия (Коонен все время в кожаной тужурке, и пуговицы застегнуты доверху). Голос актрисы – хриловато-матовый, без звонкости и силы, – в отдельные мгновения наполнялся энергией, искренностью. Вероятно, для Товстоногова что-то значило внешнее (очень отдаленное) сходство Лебзак с Коонен, как бы смягченные классические черты лица Коонен, ее стройная, напряженная, как струна, фигура, которая у Лебзак и легче, и проще. Товстоногов вел Лебзак, подсказывал ей правильные мотивы и критиковал за неправильные (например, она вводила в поведение Комиссара нечто вроде заигрывания с Вожаком, и Товстоногов решительно воспротивился – они равны в конфликте, прямога Комиссара выражает ее равенство с классовым врагом). Актриса счастливо избежала надуманного контраста между «могучими формами и воздушностью воплощения»³³. Для спектакля Камерного Комиссар – в первую очередь олицетворение партии. Только во вторую – это женщина, которой не чужды эмоции и даже любовные переживания (после третьего спектакля, к обоюдному сожалению актеров – Коонен и Жарова, – сцену с полупризнаниями Комиссара и Алексея сняли по причине «негероичности» темы любви). В товстоноговской «Оптимистической» в Комиссаре воплощается добро, «любовь ко всему человеческому», партийная принадлежность – следствие этой любви. Тут с любовью распрощались еще в репетиционный период.

Решительный и нетерпимый по существу дела, режиссер все же охотно откликался на любую актерскую самостоятельность. Репетируя, актер А. Соколов в сцене убийства ста-

рушки за кошелек показывал, как Сиплый приплясывал от удовольствия, и Товстоногов закрепил эту деталь в спектакле. Такое «приспособление», как сиплость голоса, Товстоногов одобрил, хотя Соколов должен был выдерживать ее весь спектакль, что было для актера тяжело физически, и к финалу связки напрягались до предела. Сиплый предложен был Меркурьеву – актер отказался от этой роли. Актерский вклад имел для режиссера огромное значение. Так произошло и с образом Вожака: Ю. Толубеев писал, что «постановщик сразу же принял мое решение, должно быть, не только потому, что оно ему понравилось, но и потому, что он почувствовал особым, режиссерским чувством, что досталось оно мне нелегко»³⁴. Вожак в исполнении Толубеева, по общему мнению, стал центром спектакля и самой значительной его актерской работой. Начали говорить (и это важно в контексте советского мышления!) о «правде отрицательного образа», которой добился Толубеев. Мощь и правда, «скупые краски образа» при огромной выразительности его, «угрюмое, разъедающее неверие в человека и глубоко спрятанная зыбкая смятенность, опустошенность души» – так писали и говорили о Вожаке и его создателе. У Товстоногова Вожак–Толубеев поднимал планку искусства – актерского и режиссерского.

В командире корабля Беринге Таиров выделяет бравладу. Такой «безукоризненный вояка» при определенных условиях мог стать предателем – но партия в лице Комиссара нашла к нему ключи. У Товстоногова Беринг (В. Эренберг) – на позициях «передового русского офицерства», правоту новой власти он признает независимо от ситуации на корабле. Он ратует за Россию. Мундир (а значит, честь, патриотизм, культура) скрывает «сложные и мучительные процессы», происходящие в душе этого человека. Сожаление вызывало то, что предыстория Командира (его семью расстреляли большевики) никак не отражалась на исполнении.

Горбачев в роли матроса Алексея – анархист не по мировоззрению, а по молодости, эту режиссерскую версию предложил Товстоногов, и актер стремился ее воплотить. Но казнить Сиплого Алексей должен был жестоко – задушить, опрокинув на рогатку с колючей проволокой. Горбачев сразу не принял такого хода, это компрометировало героя. Алексей предстает в спектакле не идеальным персонажем, он (должен быть – так в замысле) на равных с Вожаком. От него зависит расстановка сил в полку и на корабле. Товстоногов безбоязненно (и справедливо, аполитично) связывает насилие с победой но-

вого строя. Товстоногов ничего не выдумывал, он опирался на текст пьесы, не включенный в спектакль, где Старшины говорят о раненых, вырезанных коммунистами.

И сам Горбачев, и критики говорили об ошибочном выборе исполнителя. Выступая на обсуждении спектакля в ЛО ВТО, Товстоногов также признавался, что роль не вполне подходит Горбачеву, что работа строилась на преодолении изначального несходства. Алексей нелегко достался и режиссеру, и актеру. Мнения и оценки в итоге резко (надо признать) разошлись. То и дело повторялось, что Алексей–Горбачев играет на публику, что его персонаж вносит ненужную веселость в спектакль, что актер не показывает идейного роста моряка-анархиста, что не хватает дыхания для всей роли, что нет силы, а есть обаяние, и так далее. Однако были и другие суждения. Один из критиков заметил, что в 3-м действии Алексей, опустив голову и прижавшись лбом к столу, рыдает. Хвалили Горбачева за то, что он отошел от типа «рубашечного парня», что его Алексей может быть серьезным, страстным, дотошным. В оценке Горбачева мешало уже сложившееся в театре и в публике амплуа комика, превосходно им предъявленное в 1952 г. в роли Хлестакова, хотя ближайшие к «Оптимистической» роли в театре не совпадали с хлестаковским типом. «Правдоискателя», более близкого замыслу первой постановки, Товстоногов нашел во второй постановке, когда Алексея сыграл Андрей Толубеев. Однако несправедливо было бы принижать сделанное Горбачевым. Доза веселости, лицедейства в суровом по духу произведении не мешала. Она из того жизненного объема, которым Товстоногов наполнил спектакль. Михаил Жаров – Алексей у Таирова – принадлежал к тому же актерскому амплуа, что и Горбачев. Это совпадение не случайно. «Братишка» Вишневского найден среди бойцов и моряков, которых автор хорошо знал по собственному боевому опыту. Сам Вишневский предлагал Жарову играть его самого, молодого Вишневского. Вожак, которого Толубеев восстановил из впечатлений ранней юности, его «анархический» мозг и камнеподобное тело были «снимками» с натуры. Общее (С. Ценин в таком же русле шел в изображении Вожака у Таирова) подсказывало частное.

Для каждой линии, каждого персонажа двух постановок «Оптимистической» мы находим общий источник – эпоху Гражданской катастрофы, учтенные тем и другим режиссером подсказки драматурга (чем, разумеется, Таиров пользовался в реальности, а Товстоногов – через литературу и архивы), оба отталкиваются от представлений о героизме, о пло-

хом и хорошем, об отрицательных и положительных персонажах, которые очень медленно менялись от 1933 к 1955 г., но все-таки менялись, и этим представлениям подчиняются оба постановщика, никакого нравственного пересмотра у Товстоногова нет. И наряду с этим у Таирова и Товстоногова есть собственный эстетический, поэтический подход к воплощению трагедии. Таировский – по преимуществу формальный, товстоноговский – по преимуществу психологический. При этом катаргическая концепция Таирова вырастает, как он пишет, из социальной основы пьесы. А Товстоногов активно пользуется формальными понятиями «гигантский хор», «круговая композиция» и присоединяется к идее Босулаева соединить в финале «дорогу» и «небо» в «величественный образ Млечного пути». Возникает вопрос – а можно ли решить «Оптимистическую трагедию» как-то по-иному? Постановок с тех пор состоялось немало (в том числе пьеса ставилась за границей – в Мадриде, Берлине, Варшаве и др.), и все они воспроизводили в той или иной степени главные модели XX в. – Таирова и Товстоногова. Даже напрочь лишенная героизма, полупародийная «Оптимистическая трагедия» в Ленкоме у Марка Захарова.

Когда вышла ленинградская «Оптимистическая», многие участники и зрители первой здравствовали. Неудивительно, что значительная часть рецензий сравнивала, так или иначе, обе постановки. Была ли более прямая реакция? Можно сказать, да, хотя и в разных «жанрах». В феврале 1956 г. ленинградский спектакль показывался в Москве делегатам XX съезда партии. Среди зрителей в полном комплекте присутствовали члены Политбюро во главе с Хрущевым. Успех был безусловный, и он обозначился сразу же после первого акта – овацией зала в ответ на сцену ухода полка на фронт. На поклонах на сцену Малого театра поднялись Алиса Коонен и Михаил Жаров, то есть Комиссар и матрос Алексей 1933 г. Они преподнесли ленинградцам цветы. Но это, так сказать, формальная реакция. Самым интересным было краткое и емкое слово Вадима Рындина, художника Камерного театра и зрителя ленинградского спектакля. Он писал в начале 1956 г., т. е. по горячим следам премьеры в Театре драмы им. А. С. Пушкина: «То, что А. Босулаев в своем оформлении исходит целиком из изобразительного решения таировского спектакля, не только свидетельствует о преемственности нашей советской театрально-декорационной школы. Использование Босулаевым основной конструкции декораций Камерного театра

еще раз подтвердило правильность и жизнеспособность того решения. Еще раз показало, что нельзя осуждать или защищать художника, рассматривая его работу в отрыве от всего спектакля, нельзя объявлять какой-то один метод порочным и унифицировать другой метод. Чем больше будет путей у наших художников, тем лучше»³⁵. Рындин касается спектакля Товстоногова, хотя суть его статьи в том, что новаторство часто бывает кажущимся, что многое из того, что сейчас восхваляется, давно открыто в 20-е гг. Чисто формальное повторение находок художников 20-х гг. – попытка, обреченная на неудачу. Хотя сейчас, то есть после XX съезда, гораздо больше свободы, чем было в годы борьбы с формализмом. Ведь через год после «Оптимистической трагедии» в Камерном начались осуждения и формализма, и условности в театральной декорации. Рындину нравится, что Босулаев с Товстоноговым не объявляют себя первооткрывателями, а идут по проторенному пути.

Что касается критиков, то большая часть предпочитала новую «Оптимистическую» старой. Бор. Медведев осторожно переводил разговор с одной «Оптимистической» на другую, с одного достижения на другое, без выставления отметок. Все равно чувствуется, что он верный сторонник таировского спектакля и в первую очередь Алисы Коонен в главной роли. Про Лебзак–Комиссара он писал, что ее исполнение «далеко от совершенства», но оно связано с общим режиссерским решением, которое критику представлялось достаточно убедительным. Появление на корабле женщины в легкой шелковой блузке и газовом шарфе с чемоданом, укрытом домашним чехлом, – полемично и направлено против «ложных традиций воплощения на сцене советского героя»³⁶. Между тем, эти традиции заложены таировским театром и доведены до карикатуры в послевоенное время (вот они, искажения модели!). Именно это имеет в виду Медведев, описывая Комиссара в исполнении Н. Федосовой в московском областном Театре драмы и комедии. Авторы спектакля искали для образа Комиссара «железо», внешнюю непоколебимость. Героиня стояла все время спиной к зрителям, потому лицо ее было открыто врагу. Мужеподобность заменяла мужественность. Под кожаной курткой, которую она однажды только скидывала, была тельняшка. Насколько беднее все это, пишет Медведев, чем дано в пьесе!³⁷

Героиня ранних спектаклей Товстоногова для многих и многих современников, а потом и биографов его, была неиз-

бежной данью власти. Платой за «свободу» творчества. Товстоногов и позднее регулярно исполнял эту повинность. С другой стороны, спектаклям этим верили. Режиссер и театр обращал в свою веру. Для нас важно признание ученика Товстоногова, человека новой эпохи, в то время, в юности, категорически не принимавшего веру большевистской революции и ее благие намерения: «Я сидел черт знает где, на балконе, но эти марши, эти Ведущие, которые обращались лично ко мне, эти трагические сцены, этот искренний, убеждающий меня пафос, нежизнеподобная декорация, потрясающий Сиплый (Соколов), еще более потрясающий Вожак (Толубеев), потрясающе смешной Вожачок (Вальяно), трагически игравшая Комиссара Лебзак – все это оглушило»³⁸. «Оптимистическая» оглушала правдой и театральностью. Но создать оглушающую правду и театральность формально, без веры в то, о чем говоришь, невозможно. Если учитывать все жизненные обстоятельства – и то, что отец Товстоногова был репрессирован, а он сам исключен из ГИТИСа, и то, что он понимал, что Мейерхольда арестовали несправедливо, если знать, как относились к Сталину и его режиму грузинские родственники Товстоногова, то приходится заключить, что Товстоногов верил в революцию и ее идеи – верил тогда, когда ставил спектакль. Малейшие колебания в вере отразились бы на качестве театральности и выдавали бы автора, как бы он ни старался скрыть свои сомнения. Ретушь была – но ведь изображение подлинно.

Внешние эффекты за счет жизни человеческого духа – вот в чем состояли основные упреки режиссеру в послевоенные годы. Внешние эффекты прощали – списывали их на счет «услуг» власть придержащих, на счет романтизма, невесть откуда взявшегося у умного и позитивистски мыслящего режиссера. Сильных пьес после войны практически нет (это эпоха «мелкотемья»), довоенная классика пришлась кстати. Товстоногов ищет драматически напряженных произведений, поэтому берется за тюремный дневник Юлиуса Фучика, за «Гибель эскадры».

Время товстоноговской «Оптимистической» – это эпоха прорыва, одно за других на сценах происходят события – постановки Маяковского в московском Театре сатиры, открытие драматургии Виктора Розова с его молодыми героями, романтические трагедии в режиссуре Н. Охлопкова – «Гамлет», «Медя». В отзывах на эти спектакли однозначно звучало – «успех

идеологического плана», хотя налицо успех художественный в первую очередь.

В откликах на спектакль Пушкинского театра критики исходили в основном из идеи прогресса, в том числе и в искусстве. В ногу со временем и со страной идет театр, который пьесу 30-х гг. поднимает до уровня общества, пережившего войну и ревизию истории. Иногда – надо признать – в сравнении двух спектаклей учитывали судьбу театра Таирова, который в сущности был стерт с лица земли. Несмотря на реабилитацию театральных явлений предвоенной поры, погубленных властью, память о мерах, к тому примененных, еще жива и действительна. «Ошибки», стало быть, были. Новое время и новые люди эти ошибки исправляют. «Сказать, – писал Громов, – что старый спектакль был хуже нового, было бы явной неправдой»³⁹. Разные спектакли по-разному, но одинаково убедительно раскрывали пьесу в разном театральном содержании.

Каким же образом вычисляется авторство Товстоногова и в какой степени оно доказуемо? Этот вопрос важен не только для «Оптимистической трагедии». В творчестве Товстоногова он будет возникать не однажды. «Оптимистическая» – наиболее уязвимая с этой точки зрения постановка, ее подобие – на виду, не скрыто, и «Оптимистическая» Таирова не забыта. Более того, если бы Товстоногов не видел и не помнил спектакля 1933 г., он, возможно, не стал бы этой пьесой заниматься.

Для «эстета»⁴⁰, каким считался Таиров для посторонних и для актеров своего же театра, постановка «Оптимистической трагедии» – счастливое сочетание «красоты» и «геометрии» с лозунговой и, стало быть, вполне «геометрической» идеологией. На эту идеологию Таиров, казалось, не обращал никакого внимания. У Товстоногова совсем другие ценности – он по духу идеолог. Для него «красота» возникает в результате идейной убежденности. Поэтому Комиссар у Таирова – вообще из другого театрального мира: «Коонен с маху разрывала время и перешагивала из сгущенной атмосферы гражданской войны в разреженную атмосферу античной трагедии».⁴¹ И хотя в связи с товстоноговским спектаклем заводили речи о Шекспире и античной трагедии, у него Комиссар в последнем акте – полумертвая, с растрепанными волосами, в разорванной блузке, с изможденным лицом, безжизненно повисшими руками и едва шевелящимися губами. Это не условность греческой трагедии и даже не реализм шекспировской, а шокирующий современников реализм десятилетие назад отгремевшей вой-

ны. Не удивительно, что убийство Вожака и Сиплого воспринималось в зале с мстительной, болезненной радостью. Такого торжества над поверженным врагом зрители 1933 г. испытывать не могли. Ленинградским зрителям, видевшим доверенную московскую «Оптимистическую», не хватало грудного, «прекрасного» голоса Коонен, природой предназначенного для большой трагедии. И дело не в том только, что у Товстоногова в двух его обращениях к «Оптимистической» не нашлось актрисы равного масштаба, с таким голосом, с таким темпераментом, с таким трагическим накалом. Дело в том, что великий и прекрасный голос античной героини в спектакле 1955 г. звучал бы неуместно, если не фальшиво.

В заключение приведу два характерных высказывания двух зрительниц. Одна из них – поэт Ольга Бергольц. Она написала в «Правде» рецензию на спектакль Товстоногова, участвовала в обсуждении спектакля в театре, где сказала о декорации Босулаева: это бытие, которое в то же время есть быт. Другая зрительница – театровед Татьяна Бачелис. Вспоминая (и исследуя) феномен таировской «Оптимистической», она написала о сценографии Рындина – она очерчена циркулем, а Комиссар–Коонен окружена «стальным кольцом воинского строя»⁴². По этим двум высказываниям тоже видно, насколько относительно похожесть двух знаменитых спектаклей, насколько образ спектакля, его сценический текст отвечают замыслу, который не переносим в другое время и не переводим на другой творческий язык.

Примечания

¹ «Толчком послужило не только увлечение пьесой, но и желание поспорить с решением Таирова-Рындина, вызвавшим бесконечное количество подражаний» (Преодоление традиций // *Варпаховский Л.* Наблюдения. Анализ. Опыт. М., ВТО. 1978. С. 200). Спектакль Товстоногова Варпаховский видел и относил его к числу «бесконечных подражаний» с «шумным успехом» в результате.

² Об этом Вивьен сообщает в газетной заметке о ближайших планах театра: Смена. 1955. 29 сентября. Хотя идут репетиции «Оптимистической», в ее успех в театре еще не верят.

³ *Белинский А.* Семьдесят лет в партере. СПб., 2006. С. 93–94.

⁴ *Белинский А.* Семьдесят лет в партере. С. 63.

⁵ Николай Константинович Симонов. Актер, художник, человек. СПб., 1998. С. 69.

⁶ Театр и драматургия. Сб. статей. Л., ЛГИТМИК, 1959. С. 414. Под лейтмотивом «а все-таки» Вс. Вишневский подразумевал идейное противостояние смерти, апофеоз человечности и стремление к правде.

- ⁷ Дзюбинская О. Любовь Ивановна Добржанская. М., 1965. С. 34.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Стенограмма зрительской конференции 14 февраля 1956. Библиотека ЛО ВТО (СТД), № 1264. С. 5.
- ¹⁰ Товстоногов Г. Главная тема // Нева. 1956. № 2. С. 141. Все-таки напомним, что статья (да еще журнальная) писалась уже после успешной премьеры в очень сложный идеологический период – XX съезд начинался с благих намерений, но что дальше – никто не знал в точности. Спектакль не только хвалили – об этом позже. Товстоногову важны приемы обороны. Однако, в указанных им несогласиях с Таировым кроме перестраховки, установки поэтического реализма, собственного стиля режиссера в те годы.
- ¹¹ Варнаховский Л. Преодоление традиций. С. 200.
- ¹² Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 16.
- ¹³ Марков П. Спектакли о гражданской войне // Марков П. О Театре. М., 1976. Т. 3. С. 410.
- ¹⁴ Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л., 1977. С. 41.
- ¹⁵ Сбоева С. Г. Проблема синтетического спектакля в Камерном театре и эволюция творческого метода А. Я. Таирова. 1919–1933 // Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1983. С. 178.
- ¹⁶ Агамирзян Р. С. Широкая узкая специальность // Нева. 1983. № 8. С. 112.
- ¹⁷ Там же. С. 113.
- ¹⁸ Калитин Н. «Оптимистическая трагедия» // Советская культура. 1955. 13 декабря.
- ¹⁹ Николаевич С. И. Таиров. М., 1985. С. 41.
- ²⁰ Малочевская И. Б. Режиссерская школа Г. А. Товстоногова. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Л., 1991.
- ²¹ Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 2. Л., 1980. С. 16.
- ²² Варшавский Яков. Преемственность (Несколько театральных наблюдений) // Москва театральная. М., 1960. С. 195.
- ²³ Памятное слово о Максе Рейнхардте. Пер. В. Вишняка // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. Т. 8. М., ГИХЛ, 1961. С. 298.
- ²⁴ Литовский О. Корни оптимизма // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 44.
- ²⁵ Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов. С. 41.
- ²⁶ Товстоногов Г. Зеркало сцены. Л., 1980. Т. 2. С. 68.
- ²⁷ Босулаев А. С точки зрения художника // «Оптимистическая трагедия» на сцене Ленинградского государственного театра драмы им. А. С. Пушкина. С. 75.
- ²⁸ Варшавский Яков. Преемственность. С. 200.
- ²⁹ Юзовский Ю. Спектакли и пьесы. М., 1935. С. 53.
- ³⁰ Товстоногов Г. Образ спектакля (О постановке «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского) // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Л., 1980. Т. 2. С. 99.

- ³¹ *Таиров А. Я.* «Оптимистическая трагедия» (Доклад труппе Камерного театра 5 декабря 1932 г.) // *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 349.
- ³² Театр и драматургия. С. 415.
- ³³ Стенограмма обсуждения «Оптимистической трагедии». Библиотека ЛО ВТО (СТД). 8 декабря 1955. № 1225-с. С. 55.
- ³⁴ *Толубеев Ю.* Правда о Вожаке // «Оптимистическая трагедия» на сцене Ленинградского государственного театра им. А. С. Пушкина. С. 112.
- ³⁵ *Рындин В.* Повторение пройденного // Театр. 1957. № 1. С. 47.
- ³⁶ *Медведев Бор.* «Уберите виньетку!» // Театр. 1961. № 8. С. 79–80.
- ³⁷ *Медведев Бор.* «Уберите виньетку!» С. 80.
- ³⁸ *Гинкас Кама.* Яновская *Генритетта*. Театр с тоталитарным режимом // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. СПб., 2006. С. 63.
- ³⁹ *Громов П.* История подлинная и мнимая. С. 65.
- ⁴⁰ В газете «Советское искусство» «Оптимистическую трагедию» приветствовали таким образом: «освобождаясь от эстетической мишуры и формалистических изысков...» // Советское искусство. 1933. 26 декабря.
- ⁴¹ *Бачелис Т.* Таиров и Коонен // Режиссерское искусство Таирова. Сб. М., 1987. С. 82.
- ⁴² Там же.

Приложения



Указатель произведений

- «Авантюрист» по пьесе С. Моэма 429
«Актер» Н. А. Некрасова 78
«Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской»
Н. И. Хмельницкого 78
«Актриса и поэт» Н. В. Имшенецкого 591
«Актриса, певица и танцовщица» Д. Т. Ленского 78
«Александр Македонский» М. М. 591
«Американка» А. Дюма 165
«Анатэма» Л. Н. Андреева 274, 384, 385, 386, 389, 390
«Анджело, тиран Падуанский» В. Гюго 107
«Андорская долина» Ф. Галевы 105
«Антигона» Софокла. Перевод Д. С. Мережковского 369–372, 376,
377, 387–389, 393
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира 241, 458, 462, 475
«Анфиса» Л. Н. Андреева 382, 383, 387, 389
«Арлекин – продавец палочных ударов», пантомима 219
«Бабушка» Н. Н. Евреинова 374
«Бал-маскарад», опера Дж. Верди 460
«Барышня-крестьянка» Н. А. Коровкина 46, 107
«Басурман» Ап. Григорьева по роману И. И. Лажечникова 591
«Беверлей, или Игрок» Б.-Ж. Сорена по трагедии Э. Мура. Перевод с фр. И. А. Дмитриевского 591
«Беда от нежного сердца» В. А. Соллогуба 330
«Бедная невеста» А. Н. Островского 150, 151, 155
«Бедность не порок» А. Н. Островского 333
«Бедовая девушка» Н. И. Куликова 100, 108
«Без вины виноватые» А. Н. Островского 246
«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. О. К. де Бомарше 216,
228, 258, 509
«Белая гвардия» М. А. Булгакова 274, 283
«Белая лилия» В. С. Соловьева 225
«Бенефициант» М. Теолона 78
«Бесприданница» А. Н. Островского 195, 398
«Бесчестные» Д. Роветты 191
«Благородный театр» М. Н. Загоскина 20, 331
«Благочестивая Марта» Тирсо де Молины 219, 238, 239, 251, 261
«Блаженство безумия» Н. Фурнье. Перевод с фр. М. Е. Кублицкого
131
«Блокада» Вс. Иванова 528
«Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году» А. П. С-на
(А. П. Протопопов) 591
«Богатый холостяк и двое женатых» П. И. Григорьева 65
«Божья милость» А.-Ф. Деннери и Г. Лемуана. Переделка Н. А. Некрасова 102
«Больные люди» Г. Гауптмана 179

«Борис Годунов» А. С. Пушкина 205, 288, 340–342, 345, 347, 386, 492, 493, 497–501, 520, 521
«Борис Годунов», опера М. П. Мусоргского 287, 288, 347, 386, 387
«Боязнь жизни» М. И. Чайковского 164, 177
«Боярское слово, или Ярославская кружевница» П. Г. Ободовского 105
«Бракоразводные сюрпризы» А. Биссона 292
«Брак по страсти» А. А. Потехина 346
«Бранд» Г. Ибсена 205
«Браслет и прочее» Ф. Ф. Корфа 138
«Братья» П. П. Каменского 591
«Братья-враги, или Мессинская невеста» Ф. Шиллера. Перевод с нем. В. А. Каратыгина 591
«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому 264
«Братья-купцы, или Игра счастья» К. Тёпфера. Перевод с нем. П. Г. Ободовского 591
«Брачное свидетельство» Ш. Бирх-Пфейффер по роману Э. Д. Бульверу-Литтону 591
«Бригадир» Д. И. Фонвизина 253, 262
«Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова 545, 547, 554
«Булочная, или Петербургский немец» П. А. Каратыгина 77, 101
«Бурелом» В. Маляревского 433
«В людях ангел – не жена, дома с мужем – сатана!» Ф. де Курси и Ш.-Д. Дюпети. Переделка с фр. Д. Т. Ленского 592
«В мечтах» В. И. Немирович-Данченко 369
«В одном направлении, в разные стороны, или Любовная чуткость» В. Р. Раппапорта 458
«В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского 212, 248
«В царстве скуки» Э. Пальерона 229
«Варвара Ярославская кружевница» П. Г. Ободовского. Музыка А. Ф. Львова 105
«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского 175, 340
«Велизарий» Э. Шенка. Переделка с нем. П. Г. Ободовского 71, 87
«Великий актер, или Любовь дебютантки» П. П. Каменского
«Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники», балет А. Венюа 310, 314, 323
«Венецианская актриса» В. Гюго 107
«Венецианский купец» (см. «Шейлок») У. Шекспира 222, 239, 369, 392, 396, 399
«Вернер, или Сердце и свет» К. Гуцкова. Перевод с нем. Н. П. М. (Мундт) 592
«Верность» Б. К. Зайцева 382
«Вершины счастья» Дж. Дос-Пассоса 527
«Вечная любовь» Г. Фабера 398
«Вечная любовь, или Будущность сына» Э. Скриба и А.-Ф. Варнера. Перевод с фр. П. С. Федорова 592
«Вечно живые» В. С. Розова 161

«Взбаламученное счастье» А. А. Яблочкина 334
 «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера 359
 «Виноватая» А. А. Потехина 66
 «Виринея» Л. Н. Сейфулиной 549
 «Виц-мундир» П. А. Каратыгина 592
 «Вишневый сад» А. П. Чехова 163, 236, 357, 395
 «Владимир Заревский» Ивана Ралянча (К. Д. Яфимовича) 137
 «Власть тьмы» Л. Н. Толстого 357
 «Влюбленный брат» Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) 53
 «Влюбленный Шекспир» А. Дюваля. Перевод с фр. Д. И. Языкова 592
 «Водевиль с переодеванием» Н. И. Куликова 100
 «Возвращение ополчения», интермедия-дивертисмент. Слова П. Н. Приклонского, музыка К. Кавоса 312
 «Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого 21, 69
 «Воители на Гельголанде» Г. Ибсена 245, 256
 «Война с тещей, или Насилу за ум взялись!» Ж.-Ф.-А. Баяра. Переделка с фр. Д. Т. Ленского 592
 «Волшебница Сидония» Г. Цшокке 83
 «Вопрос» А. С. Суворина 372
 «Ворона в павлиньих перьях» Н. Крестовского (Н. И. Куликов) 109
 «Воспитатель Флакман» О. Эрнста 191
 «Воспоминание о Персии» Г. К. (Ф. Ф. Корф) 593
 «Вот что значит влюбиться в актрису!» Н. А. Некрасова 78
 «Враг народа» Г. Ибсена 191
 «Враги» Б. А. Лавренева 527
 «Враги» М. Горького 482–488, 519, 520, 527
 «Вражья сила» А. Н. Серова 387, 390
 «Вторая жизнь» С. П. Зубова 286, 299, 300, 302
 «Вторая молодость» П. М. Невежина 226
 «Вынужденный брак» («Хоть тресни, а женись») Ж.-Б. Мольера 229
 «Высшая школа» И. Н. Потапенко 372
 «Гамлет, принц датский» У. Шекспира 248, 276, 350, 355, 361, 401, 409, 566
 «Гамлет, принц датский» У. Шекспира. Перевод с англ. Н. А. Полевого 52, 83, 87, 102
 «Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева 105, 106, 593
 «Гедда Габлер» Г. Ибсена 191
 «Генрих III и его двор» А. Дюма 224, 228
 «Гибель “Надежды”» Г. Хейерманса 526
 «Гибель фрегата “Медуза”» Ш. Денуайе. Перевод с фр. П. Лятошинского 131, 593
 «Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука 546, 553, 566
 «Говорун» Н. И. Хмельницкого 23, 28, 72
 «Голубой ток» Ж.-А. Дюпена и Ф.-Ф. Дюмануара. Перевод с фр. П. И. Григорьева 46

«Горе от ума» А. С. Грибоедова 12, 29, 35, 36, 41, 68, 69, 70, 142, 149, 154, 179, 182, 205, 228, 248, 308, 331, 352, 358, 362, 363, 368, 461, 498
 «Горячее сердце» А. Н. Островского 374, 375, 388, 530
 «Госпожа-служанка» Э. Лабиша и М. Мишель. Перевод с фр. Ф. А. Бурдина 593
 «Гостинный двор, или Мужчина без головы» В. Р. Раппапорта 458
 «Гофолия» Ж. Расина. Перевод с фр. В. А. Каратыгина 593
 «Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского 138, 145
 «Гризельда» Ф. Гальма (Э.-Ф. Й. фон Мюнх-Беллинггаузен). Перевод с нем. П. Г. Ободовского 121, 122, 594
 «Гроза» А. Н. Островского 8, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 153, 154, 165, 403, 412, 413
 «Грузинки», оперетта Ж. Оффенбаха 335, 338, 346
 «Гувернер» В. А. Дьяченко 151
 «Гугеноты» Дж. Мейербера 460
 «Гусарская стоянка, или Плата тою же монетою» В. И. Орлова 81
 «Гусситы под Наумбургом в 1432 году» А. фон Коцебу. Перевод с нем. Н. С. Краснопольского 594
 «Давид Кленгор, шут Марии Стюарт» П. П. Каменского 594
 «Дама с камелиями» по А. Дюма 255
 «Дамская болтовня» В. В. Билибина 395
 «Дачники» М. Горького 486
 «Два веронца» У. Шекспира 422, 430
 «Два мнения» Э. Бауэрнфельда 45
 «Два отца и два купца» Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайи 330
 «Два рода безумия» А. П. Славина (Протопопов) 594
 «Двоеженец, или Милорд и сапожник» Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П. Ф. А. Кармуша. Перевод с фр. П. Лятошинского 594
 «Двойник» П. А. Каратыгина по П. Февалю 594
 «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» А. А. Шаховского 594
 «Девушка-гусар» Ф. А. Кони 81, 84
 «Дедушка и внучек» Н. А. Коровкина 49
 «Дедушка русского флота» Н. А. Полевого 48, 72
 «Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр» У. Шекспира. Перевод с фр. И. И. Панаева 594
 «Действо о Теофиле» Рютбёфа. Перевод А. А. Блока 380
 «Декабрист» П. П. Гнедича 229, 256, 257, 258
 «Дело» А. В. Сухово-Кобылина 182, 358
 «Денщик» Н. В. Кукольника 594
 «День падения Миссолонги» Ж.-Ж. Озано. Перевод с фр. Ф. Ф. Кошкина 594
 «Десять невест и ни одного жениха» Ф. Зуппе 331, 335
 «Дети солнца» М. Горького 486
 «Джонни наигрывает» Э. Кшенека 242

«Дидона, или Истребление Карфагена», балет В. Мартин-и-Соле-
 ра и К. Кавоса 310
 «Дикая утка» Г. Ибсена 369
 «Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева 331, 340
 «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского 180,
 182, 342, 343, 347, 358, 373, 375, 388, 399
 «Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева 381, 382
 «Дни Турбиных» М. А. Булгакова 549, 552, 553
 «Доктор Штокман» Г. Ибсена 361, 362, 368
 «Долг красен платежом» А. К...в (А. С. Кислов) 595
 «Дома ангел он с женой, в людях смотрит сатаной» Ж.-Ф.-А. Ба-
 яра и Ж. Вайи. Перевод с фр. П. С. Федорова
 «Дон Жуан, или Каменный гость» Ж.-Б. Мольера 8, 18, 403, 408,
 412, 413, 443, 447, 448, 451, 453
 «Дон Карлос, инфант испанский» Ф. Шиллера. Перевод с нем. П.
 Г. Ободовского 165–167, 176, 595
 «Дон Кихот» М. А. Булгакова 530–535, 543
 «Дон Кихот Ламанхский, рыцарь печального образа, и Сан-
 хо-Панса» П. А. Каратыгина по роману М. Сервантеса 595
 «Дон Хиль зеленые штаны» Тирсо де Молина 430
 «Достигаев и другие» М. Горького 487
 «Дочь Второго полка» (переделка оперы Г. Доницетти) 104, 107,
 110
 «Дочь Карла Смелого» В. Р. Зотова по повести А. Ройе 595
 «Дочь моря» Г. Ибсена 191, 201, 396, 397
 «Дочь народа» Н. П. Анненковой-Бернар 175
 «Дочь русского актера» П. И. Григорьева 1-го 78
 «Дядя в хлопотах, или Кто на ком женат» Н. В. Самойлова 101,
 102, 108
 «Дядя Ваня» А. П. Чехова 358
 «Евгений Онегин» А. С. Пушкина 115
 «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. Переделка Г. В. Кутушева 595
 «Египетские ночи» А. С. Пушкина 232, 241
 «Его превосходительство, или Средство нравиться» Н. А. Коров-
 кина 45, 95
 «Егор Булычев и другие» М. Горького 487
 «Елена Глинская» Н. А. Полевого 595
 «Елизавета Николаевна» М. И. Чайковского 166–169, 173, 176
 «Железная маска» Г. Цшокке. Перевод с нем. Н. С. Краснополь-
 ского 595
 «Желтая кофта», оперетта Ф. Легара 242
 «Жена артиста» Э. Скриба 78
 «Жена всему делу вина» П. С. Федорова 81
 «Женатый проказник, или Рискнул, да и заклился» Э. Скриба и
 Ш. Дюверье. Перевод с фр. Н. П. Беккера 595
 «Женитьба» Н. В. Гоголя 56, 59, 73, 74, 255

«Женитьба Бальзамина» А. Н. Островского 255
 «Женитьба Фигаро» П. О. К. де Бомарше см. «Безумный день, или Женитьба Фигаро»
 «Женский ум лучше всяких дум» А. де Мюссе 46
 «Женщина-лунатик» А. А. Шаховского 19, 69
 «Женщина с моря» Г. Ибсена, см. «Дочь моря»
 «Живая покойница» О. Анисе-Буржуа и Ж. де Маллиана. Перевод с фр. В. А. Каратыгина 595
 «Живой труп» Л. Н. Толстого 6, 181, 184, 187, 188, 189, 197, 208, 211, 212, 228, 236, 237, 250, 267–271, 411, 540, 544, 561
 «Жизель», балет А. Адана 308
 «Жизнь за жизнь» Н. В. Беклемишева по повести Ш. Бернара 596
 «Жизнь за царя», опера М. И. Глинки 387
 «Жизнь и смерть Ричарда III» У. Шекспира. Перевод с англ. Я. Г. Брянского 127, 596
 «Жизнь или смерть, или Самоубийцы от любви» Э. Скриба 81
 «Жизнь Мольера» В. Р. Зотова 596
 «Жизнь человека» Л. Н. Андреева 205
 «Жильблаз в вертепе разбойников», опера Ж.-Ф. Лесюера и Л. Маурера 318
 «Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока 462
 «Житейская школа» П. И. Григорьева 65
 «Жоко, бразильская обезьяна» Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Э. Рошфора. Перевод с фр. Р. М. Зотова 596
 «Жорж Данден» Ж. Б. Мольера 228
 «Завещание» П. П. Гнедича 355
 «Завтрак у предводителя, или Полюбовный дележ» И. С. Тургенева 62, 63, 248
 «Заговор обреченных» Н. Е. Вирты 539
 «Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера 258, 259, 262
 «Заговорило ретивое, или Урок бедовой девушке» П. И. Григорьева 101
 «Заза» П. Бертона и Ш. Симона 393
 «Заложники жизни» Ф. К. Сологуба 403
 «Записки демона» Э. Араго и П. Вермона. Перевод с фр. Г. Х. 596
 «Званный вечер с итальянцами», оперетта Ж. Оффенбаха 335
 «Зеленая карета», фильм Я. Фрида 89
 «Зеленое кольцо» З. Гиппиус 251, 252, 403
 «Зеленый остров», оперетта Ш. Лекока 339, 342, 344, 346
 «Зеленый попугай» А. Шницлера 432
 «Зимняя сказка» У. Шекспира 358
 «Злая сила» Т. Майской 397
 «Знакомые незнакомцы» П. А. Каратыгина 81
 «Золотой петушок», опера Н. А. Римского-Корсакова 460
 «Зори» Э. Верхарна 547, 549, 550
 «Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. П. Смолина 429, 430, 437
 «Иванов» А. П. Чехова 156, 173, 179, 196, 395

«Иванов Павел – гимназист, или Сон педагога» В. Р. Раппапорта 457
«Игнаша-дурачок, или Нечаянное сумасшествие» А. А. Шаховского 23
«Иголкин, купец Новгородский» Н. А. Полевого 51
«Игра любви и случая» П. Мариво
«Игра о Робене и Марион» Адам де ла Аля 380
«Идеальный муж» Б. Шоу 461
«Идиллия» С. П. Зубова 286, 299, 300
«Идиот» по Ф. М. Достоевскому 201, 228
«Из искры» Ш. Даддани 546
«Изгнание блудного беса» («Горький цвет», «Акила») А. Н. Толстого 437
«Измена» А. И. Сумбатова-Южина 372, 377, 389
«Изменница» В. Н. Семенова 596
«Импровизатор» Н. В. Кукольника 596
«Интересный вдовец, или Ночное свидание с иллюминацией» Г*** (Н. И. Куликов) 596
«Иоанн, герцог Финляндский» И. Вейсентурна. Перевод с нем. П. Г. Ободовского 596
«Иоанн Фауст, или Чернокнижник» А. Клингемана. Перевод с нем. П. Г. Ободовского 596
«Ипполит» Еврипида 358, 376
«Испанский праздник», дивертисмент А. Сапиенцы и И. Л. Сонне 321
«Испорченная жизнь» И. Е. Чернышева 141
«История одного увлечения» И. Радзивиловича 246
«Ифигения в Авлиде» Ж. Расина. Перевод с фр. М. Е. Лобанова 596
«Кавказский пленник, или Тень невесты», балет К. Кавоса. Либретто К. Дидло и по поэме А. С. Пушкина 117, 310
«Казак в Лондоне», дивертисмент К. Кавоса 312
«Как Иван-дурак умным стал» В. Р. Раппапорта 458
«Калигула» А. Дюма 372, 376, 388
«Калиф Багдадский, или Приключения молодости Гаруна Аль-Рашида», балет Ф. Антонолини 323
«Калужская помещица Марья Васильевна Рославская» М. С. Владимирова 596
«Каменный гость» А. С. Пушкина 442
«Карьера» Е. Е. Королева 137
«Каширская старина» Д. В. Аверкиева 342
«Керим Гирей, крымский хан» А. А. Шаховского по поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» 597
«Кеттли, или Возвращение в Швейцарию» Ф. А. Дювера и Полена (П. Дюпор). Переделка с фр. Д. Т. Ленского 105
«Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма. Перевод с фр. В. А. Каратыгина 50, 51, 597

«Клевета» Э. Скриба. Перевод с фр. П. С. Федорова 123, 124
 «Князь Игорь», опера А. П. Бородина 387, 390
 «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника
 «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Перевод с нем. С. А. Смирнова
 28, 60, 166, 176, 399, 461, 597
 «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена 393
 «Командарм 2» И. Л. Сельвинского 547, 548–550
 «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова 470
 «Коппелия», балет А. Адана 105
 «Корневильские колокола», оперетта Р. Планкета 460
 «Король, закон и свобода» Л. Н. Андреева 236
 «Король Лир» У. Шекспира. Перевод с англ. В. А. Каратыгина 83,
 153, 597
 «Король Ричард III» У. Шекспира 399, 402
 «Король Энцио» Э. Раупаха. Переделка с нем. В. З. (В. Р. Зотов) 597
 «Корсар», балет А. Адана 305
 «Красный кабачок», фантастическая история Ю. Д. Беляева 403
 «Кремнев, русский солдат» И. Н. С. (И. Н. Скобелев) 597
 «Креол и креолка» Ж.-Ф.-А. Баяра и Э.-Л. Вандербурх. Перевод с
 фр. И. А. Аничкова 598
 «Критика на “Школу женщин”» Ж.-Б. Мольера. Перевод с фр.
 Г. Н. П. (Н. А. Полевой) 598
 «Кручина» И. В. Шпажинского 245
 «Крылья связаны» И. Н. Потапенко 342
 «Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена 191, 398
 «Кулисы» Т. Л. Щепкиной-Куперник 225, 400
 «Купленное дитя, или Мать преступница». Перевод с фр. С. П. Со-
 ловьева 131, 598
 «Курьезные похождения» А. А. Яблочкина 334
 «Кухня ведьмы» Г. Г. Ге 248
 «Лебединое озеро», балет П. И. Чайковского 308
 «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка»
 Д. Т. Ленского 78
 «Леди Макбет Мценского уезда», опера Д. Д. Шостаковича 242
 «Лейб-кучер» А. фон Коцебу 65
 «Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера 444, 446, 454
 «Леонарда» Б. Бьёрнсон 201
 «Лес» А. Н. Островского 179, 195, 199, 394, 400, 534, 535, 536,
 538
 «Либерал» Д. Д. Минаева 66
 «Ливень» Дж. Колтона по новелле С. Мозма 470–472, 476
 «Лиза Фомина» М. Ф. Каменской 149
 «Лисистрата» («Лизистрата») Аристофана 458
 «Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони» В. А. Каратыгина
 82, 99
 «Ломоносов» А. В. Половцова 399
 «Ломоносов, или Жизнь и поэзия» Н. А. Полевого 65, 598

- «Лорд Квекс» А. У. Пинеро 182, 184
«Лорнет, или Правда глаза колет» Э. Скриба 80
«Любовная почта» А. А. Шаховского 105
«Любовь испанки» Л.-Ш. Денуайе, О.-Л.-Д. Буле и Ж. Шабо де Буэна. Перевод с фр. В. Елецкого 598
«Любовь Яровая» К. А. Тренева 195, 549
«Макбет» У. Шекспира 310
«Максим Созонтович Березовский», историческая быль П. А. Смирнова 598
«Мал да удал, или Записки гусарского полковника» Э. Скриба и Мельвиля 81
«Маленький Эйольф» Г. Ибсена 225, 240, 397
«Мальвина, или Урок богатым невестам» Э. Скриба. Переделка с фр. Д. Т. Ленского 54, 87, 94
«Мандат» Н. Р. Эрдмана 255, 462, 467–470, 476
«Маркиза Караба» Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф. Ф. Дюмануар. Переделка с фр. Кн. Гр. К.г.ш.вым (Г. В. Кутушев) 598
«Маркитантка» Н. В. Кукольника 100
«Марфа и Угар, или Лакейская война» Ж.-Б. Дюбуа 69
«Маскарад» М. Ю. Лермонтова 8, 165, 215, 225, 250–253, 276, 308, 403, 408, 412, 413, 419, 461
«Маскарад в летнем клубе, или Ни то, ни се для разезда карет, не водевиль и не балет, с куплетами и танцами» Д. Т. Ленского 78
«Маскарад при Людовике XIV» Ж.-Ф. Локруа, О. Анисе-Буржуа и Э.-Л. Вандербурх. Перевод с фр. П. С. Федорова 598
«Материнское благословение, или Бедность и честь» А.-Ф. Деннери и Г. Лемуана. Перевод с фр. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасов) 102, 103, 598
«Матильда, или Злые советы» Э. Скриба и Т. Террье 598
«Матильда, или Ревность» Ж.-Ф.-А. Баяра и Лоренсена (П.-Э. Шапель). Перевод с фр. Н. П. Мундта 598
«Матрос» Т. М. Ф. Соважа и Ж. Ж. Г. Делюрье 41, 71
«Матрос Бертрам» Ж. Бушарди. Переделка с фр. Д. А. Шепелева 598
«Матушкина дочка, или Суматоха на даче» П. И. Григорьева 93, 138
«Мать испанка» Н. А. Полевого 599
«Мачеха и падчерица» С. П. Соловьева по повести Зенеиды Р-вой «Любонька» 599
«Медея» 566
«Месяц в деревне» И. С. Тургенева 358, 372, 375, 388
«Мещанин во дворянстве» («Мещанин-дворянин») Ж.-Б. Мольера 8, 440–443, 447–455
«Минин» А. В. В-ова (А. В. Висковатов) 599
«Мисс Гоббс» Дж. К. Джерома 245
«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского 547, 549
«Мишура» А. А. Потехина 331

«Млада», опера-балет Н. А. Римского-Корсакова 460
 «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера 216, 441, 444, 445
 «Много шума из ничего» У. Шекспира 179, 182
 «Много шума из пустяков» А. А. Яблочкина 334
 «Молодость Генриха V» А. В. Дюваля. Перевод с фр. И. И. Вальберха 599
 «Молодые супруги» А. С. Грибоедова 18, 23
 «Мольба о жизни» Ж. Деваля 527, 528
 «Монте-Кристо» Р. М. Зотова по роману А. Дюма 599
 «Москаль-чаривник (Солдат-колдун)» И. П. Котляревского 103
 «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина 442
 «Муж в дверь, а жена в Тверь» А. И. В. (Г. А. В.) 599
 «Мятеж» Б. Лавренева 547
 «Мятеж» Д. А. Фурманова и С. Поливанова (Н. О. Шенфельд) 433
 «Мятежные души» (см. «Тихая пристань») С. П. Зубова 286, 291
 «На бойком месте» А. Н. Островского 152
 «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского 205, 234, 299
 «На дне» М. Горького 484
 «На полпути» А. Пинеро 8, 184, 214, 403–413
 «Над землей» Т. Майской 191
 «Наконец одни» П. Нансена 398
 «Нараспашку» В. А. Тихонова 372
 «Нахлебник» И. С. Тургенева 143
 «Не бывать вороне соколом, а курице петухом» А. П. Славина 599
 «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского 182, 245, 248
 «Не в деньгах счастье» И. Е. Чернышева 140
 «Не все коту масленица» А. Н. Островского 182
 «Не от мира сего» А. Н. Островского 168
 «Не сошлись характерами!» А. Н. Островского 331
 «Не так живи, как хочется» А. Н. Островского 248
 «Невероятно, но возможно» В. Ф. Плетнева 526
 «Невод» А. И. Сумбатова-Южина 372, 377, 389
 «Недоросль» Д. И. Фонвизина 255, 358, 432
 «Незнакомка» А. А. Блока 547
 «Немая из Португалии» Д. Обера 113, 114, 130
 «Неожиданный случай» Н. С. Кириллова 330
 «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» Н. И. Хмельницкого 19
 «Неровный брак» Э. Скриба. Перевод с фр. К. В-ра 599
 «Неровня» В. А. Дьяченко 84
 «Неутешные вдовцы» Э. Скриба. Перевод с фр. Ф. Ф. К. (Ф. А. Кони) 599
 «Нина, или от любви сумасшедшая», балет-пантомима Л. Миллона, по мотивам оперы Н. Далейрака 117
 «Нищий» Г. В. Кугушева 599

- «Новая шалость, или Театральное сражение» Н. И. Хмельницкого 78
- «Новички в любви» Н. А. Коровкина 86, 95, 330
- «Новые аргонавты», балет Д. Шпрингера 312
- «Новые лавры», пролог с хорами и балетом. Стихотворный текст А. П. Сумарокова, музыка Г. Раупаха и Й. Штарцера 312
- «Новый Парис», опера-водевиль Н. И. Хмельницкого 21, 69
- «Нос», опера Д. Д. Шостаковича 242
- «Ночи безумные» Л. А. Толстого 393
- «Нынешние братья», моралите. Перевод с фр. С. М. Городецкого 380
- «Нюрнбергская кукла», опера А. Адана 105
- «Нюрнбергские мастерзингеры», опера Р. Вагнера 460
- «Обман в пользу любви» П. Мариво 22, 23
- «Обыватели» В. А. Рышкова 182
- «Обыкновенная женщина» А. М. Федорова 395
- «Обыкновенные люди» П. Г. Григорьева. Переделка комедии Ю. Коженёвского 599
- «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана 211, 214
- «Океан» Л. Н. Андреева 422, 430
- «Окно во втором этаже» Ю. Коженёвского. Переделка драмы Э. Скриба 108
- «Ольга Ранцева» (см. «Чад жизни») Б. М. Маркевича 170
- «Ольга, русская сирота» Э. Скриба, Т.-Ф. Вильнева и Деверже (А. Шапо). Перевод с фр. Н. П. Мундта 600
- «Она похудела» А. А. Фукса 47
- «Ополчение, или Любовь к отечеству», балет-дивертисмент К. Кавоса 312
- «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского 9, 543–570
- «Орлеанская дева» Ф. Шиллера 165
- «Орлиный бунт», опера А. Ф. Пащенко 458, 460
- «Орфей в аду», оперетта Ж. Оффенбаха 331, 335, 337
- «Отелло», опера Дж. Верди 460
- «Отец» А. Стриндберга 396, 398
- «Отец дебютантки» Ж.-Ф.-А. Баяра, М. Теолона 52, 87, 98
- «Отец и дочь» Ф. Казари. Переделка с итал. П. Г. Ободовского 600
- «Отец, каких мало» Н. А. Коровкина 84
- «Отец семейства» И. Е. Чернышева 140
- «Откликнулось сердце царю и отчизне!» М. С. Владимирова 600
- «Отсталые люди, или Предрассудки против науки и искусства» П. Г. (П. Г. Григорьев) 600
- «Отцовское проклятие» Ж.-Ф.-А. Баяра. Перевод с фр. К. В-з-ра. 600
- «Ошибки, или Утро вечера мудренее» О. Голдсмита 19
- «Павел Первый» Д. С. Мережковского 273, 274
- «Падение язычества в Новгороде» А. А. Яблочкина 334
- «Параша-Сибирячка» Н. А. Полевого 51, 83, 87, 94

«Первая конная» Вс. Вишневского 547–549, 553
«Первая морщинка» П. А. Каратыгина 96
«Первое представление “Мельника, колдуна, обманщика и свата”» Н. А. Полевого 47
«Первый дебют, или Зритель поневоле» Т. Ф. Вильнева и Ш. де Ливри. Перевод с фр. В. Р. Зотова 99
«Перекаты» В. В. Барятинского 393
«Петербургские квартиры» Ф. А. Кони 99
«Петр I» А. Н. Толстого 492, 501–504, 507, 508, 521–523
«Пигмалион» Б. Шоу 403
«Пиковая дама», опера П. И. Чайковского 242
«Пир во время чумы» А. С. Пушкина 442
«Писательница» М. А. Корсини 600
«Платон Кречет» А. Корнейчука 195, 508–511, 522
«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого 179
«Победа» В. О. Трахтенберга 372
«Победители» Б. Чирского 538, 539
«Побежденный Рим» А. Пароди 399, 400
«Пожарский, или Освобожденная Москва» М. В. Крюковского 14, 321, 600
«Покойник муж и его вдова» Ф. А. Кони покомедии А. Дюма, О. Анисе-Буржуа и Дюрье 84, 600
«Поле брани» И. И. Кольшко 246
«Полковник старых времен» Мелесвиля, Габриеля и Ажела 81, 82
«Полубарские затеи» А. А. Шаховского 422, 429, 430, 437
«Полька в С.-Петербурге, или Бал у танцевального учителя» П. И. Григорьева 600
«Помешанный» Т. Бурмицкого 601
«Последний решительный» Вс. Вишневского 543, 547, 549, 553, 554
«Последняя жертва» А. Н. Островского 182
«Последняя песнь лебедя» С. Потемкина 601
«Потонувший колокол» Г. Гауптмана 369
«Потоп» Г. Бергера 526
«Похмелье, или Для себя жить – что тужить» М. И. Чайковского 6, 156–158, 164, 170, 172
«Правда – хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского 182
«Правитель и отец» Дж.-Г. Байрона 601
«Праздник во стане союзных армий при Монмартре», дивертисмент. Музыка К. Кавоса и Д. Н. Кашина 312
«Прародительница» Ф. Грильпарцера. Перевод с нем. П. Г. Ободовского 601
«Предложение» А. П. Чехова 245
«Предубеждение, или Не место красит человека, а человек место» Н. М. Львова 138
«Прекрасная Елена», оперетта Ж. Оффенбаха 335, 337, 338, 346

«Преступление, или Восемь лет старше» О. Арну и Н. Фурнье. Перевод с фр. С. П. Соловьева 601
 «Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому 6, 255
 «Привидения» Г. Ибсена 191
 «Принцесса Турандот» К. Гоцци 462
 «Притворная неверность» Н.-Т. Барта. Перевод с фр. А. С. Грибоедова и А. А. Жандра 18
 «Притягательная сила» Ж. Кордые (Э.-Т. Волабелль) и Л.-Ф. Клервиля. Перевод с фр. А. Н. Андреева 601
 «Прихоть кокетки» Д. О. Бруннера по повести барона де Базакура 601
 «Пробуждение льва» Ж.-Ф.-А. Баяра и Э. Жема. Перевод с фр. А. Ф. Акимова 601
 «Провинциалка» И. С. Тургенева 105–107
 «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера 215, 526
 «Проказы барышень на Черной речке» П. С. Федорова 601
 «Простушка и воспитанная» Л.-Ф. Клервиля и Э. Милона. Переделка с фр. Д. Т. Ленского 109
 «Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева 213, 236, 238, 272
 «Прыжок через тень» Э. Кшенека 242
 «Псковитянка» Л. А. Мея 150
 «Птички певчие», оперетта Ж. Оффенбаха 293, 335, 338
 «Пугачевщина» К. А. Тренева 462
 «Пустоцвет» Н. Л. Персияниновой (Н. Л. Рябова) 395, 396, 402
 «Путешественник и путешественница» К. Сентины (К. Бонифас), Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна. Перевод с фр. Р. М. Зотова 601
 «Пучина» А. Н. Островского 540, 541, 544
 «Пятнадцатилетний король» Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и А.-Б.-Б. Декомберусса. Перевод с фр. А. А. Жандра 82, 601
 «Пятнадцать лет разлуки» К. А. Бахтурина 602
 «Пятый акт» Б. Антье и Ж. Флера по роману Э. Сю. Перевод с фр. В. А. Каратыгина 602
 «Разбойники» Ф. Шиллера 399
 «Разведенная жена» Л. Фалля 293
 «Разлом» Б. Лавренева 547
 «Ранвильский замок, или Убийца и мститель». Перевод с фр. С. П. Соловьева 602
 «Расин» В. З. (В. Р. Зотов) 602
 «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов», балет К. Кавоса и Т. Жучковского 310, 314, 323
 «Ребенок» П. Д. Боборыкина 141
 «Ревизор» Н. В. Гоголя 6, 12, 37, 38, 41, 71, 78, 87, 179, 182, 216, 248, 255, 308, 352, 365, 368, 432, 461, 512–517, 522, 523
 «Рельсы гудят» В. М. Киршона 432
 «Римский боец (Гладиатор)» А. Суме и М. Альтенгейма. Переделка с фр. В. К. (В. А. Каратыгин) 602

«Римский диктатор Камилл и школьный учитель» П. Г. Ободовского 602
 «Роберт-дьявол», опера Дж. Мейербера 315, 326
 «Ровенский боец» Ф. Гальма 399
 «Рогнеда», опера А. Н. Серова 387, 390
 «Роза Пьеретты» В. Р. Раппапорта 458
 «Роковая почта, или Конец подмосковным проказам» В. И. Орлова 46
 «Романтики» Д. С. Мережковского 403
 «Ромео и Юлия» У. Шекспира. Перевод с англ. М. Н. Каткова 602
 «Росмерсхольм» Г. Ибсена 184, 191, 196, 197
 «Рубенс в Мадриде, или Король и живописец» Ш. Бирх-Пфейффера 602
 «Русалка» А. С. Пушкина 82, 150, 586
 «Русская боярыня XVII столетия» П. Г. Ободовского 602
 «Русская свадьба в исходе XVI века» П. П. Сухонина 332, 334, 602
 «Русские в Германии, или Следствие “Любви к Отечеству”», балет Д.-Г.-А. Париса 312,
 «Русские в 1854 году» А. А. Тальцева (А. А. Зубова) 109
 «Русский моряк» Н. А. Полевого 603
 «Рюи Блаз» В. Гюго 189, 197, 399
 «С больной головы на здоровую» Ж.-И. Самсона и Ж. Ваии 603
 «Сад за стеной» С. П. Зубова 286, 290, 291, 295, 301
 «Сам у себя под стражей» П. Кальдерона 247, 248
 «Сакунтала» Калидасы 549
 «Саломея» О. Уайльда 453
 «Сальватор, атаман Братьев Невидимок, или Разбойники в скалах Мадоны» 318
 «Самодуры» А. Ф. Писемского 369
 «Сбритая борода, вопреки пословице: Не верь коню в поле, а жене в воле» П. А. Смирнова 51
 «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина 179, 182, 361, 461
 «Свадьба Фигаро» П. О. К. де Бомарше 12, 22, 81
 «Свет не без добрых людей» Н. М. Львова 137
 «Светит, да не греет» А. Н. Островского 400
 «Светлейший» П. П. Гнедича 289
 «Свирепый американец» Т.-М. Дюмерсана и Ш. Варена 330
 «Своя семья, или Замужняя невеста» А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого 603
 «Святая Иоанна» Б. Шоу 466, 467, 473
 «Святослав» В. Р. Зотова 603
 «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» П. О. К. де Бомарше 245, 256
 «Секретарь в сундуке, или Ошибся в расчетах» М. Р. 89
 «Семейные расчеты» Н. И. и Н. Н. Куликовых 149, 153
 «Семела, или Мщение Юноны» А. А. Жандра. Переделка поэмы Ф. Шиллера 603

«Серафима Лафайль» О. Анисе-Буржуа и Г. Лемуана 603
«Сестра Беатриса» М. Меттерлинка 383
«Сети Вулкана, или Марс и Венера», балет Ж. Шнейцгоффера 319
«Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина 229
«Сила любви, или Мать и дочь соперницы» Ш. Бирх-Пфейффера.
Перевод с нем. А. Вентцеля 603
«Сильфида», балет Ж. Шнейцгоффера 325
«Симфония» М. И. Чайковского 170
«Синяя птица» М. Меттерлинка 205
«Сиротка Сусанна» Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье), Э. Гино и
Э. Роже де Бовуар. Перевод с фр. П. И. Григорьева 1-го 88, 97
«Склеп» В. А. Рьшкова 185
«Слепая» П. де Гервиля. Перевод с фр. А. Ф. Акимова 603
«Слово и дело» Ф. Н. Устрялова 145
«Случай из петербургского быта» П. А. Каратыгина по повести
Ш. Бернара 603
«Смерть или честь» Н. А. Полевого по повести М. Масона 45, 603
«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого 331, 339, 340, 347, 369,
378
«Смерть Ляпунова» С. А. Гедеонова 126, 128, 134, 603
«Смерть Пазухина» по М. Е. Салтыкову-Щедрину 229, 526
«Смерть Тициана» Г. фон Гофмансталя 379
«Смехотворные прелестницы» («Смешные жеманницы») Ж.-
Б. Мольера 444–446
«Снегурочка» А. Н. Островского 179, 182, 369
«Снегурочка», опера Н. А. Римского-Корсакова 386, 390
«Собачий вальс» Л. Н. Андреева 172
«Собачкин» Н. В. Гоголя 400
«Собор парижской Богоматери» по В. Гюго. Перевод с фр. Н. А.
Полевого 83, 119
«Солиман II, или Три султанши» Ш.-С. Фавара 80
«Соломенная шляпка» М. Мишель и Э.-М. Лабиша. Перевод с фр.
П. С. Федорова 433, 604
«Сон летней ночи» У. Шекспира 220, 239
«Соперники» Р. Б. Шеридана 222, 228, 239, 254, 262
«Спальня, или Полчаса из жизни герцога Ришелье» Э. Скриба 20
«Сплетни» П. А. Катенина 19
«Спящая красавица», балет П. И. Чайковского 308
«Среди цветов» Г. Зудермана 398
«Стакан воды, или Причины и следствия» Э. Скриба 224, 228, 240
«Станционный смотритель» Н. И. Куликова по повести А. С. Пуш-
кина 107
«Старая мыза» Ф. Сулье 61, 604
«Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера 399
«Старый друг лучше новых двух» А. Н. Островского 141
«Статья доходная» Д. Н. Кафтырева 152
«Стены» С. А. Найденова 373, 389

- «Стойкий принц» П. Кальдерона 217, 219, 238, 239, 251
«Столпы общества» Г. Ибсена 488, 489, 520
«Странная ночь» А. М. Жемчужникова 64, 108
«Странная свадьба, или Не знаешь, где найдешь, где потеряешь» М. И. Воскресенского 604
«Странствующий жид» по роману Э. Сю 604
«Страх» А. Н. Афиногенова 6, 277–279, 283
«Студент, артист, хорист и аферист» Ф. А. Кони 84
«Суд» В. М. Киршона 479–481, 518, 519
«Суд публики, или Восстание в театральной библиотеке» Н. И. Куликова 604
«Суд царя Соломона» А. И. Клушина. Подражание мелодраме Л.-Ш. Кенье 604
«Сумбека, или Падение Казанского царства» С. Н. Глинки 311, 313, 314, 316
«Сумбека, или Падение Казанского царства» А. Н. Грузинцева 311
«Сумбека, или Покорение Казанского царства», балет И. А. Сонне и Т. Жучковского 7, 308, 309, 312, 318, 320, 325–328
«Сын степей, или Африканская любовь» В. Р. Зотова 604
«Сюзетта, или Первый и последний прощальный поцелуй» П.-П. Губо и Г. Лемуана. Перевод с фр. Н. П. Беккера 604
«Так, да не так» Н. А. Коровкина 95
«Таланты и поклонники» А. Н. Островского 536
«Таня» С. П. Соловьева 152
«Тарас Бульба» Н. И. Куликова и К. Д. Яфимовича по повести Н. В. Гоголя 604
«Тартюф» Ж.-Б. Мольера 211, 237, 247, 489
«Татьяна Репина» А. П. Чехова 160, 170
«Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра», балет Ф. Антонолини 323
«Тетушка, или Она не так глупа» А. А. Шаховского 604
«Тихая пристань» (см. «Мятежные души») С. П. Зубова 286, 291, 292, 295, 296, 298, 299, 304
«Тот, кто получает пощечины» А. Н. Андреева 270, 276
«Три волхва» Н. Н. Евреинова 380
«Травиата», опера Дж. Верди 260
«Третий звонок» С. П. Зубова 286, 289, 301
«Три жениха и две невесты с половиною» Н. Аксель 605
«Три сестры» А. П. Чехова 265, 357, 395
«Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа и Дино (Ж.-Ф. Беден и П.-П. Губо). Перевод с фр. Р. М. Зотова 605
«Турецкие бани» В. Р. Раппапорта 458
«Ты и Вы, Вольтерово послание, или Шестьдесят лет антракта» А. А. Шаховского 17
«Тяжелые дни» А. Н. Островского 248
«У царских врат» («У врат царства») К. Гамсуна 205, 403

«Уголино» Н. А. Полевого по поэме Данте «Ад». Музыка Н. О. Дюра 47, 48, 83, 605
 «Узкие башмаки, или Тюрьма св. Крепена» А.-Ф. Дэннери и Э. Гранже 84
 «Уличный театр» Н. Н. Евреинова 380
 «Уриэль Акоста» К. Гуцкова 165, 248, 391
 «Урок дочкам» И. А. Крылова 605
 «Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского 12, 14
 «Урок трусливым, или Петербуржцы в 1812 году» В. Р. Раппапорта 458
 «Усмирение строптивой» У. Шекспира 191, 259, 362, 368
 «Ученые женщины» Ж.-Б. Мольера 215
 «Фальстаф», опера Дж. Верди 460
 «Фальстаф» А. А. Шаховского. Переделка пьесы У. Шекспира «Король Генрих IV» 17
 «Фанни, или Мать и дочь соперницы» А.-Ж.-С. Эмпи и Э. Мазера. Перевод с фр. В. А. Каратыгина 80
 «Фауст наизнанку» Ф. Эрве 335, 337–339, 346
 «Фебус, публичный писец» Ж.-Ф.-А. Баяра и Ш.-А.-Э. Бьевия (Э. Денуайе) 47
 «Федра», балет К. Кавоса, П. Турика и Д. Шелихова 310
 «Фигарова женитьба» П. К. Бомарше. Пер. с фр. А. Ф. Лабзина 18, 23
 «Филипп, или Семейная гордость» Э. Скриба, Мельвиля (А. О. Ж. Дюверье) и Ж.-Ф.-А. Баяра. Перевод с фр. Д. Т. Ленского 41, 71
 «Фимка» В. О. Трахтенберга 372
 «Флавена и Селизета» М. Метерлинка 257
 «Флавия Тессини» Т. Щепкиной-Куперник 223
 «Флорентийская трагедия» О. Уайльда 191
 «Флориа Тоска» В. Сарду 256
 «Фронт» А. Е. Корнейчука 537
 «Хвастун» Я. Б. Княжнина 28
 «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище», балет Ф. Антонолини 310
 «Хованщина», опера М. П. Мусоргского 460
 «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони 195
 «Холопка», оперетта Н. М. Стрельникова. Либретто В. Р. Раппапорта 458
 «Холопы» П. П. Гнедича 228, 257, 258, 289, 349
 «Холостяк» И. С. Тургенева 105, 141, 143
 «Хочу быть актрисой, или Двое за шестерых» П. С. Федорова 97
 «Христина, королева шведская» В. Фогеля. Переделка с нем. П. Г. Ободовского 126, 128, 605
 «Хрущевские помещики» А. Ф. Федотова 256
 «Царская невеста» Л. А. Мея 103
 «Царская невеста», опера Н. А. Римского-Корсакова 460

«Царство женщин, или Свет наизнанку» Ш. Денуайе, И. Коньяра, Т. Коньяра 84
«Царь природы» Е. Н. Чирикова 382
«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого 255, 342, 357, 360, 369, 388, 393
«Царь Эдип» Софокла 255
«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу 241, 452, 455, 464, 465, 473, 475
«Цена жизни» В. И. Немирович-Данченко 175, 236, 245
«Цепи» А. И. Сумбатова-Южина 169, 173
«Цыганы» В. А. Каратыгина по А. С. Пушкину, музыка А. Н. Верстовского 86, 105
«Чад жизни» (см. «Ольга Ранцева») Б. М. Маркевича
«Чайка» А. П. Чехова 156, 161, 172, 201, 245, 357, 358, 367, 375, 394, 401
«Чем богат, тем и рад, не осудите» Дервиньи (Л. Аршамбо) 13
«Черный амулет» Н. М. Стрельникова 458, 460, 473
«Чудесный сплав» В. М. Киршона 439, 527, 536, 542
«Чужак» А. Н. Афиногенова 527
«Шалуны, или Еще бедовая девушка» Н. Круглополева [Н. И. Куликов] 605
«Шейлок» (см. «Венецианский купец») У. Шекспира 179, 182, 361
«Школа женщин» Ж.-Б. Мольера 81
«Школа злословия» Р. Шеридана 216, 238
«Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского 277, 470
«Штурм Перекопа» А. Мокина и В. Трахтенберга 458, 460
«Шуг Тантрис» Э. Хардта 228, 248, 251, 255, 403
«Шугники» А. Н. Островского 152
«Эдип в Афинах» В. А. Озерова 118, 119, 605
«Эдип в Колоне» Софокла 336, 396
«Электра», опера Р. Штрауса. Либретто Г. фон Гофмансталя 245, 379
«Энгувильский немой» Ж.-Ф.-А. Баяра, Ш.-И. Дюбуа-Давеня и Г.-М.-Д. Буфффе. Перевод с фр. Г. В. [В. Шнейдер] 605
«Эсмеральда, или Четыре рода любви» Ш. Бирх-Пфейффер. Перевод с нем. В. А. Каратыгина 119, 131, 605
«Юбилей» А. П. Чехова 245, 357
«Юдифь», опера А. Серова 460
«Яд» А. В. Луначарского 462
«Ярость» А. Н. Афиногенова 277
«Décadance» А. Гинон см. «Жанина» 396
«Cherchez la femme, или Дон Жуан в России» В. Р. Раппапорта 458
«Miserere» С. Юшкевича 205
«Virtus antiqua. (Оруженосец)» А. В. Амфитеатрова 180

Перечень спектаклей с участием М. Д. Дюр (1840–1854)

«**Актриса и поэт**». Драма в 4 действиях с прологом Н. В. Имшенецкого. **1850**: 23 октября, 26 октября. *Арабелла*.

«**Александр Македонский**». Историческое представление в 5 действиях М. М., в стихах, с хорами и военными маршами. **1840**: 3 декабря, 4 декабря; **1841**: 6 февраля. *Фалеспириса, царица амазонок*.

«**Басурман**». Драматическое представление в 4 действиях с прологом в прозе и стихах А. А. Григорьева. Сюжет взят из одноименного романа И. И. Лажечникова. **1849**: 5 мая, 10 мая. *Селикова, вдова, любовница Иван-Хабара Симского*.

«**Беверлей, или Игрок**». Мещанская трагедия в 5 действиях Б.-Ж. Сорена. Переделка трагедии Э. Мура. Перевод с французского И. А. Дмитриевского. **1843**: 4 октября, 6 октября, 8 октября. *Генриетта, сестра Беверлея*.

«**Блаженство безумия**». Драма в 2 действиях. Перевод с французского М. Е. Кублицким комедии-водевиля Н.Фурнье. **1849**: 9 ноября, 11 ноября. *Бригитта, кормилица Памеллы и тетка Давида*.

«**Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году**». Драматические сцены в 3 действиях А.Т.В. [А. П. Славина], с пением, танцами, взрывом и разрушением крепости. **1851**: 26 ноября (*бенефис*), 30 ноября, 4 декабря. *Боярыня Марья Павловна, жена боярина Ивана Федоровича Хабарова, начальника костромской крепости*.

«**Боярское слово, или Ярославская кружевница**». Драма в 2 действиях П. Г. Ободовского (содержание 1-го акта частично заимствовано из французской пьесы). **1841**: 14 апреля, 18 апреля, 20 апреля, 23 апреля, 30 мая; **1842**: 19 июля. *Варинька, кружевница из Ярославля*.

«**Братья**». Оригинальная драма в 5 действиях П. П. Каменского. **1847**: 7 июля, 10 июля, 20 июля, 5 октября. *Графиня Донна Изабелла де-Диас, вдова, владельница Астурии*.

«**Братья-враги, или Мессинская невеста**». Трагедия в 3 действиях Ф. Шиллера. Перевод с немецкого в стихах В. А. Каратыгина. **1841**: 23 января, 25 января, 29 января, 5 февраля (12 часов). *Беатрикса*.

«**Братья-купцы, или Игра счастья**». Драма в 5 действиях К. Тепфера. Перевод с немецкого в стихах П. Г. Ободовского. **1843**: 7 января, 12 января, 18 января, 7 февраля. *Эрминия Клиффорд, богатая молодая вдова*.

«**Брачное свидетельство**». Драма в 5 действиях Ш. Бирх-Пфейффер. Содержание заимствовано из романа Э.-Дж. Бульвера-Литгона «Night and Morning». Переделка с немецкого. **1844**: 4 декабря(?), 8 декабря(?), 13 декабря, 20 декабря, 31 декабря.

Евгения де Мервиль, молодая вдова, писательница (далее маркиза де Мервиль).

«В людях ангел – не жена, дома с мужем – сатана!». Комедия в 3 действиях Ф. де Курси и Ш.-Д. Дюпети. Переделка с французского Д. Т. Ленского. **1841:** 14 мая, 20 мая, 28 мая, 1 июня, 18 июня, 3 июля, 12 сентября¹, 29 сентября, 3 декабря; **1842:** 3 января, 11 февраля, 1 марта**, 12 мая, 11 июня, 2 октября, 16 ноября; **1843:** 20 мая, 7 сентября. *Надежда Васильевна Славская.*

«Велизарий». Драма в 5 действиях Э. Шенка. Переделка с немецкого в стихах П. Г. Ободовского. **1844:** 8 ноября, 21 ноября; **1845:** 24 апреля, 30 ноября; **1846:** 13 января, 20 сентября, 1 декабря; **1847:** 24 августа, 19 октября; **1848:** 6 января, 18 февраля, 25 апреля, 31 октября, 19 декабря; **1849:** 30 октября; **1850:** 6 января; **1851:** 1 января; **1852:** 14 июля. *Антонина, жена Велизария.*

«Великий актер, или Любовь дебютантки». Драма в 3 действиях и 5 отделениях П. П. Каменского. **1842:** 9 сентября, 11 сентября, 15 сентября***, 18 сентября, 20 сентября. *Фанни, дочь отставной театральной цветочницы Клары; в 5 отделении «Представление Лиры на дрюриленском театре» – Корделия.*

«Вернер, или Сердце и свет». Драма в 5 действиях К. Гуцкова. Перевод с немецкого Н.П.М. [Мундта]. **1843:** 4 июня, 14 июня. *Юлия, жена Генриха фон Иордана.*

«Вечная любовь, или Будущность сына». Комедия в 2 действиях Э. Скриба и Ф.-О. Варнера. Перевод с французского П. С. Федорова. **1843:** 15 июля, 21 июля. *Клариса, воспитанница г-жи Дермилы.*

«Виц-мундир». Водевиль в 1 действии П. А. Каратыгина. **1845:** 19 ноября (Премьера состоялась 15 ноября в бенефис Каратыгина 2-го, вместо заявленной в афише Дюр, ее роль исполнила Шелехова. – прим. сост.). 21 ноября, 23 ноября, 26 ноября, 4 декабря; **1846:** 2 января, 31 января, 11 февраля**. *Анна Егоровна Любецкая, вдова.*

«Влюбленный Шекспир». Комедия в 1 действии А. Дюваля. Перевод с французского Д. И. Языкова. **1842:** 21 июля. *Кларанса, актриса Лондонского театра.*

«Война с тещей, или Насилу за ум взялись!». Комедия в 3 действиях Ж.-Ф.-А.Баяра, вновь переделанная с французского Д. Т. Ленским. **1845:** 30 июля, 21 августа, 10 октября. *Юлия Павловна Крайская, молодая вдова.*

¹ Спектакли, отмеченные:

* были играны Марией Дюр в Москве на гастролях 1841 г.

** – на сцене Михайловского театра

*** – на сцене Большого театра

**** – на сцене Театра-цирка.

«Воспоминание о Персии». Ералаш в 2 действиях Г.К. [Ф. Ф. Корфа]. **1851:** 5 февраля, 7 февраля, 8 февраля. *Шаэндаз, жена Ахмет хана, богатого купца.*

«Гамлет, принц датский». Драматическое представление в 5 действиях В. Шекспира. Перевод с английского в стихах и прозе Н. А. Полевого. **1852:** 24 октября; **1853:** 21 мая (*в память таланта покойного Каратыгина 1-го – сцены из 4 акта*), 12 июня, 24 августа, 10 сентября, 2 октября, 22 октября, 5 ноября, 10 декабря. *Гертруда.*

«Где тонко, там и рвется». Оригинальная комедия в 1 действии И. С. Тургенева. **1851:** 10 декабря, 12 декабря, 16 декабря. *Анна Васильевна Либанова.*

«Гибель фрегата “Медуза”». Драма в 4 действиях с прологом, хорами, танцами, пением, сражением, маршами и великолепным спектаклем Ш. Денуайе. Перевод с французского П. Лятошинского. **1847:** 19 сентября, 22 сентября, 23 сентября, 24 сентября, 25 сентября, 26 сентября, 29 сентября, 3 октября, 8 октября, 13 октября, 28 октября, 30 декабря; **1848:** 25 января, 3 октября; **1849:** 1 декабря; **1852:** 16 июня, 18 июня, 19 октября. *Женевьева, мать Пьера, трактирщица.*

«Гибельное катание на святках». Живая картина, поставленная Логиновым. Участвуют Самойлов, Дюр и Степанов 1). **1852:** 23 января, 26 января, 28 января.

«Голубой ток». Комедия в 1 действии А.Дюпена и Ф.-Ф. Дюмануара. Перевод с французского П.И.Григорьева. **1844:** 4 июня. *Герцогиня.*

«Горе от ума». Комедия в 4 действиях в стихах А. С. Грибоедова. **1844:** 22 января, 3 февраля, 28 апреля, 19 мая, 22 мая, 3 июля, 11 сентября, 17 сентября, 25 сентября (*Фамусов – Щепкин*), 11 октября (*Фамусов – Щепкин*), 16 октября (*Фамусов – Щепкин*), 27 октября (*Фамусов – Щепкин*); **1845:** 24 февраля, 26 августа, 30 октября; **1846:** 12 февраля, 17 апреля, 17 мая, 22 мая, 29 июля, 23 сентября; **1847:** 6 апреля, 9 мая, 13 июня, 16 июля, 3 сентября, 29 октября, 28 декабря; **1848:** 14 февраля, 16 августа, 5 октября; **1849:** 25 августа, 8 сентября, 6 октября, 25 октября (*Фамусов – Щепкин*), 21 декабря; **1850:** 9 января, 16 января, 30 апреля, 22 июня, 22 ноября; **1851:** 23 мая, 4 июня; **1852:** 7 февраля, 20 августа, 3 сентября, 27 декабря; **1853:** 3 сентября. *Наталья Дмитриевна Горичева.*

«Госпожа-служанка». Водевиль в 1 действии Э.-М.Лабиша и М. Мишеля. Перевод с французского Ф. А. Бурдина. **1853:** 12 октября, 14 октября, 16 октября. *Г-жа Боди.*

«Гофолня». 3-е действие трагедии Ж. Расина. Перевод с французского в стихах В. А. Каратыгина. **1849:** 9 декабря, 12 декабря. *Иосавеф, супруга Иода, первосвященника Иудейского.*

«**Гризельда**». Трагедия в 5 действиях Ф. Гальма. Перевод с немецкого в стихах П. Г. Ободовского. **1840**: 24 октября, 30 октября, 17 ноября, 1 декабря; **1841**: 8 января, 5 февраля, 6 июня, 4 сентября*, 13 ноября; **1842**: 1 октября***. *Гризельда*. (В Москве трагедия «Гризельда» шла под названием «Гризельда и Персиваль». – прим. сост.)

«**Гусситы под Наумбургом в 1432 году**». Драма в 4 действиях А. Коцебу. Перевод с немецкого Н.С.Краснопольского. **1849**: 21 ноября (*бенефис*), 24 ноября, 25 ноября, 29 ноября, 20 декабря. *Берфа, жена Вольфа, гражданина*.

«**Давид Кленгор, шут Марии Стюарт**». Оригинальная драма в 3 действиях П. П. Каменского. **1844**: 7 ноября, 9 ноября, 10 ноября, 17 ноября, 27 ноября. *Диана Пуатье*.

«**Два рода безумия**». Оригинальная драма в 2 картинах А. П. Славина. **1846**: 16 января (*бенефис*), 21 января. *Марья Петровна Холмина, вдова, мать Дольской*.

«**Двоеженец, или Милорд и сапожник**». Драма в 3 действиях Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша. (В афише жанр обозначен как драма-водевиль. – прим. сост.). Перевод с французского П. Лятошинского. **1850**: 23 августа, 25 августа, 27 августа. *Ида*.

«**Двойник**». Драма в 3 действиях П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из рассказа П. Феваля. **1846**: 3 декабря, 5 декабря, 6 декабря, 10 декабря; **1847**: 3 января, 15 января. *Кларисса, жена Ричарда Лаутера, лондонского банкира*.

«**Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь**». Оригинальная романтическая драма в 2 частях А. А. Шаховского, разделенная на 5 суток, в прозе и стихах старинным русским размером, с хороводами, святочными играми и плясками. **1845**: 11 июня, 18 июня; **1846**: 2 июня, 16 июня, 14 июля; **1847**: 27 июля. *Груня, дочь Гаврилы Нильча Усова, богатого купца в Балахне*.

«**Денщик**». Историческая драма в 5 актах в стихах Н. В. Кукольника. **1851**: 13 декабря, 14 декабря, 17 декабря, 18 декабря, 19 декабря, 20 декабря, 21 декабря; **1852**: 2 января, 3 января, 4 января, 8 января, 9 января, 12 января, 15 января, 19 января, 21 января, 24 января, 31 января, 2 февраля, 5 февраля, 7 февраля, 10 февраля, 6 апреля, 20 апреля, 31 августа, 2 ноября, 12 декабря; **1853**: 27 февраля. *Плакида Львовна, вторая жена Ермолая Антоновича Григориуса, аптекаря*.

«**День падения Миссолонги**». Героическая драма в 3 действиях Ж.-Ж. Озано. Вольный перевод с французского в стихах Ф. Ф. Кокошкина. **1840**: 9 декабря, 12 декабря, 15 декабря, 29 декабря. *Одна из сражающихся; Хриза, дочь Полемарха*.

«**Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр**». Драма в 5 действиях В. Шекспира. Перевод с французского И. И. Панаева. (В афише – перевод с английского). **1844**: 6 сентября, 15 сентября, 21 сентября, 1 ноября; **1847**: 28 августа, 4 сентября, 16 ноября; **1849**: 7 октября, 10 октября, 6 ноября. *Эмилия, жена Яго*.

«Долг красен платежом». Оригинальная комедия в 4 действиях А. К... ва [А. С. Кислова]. **1853:** 18 мая, 22 мая. *Прасковья Ивановна Марлина, вдова из благодных.*

«Дома ангел он с женой, в людях смотрит сатаной». Комедия в 3 действиях Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайи. Перевод с французского П. С. Федорова. **1844:** 3 октября, 5 октября. *Г-жа де Субиран.*

«Дон Карлос, инфант испанский». Трагедия в 5 действиях Ф. Шиллера. Перевод с немецкого в стихах П. Г. Ободовского. **1849:** 2 декабря (сцены), 5 декабря (сцены), 6 декабря (сцены). *Герцогиня Оливарен, обергофмейстерина.*

«Дон Кихот Ламанжский, рыцарь печального образа, и Санхо Пансо». Комедия-водевиль в 2 действиях и 5 картинах, взятая П.А.Каратыгиным из романа М.Сервантеса, с танцами. **1847:** 18 ноября, 20 ноября, 21 ноября, 24 ноября, 25 ноября, 26 ноября, 28 ноября, 2 декабря, 7 декабря, 16 декабря, 27 декабря***; **1848:** 12 января, 18 января, 21 февраля, 24 июня, 20 октября, 29 октября; **1849:** 6 мая; **1852:** 17 октября****. *Графиня Фернандес (только в картине 4 «Санхо, губернатор небывалого острова Баратарии).*

«Дочь Карла Смелого». Оригинальная драма в 3 действиях в стихах В. Р. Зотова. Сюжет заимствован из повести А. Ройе. **1843:** 19 октября, 21 октября, 22 октября, 27 октября, 31 октября, 15 декабря; **1844:** 9 января, 12 мая, 26 сентября; **1845:** 24 мая. *Мария, герцогиня Бургундская.*

«Евгений Онегин». Драматическое представление в 3 действиях и 4 отделениях, в стихах. Переделка Г. В. Кугушевым романа А. С. Пушкина с сохранением его стихов. **1846:** 24 апреля, 26 апреля, 29 апреля, 30 апреля, 2 мая, 6 мая, 8 мая, 12 мая, 16 мая, 23 мая. *Графиня Онина, молодая вдова.*

«Елена Глинская». Драматическое представление в 5 действиях Н. А. Полевого, в стихах. **1842:** 12 февраля, 13 февраля, 14 февраля, 16 февраля, 17 февраля, 18 февраля, 19 февраля, 20 февраля, 21 февраля, 23 февраля (12 часов), 24 февраля (12 часов), 25 февраля, 26 февраля, 28 февраля (12 часов), 1 марта (12 часов), 22 сентября, 6 декабря; **1843:** 14 февраля. *Мария, жена князя Оболенского.* **1847:** 27 января, 29 января, 31 января; **1850:** 30 ноября (сцены). *Елена, вдова великого князя Василия, дочь князя Василия Глинского, правительница.*

«Железная маска». Драма в 5 действиях Г. Цшокке. Перевод с немецкого Н.С.Краснопольского. **1842:** 25 ноября, 13 декабря; **1843:** 19 сентября. *Садалин.*

«Женатый проказник, или Рискнул, да и заклался». Комедия в 3 действиях Э. Скриба и Ш. Дюверье. Перевод с французского Н. П. Беккера. **1842:** 2 ноября, 5 ноября, 9 ноября, 18 ноября, 24 ноября, 22 декабря; **1843:** 18 апреля. *Жульетта, жена сборщика податей.*

«Живая покойница». Драма в 5 действиях О. Анисе-Буржуа и Ж. Малиана. Перевод с французского В. А. Каратыгина. **1852:** 17 ноября (бенефис), 19 ноября, 21 ноября. *Мария Руденц, под именем Стеллы.*

Живые картины, поставленные г. Вальцом. Картина вторая: Русская пляска (Дюр, Рыкалова, Люстих). **1848**: 10 декабря (*бенефис*), 13 декабря, 14 декабря, 15 декабря.

«**Жизнь за жизнь**». Драма в 4 действиях Н. В. Беклемишева. Сюжет заимствован из повести Ш. Бернана «Право возмездия». **1841**: 27 июня, 7 июля. *Клеменция*.

«**Жизнь и смерть Ричарда III**». Трагическая хроника в 5 действиях В. Шекспира. Переложена в стихи Я. Г. Брянским из буквального перевода с английского. **1847**: 2 мая, 4 мая. *Маргарита д'Анжу, вдова короля Генриха VI, дома Ланкастра*.

«**Жизнь Мольера**». Историческая драма в 4 картинах В. Р. Зотова. Подражание французскому. **1843**: 11 октября, 13 октября, 15 октября, 25 октября, 7 ноября. *Арманда Бежар, актриса в труппе Покелена*.

«**Жоко, бразильская обезьяна**». Мелодрама в 3 действиях Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Э. Рошфора. Перевод с французского Р. М. Зотова. **1848**: 10 декабря (*бенефис*), 13 декабря, 14 декабря, 15 декабря. *Донна Фернандец*.

«**Записки демона**». Комедия-водевиль в 3 действиях Эт. Араго и П. Вермона (Э. Гино). Перевод с французского Г.Х. **1843**: 10 мая, 12 мая, 14 мая, 20 мая, 29 сентября; 1846: 19 апреля. *Графиня Серни*.

«**Изменница**». Быль из времени нашествия французов на отечество. Народная драма в 5 действиях В. Н. Семенова. **1843**: 16 ноября (*бенефис*), 19 ноября, 22 ноября. *Юлия, мнимая сестра Петра*.

«**Импровизатор**». Оригинальная драма в 2 действиях в стихах и прозе Н. В. Кукольника. **1844**: 31 октября, 2 ноября, 6 ноября, 23 ноября. *Маргарита, жена Германна, импровизатора*.

«**Интересный вдовец, или Ночное свидание с иллюминацией**». Оригинальный водевиль в 1 действии Г*** [Н. И. Куликова]. **1851**: 8 января, 10 января, 12 января, 19 января**, 30 января. *Княгиня Свейская, сестра Вильсовского, молодого вдовца*.

«**Иоанн, герцог Финляндский**». Драма в 5 действиях И. Вейсентурн. Перевод с немецкого в стихах П. Г. Ободовского. **1845**: 23 июля, 27 августа, 14 октября; **1846**: 25 августа; 1853: 18 ноября (*3-е действие; последний бенефис перед окончанием службы*), 20 ноября (*3-е действие*). *Герцогиня Екатерина, супруга Иоанна*.

«**Иоанн Фауст, или Чернокнижник**». Трагедия в 5 действиях А. Клингемана, взятая из старинных немецких преданий. Перевод с немецкого в стихах П. Г. Ободовского. **1844**: 28 ноября, 30 ноября, 10 декабря; 1845: 4 февраля. *Элена*.

«**Ифигения в Авлиде**». Трагедия в 5 действиях Ж. Расина. Перевод с французского в стихах М. Е. Лобанова. **1842**: 15 июня, 18 июня. *Эрифила, дочь Елены и Тезея*.

«**Калужская помещица Марья Васильевна Рославская**». Быль в 2 действиях М. С. Владимирова, заимствованная из происшествия 1812

года. **1848**: 10 декабря (*бенефис*), 13 декабря, 14 декабря, 15 декабря. *Марья Васильевна Рославская, калужская помещица*.

«**Керим Гирей, крымский хан или Бахчисарайский фонтан**». Романтическая трагедия в 5 действиях А.А.Шаховского (по поэме А. С. Пушкина). 1840: 5 ноября, 10 ноября, **1842**: 22 октября. *Зюлема, грузинка, жена Керим Гирея*.

«**Кин, или Гений и беспутство**». Комедия в 5 действиях А. Дюма, с представлением сцены, в стихах, из шекспировской трагедии «Ромео и Юлия». Перевод с французского В. А. Каратыгина. **1841**: 5 ноября; **1842**: 30 января**. *Анна Демби*. **1845**: 14 мая, 18 июля, 5 сентября, 27 ноября, 16 декабря; **1846**: 22 октября; **1848**: 12 сентября; **1849**: 17 мая; **1850**: 3 мая, 27 октября; **1851**: 17 августа; **1852**: 21 августа, 13 ноября. *Елена, жена графа Кефельда*.

«**Клавдий Брион**». Драматическое представление в 5 действиях Яковлева. **1849**: 6 сентября, 7 сентября, 20 сентября. *Тереза Келлер*.

«**Клевета**». Комедия в 5 действиях Э. Скриба. Перевод с французского П. С. Федорова. **1841**: 7 апреля, 9 апреля, 13 апреля, 17 октября, 16 ноября; **1842**: 1 февраля, 27 февраля**, 12 июля. *Фанни Гибер, сестра первого министра Раделя*. **1850**: 3 января, 22 января, 29 января; **1852**: 5 февраля. *Княгиня Савне, тетка Эмилиш*.

«**Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский**». Драма в 5 действиях в стихах и прозе, с принадлежащими к ней хорами Н. В. Кукольника. **1848**: 13 января, 14 января, 15 января, 30 января, 17 февраля, 28 сентября; **1849**: 13 января, 4 сентября, 9 октября. *Екатерина, жена князя Дмитрия Ивановича Шуйского*.

«**Коварство и любовь**». Трагедия в 5 действиях Ф.Шиллера. Перевод с немецкого С. А. Смирнова. **1840**: 22 ноября, 22 декабря; **1841**: 7 сентября*. *Луиза*. **1845**: 4 июля, 8 июля, 15 июля, 3 сентября, 31 октября; **1847**: 24 января, 25 января, 28 января. 2 сентября, 12 октября; **1848**: 26 сентября. *Леди Мильфорд*.

«**Король Лир**». Трагедия в 5 действиях В. Шекспира. Перевод с английского (?) В. А. Каратыгина. **1842**: 16 сентября; **1843**: 16 августа. *Корделия*. **1845**: 22 апреля (*в афише была объявлена Линская, но играла Дюр*), 27 сентября, 11 октября, 24 октября; **1847**: 14 июля; **1848**: 26 октября; **1849**: 18 августа; **1850**: 23 мая; **1852**: 1 февраля, 31 июля. *Регана*.

«**Король Энцио**». Историческая драма в 3 действиях и 5 отделениях Э. Раупаха, переделанная с немецкого В.З. [В. Р. Зотовым], в стихах. **1842**: 21 сентября, 24 сентября***, 28 сентября, 11 октября, 3 ноября. *Люция де Виаджиоли*.

«**Кремнев, русский солдат**». Народно-драматическое представление в 3 действиях И.Н.С. [И. Н. Скобелева], с куплетами и военными песнями. **1846**: 6 ноября, 8 ноября, 17 ноября, 27 ноября; **1849**: 2 сентября, 11 сентября; **1851**: 15 апреля, 16 сентября****, 20 ноября****; **1853**: 21 сентября, 27 сентября, 30 сентября. *Варвара Тимофеевна Русова, генеральша, богатая помещица*.

«**Креол и креолка**». Водевиль в 2 действиях Ж.-Ф.-А. Баяра и Э.-Л. Вандербурха. Перевод с французского И. А. Аничкова. **1841**: 9 июня, 15 июня. *Зилия, молодая креолка*.

«**Критика на Школу женщин**». Комедия в 1 действии Ж.-Б. Мольера. Перевод с французского Г.Н.П. [Н. А. Полевого]. **1842**: 9 июня. *Элиза, сестра г-жи Делиньи*.

«**Купленное дитя, или Мать преступница**». (В афише «Купленное дитя, или Мать преступника». – прим. сост.). Драма в 3 действиях. Перевод с французского С. П. Соловьева. **1847**: 9 декабря (*бенефис*), 11 декабря, 12 декабря, 14 декабря. *Г-жа де Линьерес, богатая вдова*.

«**Ломоносов, или Жизнь и поэзия**». Драматическая повесть в 5 действиях в прозе и стихах Н. А. Полевого. **1843**: 2 февраля, 3 февраля, 4 февраля, 5 февраля, 6 февраля, 8 февраля, 9 февраля, 10 февраля, 11 февраля, 12 февраля, 13 февраля, 15 февраля, 16 февраля, 17 февраля, 18 февраля, 19 февраля, 19 апреля, 9 мая, 3 октября; **1844**: 18 января, 26 декабря. *Христина, дочь г-жи Энелебен, затем жена Ломоносова*.

«**Любовь испанки**». Драма в 3 действиях в прозе Ш. Денуайе, О.-Л.-Д. Буле и Ж. Шабо де Буэна. Перевод с французского В. Елецкого. **1851**: 10 мая, 14 мая. *Графиня де Водре*.

«**Максим Созонтович Березовский**». Оригинальная историческая быль в 2 действиях П.А.Смирнова, с прологом. **1841**: 19 ноября, 21 ноября, 26 ноября. *Марья Алексеевна, дочь графа Алексея Васильевича, покровителя Березовского*.

«**Маркиза Караба**». Комедия в 1 действии Ж.-Ф.-А.Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара. Переделка с французского Кн. Гр.К.г.ш.вым [Г. В. Кутушева]. **1844**: 12 декабря (*бенефис*), 14 декабря, 18 декабря. *Сусанна, мельничиха*.

«**Маскарад при Людовике XIV**». Комедия в 3 действиях Ж.-Т. Лекруа, О. Анисе-Буржуа и Э.-Л.Вандербурха. Перевод с французского П. С. Федорова. **1841**: 29 октября, 3 ноября, 7 ноября, 9 декабря. *Герцогиня*.

«**Материнское благословение, или Бедность и честь**». Драма в 5 отделениях, с куплетами А.-Ф. Деннери и Г. Лемуана. Перевод с французского Н. А. Перепельского [Н. А. Некрасова]. **1842**: 19 октября, 21 октября, 23 октября, 28 октября, 8 ноября, 16 декабря. *Мария, дочь Антони Бернарда и жены его Магдалины*.

«**Матильда, или Злые советы**». Драма в 4 действиях с эпилогом Э.Скриба и Т.Террье. Перевод с французского. **1845**: 23 января, 31 января, 7 февраля, 4 сентября, 23 сентября. *Софья Марини 25 лет, подруга Матильды (в эпилоге – нищая)*.

«**Матильда, или Ревность**». Драма в 3 действиях Ж.-Ф.-А. Баяра и Лоренсена (П.-Э. Шапелля). Перевод с французского Н. П. Мундта. **1841**: 4 июля, 11 июля, 20 июля, 8 сентября*, 7 октября; **1842**: 2 февраля. *Графиня Матильда де Сент-Анж*. **1853**: 27 октября, 30 октября, 2 ноября. *Г-жа Дарберт*.

«Матрос Бертрам». Драма в 4 действиях с прологом, в 5 картинах Ж. Бушарди. Переделка с французского Д. А. Шепелева. **1849:** 11 апреля, 12 апреля, 14 апреля, 17 апреля. *Мария; Марианна, действующее лицо в пьесе.*

«Мать испанка». Драматическое представление в 3 действиях с пением и танцами Н. А. Полевого. **1842:** 13 июля, 15 июля, 26 июля, 28 августа, 18 октября. *Клара, дочь герцогини Медина-Сидония Эльвиры.*

«Мачеха и падчерица». Драма в 3 действиях с эпилогом С. П. Соловьева. Переделана из повести Зенеиды Р-вой «Любонька». **1845:** 22 октября, 24 октября, 29 октября. *Антонина Михайловна, вторая жена Стрельнева.*

«Минин». Оригинальное драматическое представление в 2 действиях А. В. В-ова [А. В. Висковатова]. **1848:** 8 ноября, 10 ноября, 11 ноября, 12 ноября, 16 ноября, 17 ноября, 18 ноября, 19 ноября, 22 ноября, 24 ноября, 29 декабря; **1849:** 21 апреля; **1853:** 25 мая, 28 мая, 22 июня. *Татьяна, жена Минина.*

«Молодость Генриха V». Комедия в 3 действиях А. Дюваля. Перевод с французского И. И. Вальберха. **1844:** 12 июня, 9 июля. *Миледи Клара, любимица принцессы, супруги Генриха.*

«Монте-Кристо». Драма в 5 действиях и 8 картинах Р. М. Зотова по роману А. Дюма. **1847:** 20 апреля, 24 апреля, 27 апреля. *Мерседес, невеста Эдмонда Дантеса, бедная девушка, каталонка, из колонии рыбаков (действие 1, картина 1; действие 4, картина 8); Графиня Морсерф (действие 4, картина 6).*

«Муж в дверь, а жена в Тверь». Оригинальная комедия в 2 картинах с куплетами, соч. А.И.В. (*в афише Г.А.В.*) **1845:** 11 мая, 15 мая, 18 мая, 21 мая, 27 мая, 29 мая, 10 июня, 15 июня, 9 июля, 21 августа, 28 августа; **1847:** 23 апреля**, 27 июня. *Молодая дама.*

«Не бывать вороне соколом, а курице петухом». Водевиль в 1 действии А. П. Славина. (В афише жанр определен как комедия. – прим. сост.). **1851:** 24 мая, 1 июня. *Маркиза де Сен-Сернен.*

«Неровный брак». Драма в 1 действии с куплетами. Перевод с французского К. В-ра [Визапура?] комедии Э. Скриба. Куплеты П. С. Федорова. **1842:** 25 мая. *Г-жа Рикебург, жена негоцианта.*

«Неутешные вдовцы». Комедия в 1 действии Э. Скриба. Перевод с французского Ф.Ф.К. [Ф. А. Кони]. **1849:** 8 июня, 10 июня. *Г-жа де Бранжи.*

«Нищий». Драматическая картина в 1 действии вольными стихами Г. В. Кугушева. **1846:** 17 октября (*бенефис*), 21 октября, 23 октября, 25 октября, 28 октября, 30 октября. *Евгения, жена Пальмирина.*

«Обыкновенные люди». Провинциальные сцены в 3 действиях П. Г. Григорьева. Переделка польской комедии Ю. Коженёвского. **1848:** 7 июня, 9 июня, 11 июня, 15 сентября, 7 ноября. *Людмила Петровна, жена Никанора Васильевича Карпинского, помещика.*

«Ольга, русская сирота». Водевиль в 2 действиях Э. Скриба, Т.-Ф. Вильнева и Деверже (А. Шапо) (В афише жанр определен как драма. – прим. сост.). Перевод с французского Н. П. Мундта. **1848:** 25 октября, 4 ноября; **1849:** 31 января. *Графиня Цезан.* (В афише французской группы фигурирует Альфред де Цезан. Примечательно, что сироту Ольгу на Александринском театре играет Фанни Эльслер. – прим. сост.).

«Отец и дочь». Драма в 5 отделениях Ф. Казари. Переделка с итальянского в стихах П.Г.Ободовского. **1841:** 28 ноября, 2 декабря, 5 декабря, 8 декабря, 10 декабря, 12 декабря, 16 декабря, 18 декабря, 23 декабря; **1842:** 8 января, 12 января, 16 января, 22 января, 3 февраля, 23 февраля, 28 февраля, 10 мая, 1 июня, 23 августа, 8 октября***, 27 октября, 17 декабря; **1843:** 4 января, 22 апреля, 21 сентября, 1 декабря; **1844:** 21 января, 8 октября; **1845:** 21 февраля, 26 апреля; **1846:** 25 января, 22 декабря; **1847:** 28 сентября; **1848:** 19 сентября, 28 ноября; **1849:** 6 января, 9 февраля, 29 июля, 4 декабря, 30 декабря; **1850:** 7 мая, 19 ноября. *Агнесса, дочь сира Вильяма Доверстона, содержащегося в доме умалишенных.*

«Откликнулось сердце царю и отчизне». Народное представление в 1 действии в стихах старинного русского размера М. С. Владимирова. **1853:** 7 декабря, 9 декабря, 13 декабря, 15 декабря, 18 декабря, 27 декабря; **1854:** 4 января. *Дмитриевна, жена Свистунова, отставного унтер-офицера.*

«Отсталые люди, или Предрассудки против науки и искусства». Комедия-водевиль в 1 действии П.Г. [П. Г. Григорьева]. **1849:** 3 октября, 5 октября, 16 октября***, 1 ноября, 20 ноября, 20 декабря. *Аграфена Максимовна Черешнева, помещица.*

«Отцовское проклятие». Драма в 2 действиях Ж.-Ф.-А.Баяра. Перевод с французского К. В-з-ра. **1841:** 10 января, 14 января, 20 января, 31 января**, 7 февраля (12 часов), 8 апреля, 27 мая, 21 июля, 12 сентября*, 27 октября; **1842:** 9 февраля. *Каролина.*

«Писательница». Оригинальная комедия в 3 действиях М. А. Корсини (Из VII тома «Очерков современной жизни»). **1850:** 19 декабря. *Глафира Платоновна.*

«Пожарский». Трагедия в 3 действиях в стихах М. В. Крюковского. **1850:** 30 октября (бенефис), 2 ноября. *Ольга, супруга князя Пожарского.*

«Покойник муж и его вдова». Комедия-водевиль в 1 действии Ф. А. Кони. Сюжет заимствован из комедии А. Дюма, О. Анисе-Буржуа и Дюрье. **1850:** 17 июля, 28 июля. *Марья Дмитриевна, жена Петра Ивановича Отрадина.*

«Полька в С.-Петербурге, или Бал у танцевального учителя». Оригинальная шутка-водевиль в 2 декорациях П.И.Григорьева. **1844:** 7 ноября, 9 ноября, 10 ноября, 17 ноября, 20 ноября, 23 ноября, 27 ноября, 1 декабря, 5 декабря, 7 декабря, 11 декабря, 15 декабря, 19 декабря, 21 декабря, 27 декабря, 28 декабря; **1845:** 10 января, 12 января, 18 января, 24 января (*спектакль был отменен по случаю кончины великой княгини Елизаветы Михайловны*), 29 января, 5 февраля, 9 февраля, 19

февраля, 20 февраля, 22 февраля, 25 февраля**. *Варвара Андреевна, жена Евсея Авдееча Морошки.*

«**Помешанный**». Драма в 1 действии в вольных стихах Тимона-Бурмицкого. **1842**: 4 мая, 7 мая. *Графиня фон Кольдиц, вдова.*

«**Последняя песнь лебедя**». Водевиль в 3 картинах С. Потемкина. **1853**: 18 февраля, 23 февраля (утро), 24 февраля (утро), 25 февраля (утро). *Княгиня Д.*

«**Правитель и отец**». Драма в 4 действиях Дж.-Г. Байрона. Перевод с английского. **1845**: 4 мая, 7 мая, 8 мая. *Марина, жена Якова Фоскари, 26 лет.*

«**Прародительница**». Романтическая трагедия в 5 действиях Ф.Грильпарцера. Перевод с немецкого в стихах П. Г. Ободовского. **1842**: 1 декабря, 8 декабря. *Графиня Берта, дочь графа Зденко Баромина.*

«**Преступление, или Восемь лет старше**». Драма в 3 действиях и 3 картинах О. Арну и Н. Фурнье. Перевод с французского С. П. Соловьева. **1843**: 23 ноября, 26 ноября. *Генриетта, дочь богатого капиталиста.*

«**Притягательная сила**». Шутка-водевиль в 1 действии Ж. Кордье (Э.-Т. Волабелля) и Л.-Ф. Клервиля. Перевод с французского А. Н. Андреева. **1846**: 28 ноября (Премьера состоялась 26 ноября в бенефис Самойловой 1-ой, вместо заявленной в афише Дюр, ее роль исполнила Куликова. – прим. сост.), 29 ноября, 2 декабря, 4 декабря. *Габриель, жена Рондара, физика и математика.*

«**Прихоть кокетки**». Комедия в 4 действиях Д. О. Бруннера. Сюжет почерпнут из повести барона де Базакура. **1844**: 27 апреля, 30 апреля, 4 мая, 9 мая, 16 мая, 21 мая, 24 мая, 26 июня; **1845**: 11 июля, 25 июля, 24 августа, 8 октября; **1846**: 7 мая, 4 сентября; **1847**: 9 октября; **1849**: 10 ноября. *Графиня Марья Павловна Можайская.*

«**Пробуждение льва**». Комедия-водевиль в 2 действиях Ж.-Ф.-А. Баяра и Э. Жема. Перевод с французского А. Ф. Акимова. **1849**: 27 апреля, 29 апреля, 2 мая. *Г-жа де Сен-Люк.*

«**Проказы барышень на Черной речке**». Шутка-водевиль в 1 действии П. С. Федорова. **1843**: 26 апреля, 28 апреля, 29 апреля, 30 апреля, 3 мая, 11 мая, 18 мая, 7 июля. *Софья Ивановна Зернова.*

«**Путешественник и путешественница**». Водевиль в 1 действии Ксавье Сентина (К. Бонифаса), Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна. Перевод с французского Р. М. Зотова. **1841**: 24 сентября, 3 октября, 9 октября; **1846**: 7 июня, 10 сентября. *Путешественница.*

«**Пятнадцатилетний король**». Комедия-водевиль в 2 действиях Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и А.-Б.-Б. Декомберусса. Перевод с французского А.А.Жандра. **1844**: 5 мая. *Герцогиня д'Асколи, первая статс-дама королевы.* **1852**: 19 августа, 5 сентября; **1853**: 10 июня, 15 июня. *Мария Австрийская, вдова Филиппа IV, мать Карла II, королева правительница.*

«Пятнадцать лет разлуки». Драма в 3 картинах К. А. Бахтурина, в стихах. **1841:** 1 декабря, 4 декабря. *Таира, жена черкесского князя.*

«Пятый акт». Драма в 3 действиях Б. Антье и Ж. Флера. Сюжет заимствован из романа Э. Сю. Перевод с французского В. А. Каратыгина. **1851:** 16 апреля, 25 мая, 24 августа. *Графиня Люсан, жена графа Люсана.*

«Ранвильский замок, или Убийца и мститель». (В афише «Ранвильский замок, или Убийца мститель». – прим. сост.). Драма в 3 действиях. Перевод с французского С. П. Соловьева. **1847:** 31 октября, 7 ноября, 10 ноября. *Г-жа Гибер, компаньонка в доме графа де Ранвиля, полковника в отставке.*

«Расин». Драма-биография в 5 картинах в стихах и прозе В. З. [В. Р. Зотова]. **1845:** 19 сентября, 21 сентября, 26 сентября. *Франциска д'Обиньи, вдова Скарона в картине 2: «Первое представление Британика; Маркиза Ментенон в картине 3: «Береника» и картине 5: «Гофолия».*

«Римский боец (Гладиатор)». Трагедия в 5 действиях А. Суме и М. Альтенгейм. Переделка с французского В.К [В. А. Каратыгина]. **1842:** 19 января, 21 января, 24 января, 27 января, 5 февраля, 2 сентября***; **1843:** 18 мая, 18 октября. *Неодемия, невольница Флавиана.*

«Римский диктатор Камилл и школьный учитель». Историческая драма в 1 действии П. Г. Ободовского. **1849:** 19 октября, 21 октября, 24 октября. *Лавиния.*

«Ромео и Юлия». Драма в 5 действиях В. Шекспира. Перевод с английского М. Н. Каткова. **1841:** 23 октября, 28 октября. *Юлия.*

«Рубенс в Мадриде, или Король и живописец». Историческая драма в 4 действиях Ш. Бирх-Пфейффер. Переделка с немецкого в стихах. **1843:** 11 января, 13 января, 15 января, 19 января. *Донна Елена, жена Дона Энрико Лос Исменоса.*

«Русская боярыня XVII столетия». Драматическое представление в 1 действии П. Г. Ободовского со свадебными песнями и плясками. **1844:** 1 декабря; **1845:** 7 января, 27 апреля, 17 мая, 9 июля, 30 августа, 8 ноября; **1846:** 22 января, 14 февраля, 9 мая, 27 октября, 31 декабря; **1847:** 1 февраля, 2 апреля, 2 июля, 22 августа, 15 сентября, 6 ноября***, 4 декабря; **1848:** 12 июля, 17 сентября; **1850:** 22 мая. *Боярыня Анна Ивановна, жена псковского воеводы Морозова.*

«Русская свадьба в исходе XVI века». Драматическое представление из частной жизни наших предков в 3 отделениях П. П. Сухонина с хорами, свадебными песнями и плясками. **1852:** 8 апреля, 9 апреля, 10 апреля, 11 апреля, 16 апреля, 17 апреля, 21 апреля, 22 апреля, 23 апреля, 28 апреля, 30 апреля, 2 мая, 9 мая, 13 мая, 14 мая, 20 мая, 23 мая, 16 сентября, 18 сентября, 22 сентября, 30 сентября, 9 октября, 14 октября, 6 ноября, 18 ноября, 26 ноября, 6 декабря, 18 декабря, 31 декабря; **1853:** 14 января, 2 февраля, 12 февраля, 27 февраля, 28 апреля, 13 мая, 31 июля, 15 сентября, 28 октября, 25 ноября, 28 декабря. *Боярыня Степанида Семеновна Гвоздева.*

«Русский моряк». Историческая быль в 1 действии Н. А. Полевого. **1844:** 11 января, 13 января, 14 января, 15 января, 17 января, 19 января, 21 января, 24 января, 1 февраля, 2 апреля; **1845:** 6 мая. *Варвара Григорьевна, жена Сакена, капитан-лейтенанта дуббель-шлюпки.*

«С больной головы на здоровую». Комедия в 1 действии Ж.-И. Самсона и Ж. Ваии. Перевод с французского. **1845:** 1 июня, 6 июня, 8 июня. *Г-жа Дерневиль, молодая вдова.*

«Своя семья, или Замужняя невеста». Оригинальная комедия в 3 действиях в стихах А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова (1 – 5-е явление 2-го действия) и Н. И. Хмельницкого (3-е явление 3-го действия). **1849:** 2 ноября, 4 ноября, 16 ноября, 15 декабря; **1850:** 28 февраля, 5 июля; **1851:** 9 января; **1852:** 29 декабря; **1853:** 30 сентября. *Варвара Савишина Вельдюзева, вдова.*

«Святослав». Драматическое представление в 5 картинах в стихах В. Р. Зотова. **1842:** 30 апреля, 6 мая. *Талья Печенежка, сестра Кури, Печенежского князя.*

«Семела, или Мщение Юноны». (В афише «Семела, или Юпитер-громовержец». – *прим. сост.*). Мифологическое представление в 1 действии в вольных стихах, с хорами, балетом и пением. Переделка с немецкого А. А. Жандром драматической поэмы Шиллера. **1848:** 15 ноября. *Юнона.*

«Серафима Лафайль». Мелодрама в 5 действиях и 7 картинах О. Анисе-Буржуа и Г. Лемуана. Перевод с французского. **1845:** 30 января, 1 февраля, 2 февраля, 6 февраля, 13 февраля, 23 февраля. *Мария Медицис.*

«Сила любви, или Мать и дочь – соперницы». Драма в 4 действиях Ш. Бирх-Пфейффер. Перевод с немецкого А. Вентцеля. **1848:** 10 сентября. *Графиня Отилия Вердеништейн, вдова, дочь графини Эрлау, тоже вдовы.*

«Слепая». Драма в 3 действиях и в 3 отделениях П. де Гервиля. Перевод с французского А. Ф. Акимова. **1849:** 15 июня, 22 июня. *Целина, дочь Гранвиля от первого брака, жена Дюверис.*

«Случай из петербургского быта». Комедия в 4 действиях П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из повести Ш. Бернара. **1850:** 23 ноября, 27 ноября, 29 ноября, 30 декабря; **1851:** 3 января, 16 февраля. *Софья Сергеевна Зарницына, вдова генерала.*

«Смерть или честь». (В афишах: «Честь и Смерть!»). – *прим. сост.*). Драма в 5 действиях Н. А. Полевого. Содержание взято из повести М. Массона. **1845:** 13 ноября; **1846:** 1 ноября; **1851:** 9 февраля, 3 мая, 23 ноября (*отменен по болезни Каратыгина 1-го*); **1853:** 31 мая, 24 июля, 7 сентября. *Герцогиня Оливия, супруга герцога Фердинанда, владельца небольшого немецкого герцогства.*

«Смерть Ляпунова». Драма в 5 действиях в прозе С. А. Гедеонова. **1845:** 20 декабря, 21 декабря, 23 декабря, 26 декабря, 27 декабря, 28 декабря, 29 декабря, 31 декабря; **1846:** 1 января, 7 января, 8 января, 10 января, 11 января, 15 января, 18 января, 20 января, 24 января, 27

января, 3 февраля, 10 февраля (*спектакль отменен по болезни Каратыгина 1-го*), 15 апреля, 28 апреля, 21 июля, 31 июля, 8 сентября, 22 сентября, 20 октября, 21 октября, 29 декабря; **1847**: 26 января, 30 января (12 часов), 1 февраля; **1848**: 1 января, 21 февраля, 27 декабря; **1849**: 13 февраля; **1850**: 11 мая, 29 декабря; **1851**: 17 февраля, 18 ноября; **1852**: 20 января, 28 сентября, 16 ноября; **1853**: 27 февраля (*спектакль был отменен по болезни Каратыгина 1-го*). *Марина Юрьевна Мнишек*.

«Соломенная шляпка». Комедия-водевиль в 5 действиях М. Мишеля и Э.-М. Лабиша. Перевод с французского П. С. Федорова. **1852**: 14 января, 18 января, 25 января**, 4 февраля, 15 апреля. *Баронесса Шампильи (только в 3 действиях: «Итальянский певец»)*.

«Старая мыза». Драма в 5 действиях и 8 картинах с прологом Ф.Сулъе. Перевод с французского. **1848**: 19 апреля, 20 апреля, 22 апреля, 6 мая, 27 мая, 2 сентября, 24 октября; **1850**: 5 сентября, 19 сентября, 10 декабря. *Леона де Боваль*.

«Странная свадьба, или Не знаешь, где найдешь, где потеряешь». Оригинальная комедия в 5 действиях в стихах М. И. Воскресенского. **1850**: 9 июня, 14 июня. *Глафира Юрьевна, жена Петра Эдуардовича Фогеля, иностранного банкира, русская*.

«Странствующий жид». Драматическая картина в 5 отделениях по роману Э. Сю. Перевод с немецкого. Костюмы по парижским рисункам. **1846**: 6 февраля, 11 февраля (12 часов), 12 февраля (12 часов), 13 февраля, 15 февраля, 16 февраля, 17 февраля. *Княгиня Сен-Дизье (только во 2 отделении «Предательство»)*.

«Суд публики, или Восстание в театральной библиотеке». Фантастический водевиль в 2 отделениях Н. И. Куликова. **1841**: 14 мая, 22 мая. *Публика*.

«Суд царя Соломона». Драма в 2 действиях А. И. Клушина. Подражание мелодраме Л.-Ш.Кенъе. **1847**: 9 сентября, 11 сентября, 16 сентября. *Тамира, вдова Боная*.

«Сын обезглавленного, или Уничтожение тайных судов в Германии». Драма в 5 действиях в стихах А.П. **1845**: 6 сентября, 11 сентября. *Аделаида, герцогиня Берри*.

«Сын степей, или Африканская любовь». Драма в 1 действии в стихах В.Р.Зотова. **1844**: 10 октября, 13 октября. *Моана, невольница*.

«Сюжетта, или Первый и последний прощальный поцелуй». Драма в 4 действиях П.-П. Губо и Г. Лемуана. Перевод с французского Н. П. Беккера. **1850**: 26 мая, 29 мая. *Графиня де Сеннетер*.

«Тарас Бульба». Драма в 3 действиях. Переделана Н. И. Куликовым и К. Д. Ефимовичем (Яфимовичем) из повести Н. В. Гоголя. **1852**: 1 декабря, 3 декабря, 4 декабря, 5 декабря, 17 декабря, 29 декабря; **1853**: 17 февраля. *Жена Тараса Бульбы, казацкого полковника*.

«Тетушка, или Она не так глупа». Комедия в 1 действии в вольных стихах А. А. Шаховского. **1850**: 26 июня, 28 июня. *Княгиня*.

«Три жениха и две невесты с половиною». Оригинальный водевиль в 1 действии Н. Аксея. **1846:** 9 января, 14 января, 17 января, 9 февраля, 25 сентября. *Евгения Матвеевна Шарикова, богатая вдова.*

«Тридцать лет, или Жизнь игрока». Драма в 3 сутках (между каждым 15 лет антракта), с пожаром и разрушением хижины, соч. В. Дюканжа и Дино [Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо]. Перевод с французского Р. М. Зотова. **1842:** 29 октября, 15 ноября; **1843:** 10 января, 25 апреля, 23 августа, 14 ноября; **1844:** 24 сентября, 19 ноября; **1845:** 16 октября, 4 ноября; **1846:** 7 февраля, 1 сентября, 13 октября, 27 декабря; **1847:** 10 января**, 22 января**, 31 января, 8 июня, 31 августа, 26 октября; **1848:** 4 января, 20 мая, 10 октября, 12 декабря; **1849:** 9 января, 23 января, 5 июня, 10 июля, 2 октября, 27 ноября; **1850:** 10 февраля, 5 марта**, 17 ноября. *Г-жа де Жермани, невеста Жоржа.*

«Уголино». Драматическое представление в 5 действиях в стихах и прозе Н. А. Полевого [Сюжет взят из поэмы Данте «Ад». Музыка Н. О. Дюра]. **1842:** 24 июля, 29 сентября***. *Вероника.*

«Урок дочкам». Комедия в 1 действии И. А. Крылова. **1841:** 21 ноября, 24 ноября; **1842:** 13 января, 10 февраля. *Лукерья.*

«Христина, королева шведская». Драма в 3 действиях В. Фогеля, переделанная с немецкого П. Г. Ободовским, в стихах. **1842:** 11 мая (*бенефис*), 14 мая, 24 мая. *Христина, королева шведская.*

«Шалуны, или Еще бедовая девушка». Шутка-водевиль в 1 действии Н. Круглополева [Н. И. Куликова]. **1851:** 26 сентября, 28 сентября, 2 октября, 14 октября****, 11 ноября****, 9 декабря****. *Анна Гавриловна Трунова, вдова.*

«Эдип в Афинах». Трагедия В. А. Озерова в стихах, с хорами: **1840:** 2 июля, 4 июля; **1842:** 23 января; **1846:** 16 апреля, 23 апреля. *Антигона.*

«Энгувильский немой». Комедия-водевиль в 2 действиях Ж.-Ф.-А. Баяра, Ш.-И. Дюбуа-Давеня и Г.-М.-Д. Буффе. Перевод с французского Г. В. [В. Шнейдера]. **1848:** 22 сентября, 24 сентября, 27 сентября, 1 октября**, 11 октября; **1849:** 13 мая, 15 мая. *Г-жа де Рувре, невестка г-на де Рувре, советника при контроле и депутата округа Энгувиль.*

«Эсмеральда, или Четыре рода любви». Драма в 5 действиях Ш. Бирх-Пфейффер, с прологом «Алый башмачок». Перевод с немецкого В. А. Каратыгина. **1840:** 10 октября, 15 октября, 27 октября, 6 декабря; **1841:** 3 января, 6 февраля (12 часов), 13 июня, 5 сентября*, 10 октября; **1842:** 7 января, 7 июля, 7 октября***, 17 ноября; **1843:** 19 февраля, 12 сентября, 10 октября; **1844:** 7 января, 6 февраля, (9 апреля Эсмеральда – Левкеева). *Эсмеральда, цыганка.* **1846:** 3 мая, 5 мая, 23 августа, 27 августа, 18 октября; **1847:** 19 января, 10 октября; **1848:** 16 февраля, 12 октября; **1850:** 15 января, 26 января, 3 декабря, 26 декабря; **1851:** 21 января, 30 сентября, 19 октября, 21 ноября, 29 декабря; **1852:** 3 февраля, 11 мая; **1853:** 20 февраля. *Жервеза Шатофлери.*

Составитель А. М. Исаев

Содержание

От составителей	5
-----------------	---

Актеры

<i>М. Н. Майданова</i> Иван Иванович Сосницкий	12
<i>С. А. Филиппова</i> Варвара Николаевна Асенкова	76
<i>Е. В. Проц</i> Надежда Васильевна Самойлова	92
<i>А. М. Исаев</i> Мария Дмитриевна Дюр	113
<i>Л. С. Данилова</i> Фанни Александровна Снеткова и Александра Карловна Брошель	136
<i>В. В. Сомина</i> Нина Павловна Анненкова-Бернар	156
<i>М. А. Башловкина</i> Инна Александровна Стравинская	178
<i>Ю. Е. Галанина</i> Варвара Степановна Стахова	200
<i>Е. В. Третьякова</i> Николай Васильевич Смолич	242
<i>Ю. Н. Чирва</i> Илларион Николаевич Певцов	263

Публикация

<i>Т. Д. Исмагулова</i> Письма Сергея Платоновича Зубова к Марии Гавриловне Савиной	286
---	-----

Режиссеры

<i>О. А. Федорченко</i> Балет «Сумбека, или Покорение Казанского царства» – первая премьера Александринского театра	308
<i>С. А. Филиппова</i> Александр Александрович Яблочкин	329
<i>М. Н. Майданова</i> Петр Петрович Гнедич	348
<i>Е. В. Мамчур</i> Александр Акимович Санин	369
<i>Е. В. Мамчур</i> Михаил Егорович Дарский	391
<i>А. Ю. Ряпосов</i> Спектакль В. Э. Мейерхольда «На полпути»	403
<i>Ю. Е. Галанина</i> Из истории студийного движения 1918–1929 гг. в бывшем Александринском театре	415
<i>А. Ю. Ряпосов</i> Спектакль А. Н. Бенуа «Мещанин во дворянстве» (Петроградская акдрама, 1923)	440
<i>Т. Ю. Плахотина</i> Виктор Романович Раппапорт	456
<i>А. К. Васильев</i> Борис Михайлович Сушкевич	477
<i>Е. А. Ткачева</i> Владимир Платонович Кожич	524
<i>Е. И. Горфункель</i> Г. А. Товстоногов в Театре драмы им. А. С. Пушкина (Модель революционно-героического спектакля)	543

Приложения

Указатель произведений	573
Перечень спектаклей с участием М. Д. Дюр (1840–1854) Составитель <i>А. М. Исеев</i>	591

Научное издание

Сюжеты Александрийской сцены

Том 2

Актеры. Режиссеры

Редактор Е. П. Щеглова

Верстка: И. А. Громова

Корректор С. П. Минин

Указатель: М. Н. Банатова, Ю. М. Зислин