792 С
Д 183

С. С. ДАНИЛОВ

РУССКИЙ ТЕАТР
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

16.03.02
28.02.19

пр 26/6 40г II

Пр 23/I Исаков

13/100

137а
792 С
Д 28 (3) 19
Ю 32

С. С. ДАНИЛОВ

РУССКИЙ ТЕАТР

В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

«ИСКУССТВО»
Ленинград • 1939 • Москва

Волгоградская областная
библиотека
им. М. Горького

Библиотека
имени
В. И. Ленина

ПОГАШЕНО

ПРЕДИСЛОВИЕ

В неисчерпаемой сокровищнице культуры русского народа театру принадлежит одно из почетных мест. За два с половиной столетия своего существования русский театр создал колоссальные ценности мирового значения. Пройдя короткий период учебы у Запада, русская национальная театральная культура уже в середине XVIII столетия занимает свое самостоятельное место в жизни европейского театра. Из недр народа выходит блестящая плеяда великих актеров и театральных деятелей, создающих театральное искусство исключительной идейной глубины, всегда отличавшей творчество русского народа. Начиная от Волкова, Дмитревского, Шушерина, и далее через Яковлева, Семенову, Мочалова, Щепкина вплоть до Станиславского тянется богатая реалистическим содержанием традиция русского театра.

На всех этапах своего развития русское сценическое искусство было неразрывными узами связано с передовыми движениями общественной мысли и с великой русской литературой. В свою очередь русская литература никогда не отрывалась от театра. Не случайно один из первых представителей русской литературы нового времени, глава русского классицизма, Сумароков был не только первым замечательным русским драматургом, но и первым директором первого регулярного публичного театра в России и — совместно с Волковым — режиссером этого театра. Почти все значительные русские писатели

творили для театра: Ломоносов, Сумароков, Фонвизин, Державин, Крылов, Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Некрасов, Л. Толстой, Салтыков-Щедрин, Писемский, Островский, Чехов, Горький и многие другие создали множество замечательных сценических произведений. И наоборот, — как много русских актеров занималось литературным творчеством, начиная от Волкова, Дмитревского, Яковлева — вплоть до наших дней!

В исторических судьбах русской литературы театральные интересы, театральная жизнь, творчество актера играли заметную роль. Можно с уверенностью сказать, что мы не поймем отдельных явлений русской литературы, если не будем помнить о ее глубокой связи с театром. Недаром ведь первая критическая работа Пушкина — статья „Мои замечания об русском театре"; недаром Белинский посвятил большую и пламенную статью одной роли одного актера — „Мочалов в роли Гамлета".

Поэтому для историка литературы значительную ценность представляет попытка — можно сказать, первая попытка — собрать непосредственные отклики художников слова на театральную жизнь их времени. Ведь не только в мемуарах, в переписке говорили русские писатели о театре. Театр, занимая большое место в их творческой, идейной жизни, отразился в их произведениях рядом образов сцены и актеров, театральной публики и театральных кулис. В этом именно смысле тема „театр в творчестве русских писателей" — большая и нужная тема, над которой еще немало придется поработать исследователям прошлого и настоящего русской культуры.

Не меньшее, если не большее значение имеет эта тема для театроведа, историка русского театра. Ограничивая поле своего внимания только лишь документальным и мемуарным материалом, театровед лишает себя ценнейшего и достаточно обильного материала, образно воплощающего жизнь и творчество театров прошлого, — материала, тем более ценного, что он дан нам в освещении лучших представителей театрального зрителя своего времени.

Работа С. С. Данилова ставит своей задачей дать первую сводку этого материала. Конечно, при небольшом объеме книги и при обширном хронологическом охвате, взятом ею, — два века русского театра, — она не может исчерпать весь материал; в ней найдется ряд пробелов, и дальнейшие разыскания значительно пополнят наши сведения в данной области. Но и в настоящем виде работа С. С. Данилова, работа, и не претендующая на завершающий характер, может быть полезна в качестве своего рода „книги для чтения", дающей предварительный подбор указаний и текстов в дополнение к тем, которые заключены в обычных историко-театральных курсах.

Книга С. С. Данилова — это только попытка поставить вопрос, несомненно интересный и верный, и ее ценность — прежде всего в том, что она выдвигает этот вопрос в нашей театроведческой и литературоведческой науке. В самом деле, С. С. Данилов показывает, что художественная литература может служить прекрасным комментарием к истории театра, но, с другой стороны, показывает и то, насколько существенным может оказаться театроведческий комментарий при изучении истории литературы; в качестве примера последнего укажу на главу, в которой рассказ Тургенева „Клара Милич" взят в ряду других откликов на смерть актрисы Кадминой.

Несмотря на некоторые пробелы и недочеты, книга С. С. Данилова является полезной и нужной работой; она побудит исследователя обратиться к неизученной до сих пор области; она даст учащемуся много интересных и ценных сведений; она научит советского читателя еще больше ценить и любить прошлое нашего искусства.

Проф. Гр. Гуковский

„О сцена, сцена! — Не поэт,
Кто не был театралом...“

Некрасов

ВВЕДЕНИЕ

История европейского театра давно привлекает художественную литературу для освещения отдельных театральных явлений далекого прошлого и даже целых историко-театральных эпох. Уже давно обращаются к «Версальскому экспромту» Мольера и к «Комическому театру» Гольдони при разработке многих театроведческих вопросов. «Комическим романом» Скаррона пользуются при изучении деятельности французских бродячих комедиантов XVII века, поэмой Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» — при обращении к немецкому театру XVIII века во всех его разновидностях, романом Диккенса «Николай Никкльби» — для характеристики английских бродячих трупп первой половины XIX века. Этим же историко-театральным целям служат произведения Бальзака, Дюма, Скюдери и т. д. И это — естественно. В том ограниченном круге источников, каким располагает история театра, произведение художественной литературы является не только ценным подсобным материалом, но, зачастую, единственным историческим документом.

Аналогичным образом обстоит дело и в отношении источников по истории русского театра. Но

русская художественная литература еще не подверглась систематическому обследованию со стороны театроведов. Этот вопрос вообще самостоятельно не ставился. Чрезвычайно характерен в этом смысле сборник Е. И. Боричевского «Мир искусств в образах поэзии»[1]. Помещенные здесь стихотворные материалы сгруппированы в пять разделов: архитектура, скульптура, живопись, танец, музыка. Раздел же «театр» отсутствует вовсе. Было бы неверным, однако, утверждать, что историки русского театра вовсе не обращались к художественным произведениям на театральные темы. В ряде случаев мы находим упоминания тех или иных произведений этого рода. Так, например, широко привлечены стихотворные материалы в работах В. Н. Всеволодского-Гернгросса «Театр в России в эпоху Отечественной войны»,[2] И. Н. Божерянова «Иллюстрированная история русского театра XIX века»[3] и др. В монографиях об отдельных актерах обычно приводятся написанные на них эпиграммы, посвященные им юбилейные стихотворения и, в конце, неизбежные стихотворные эпитафии. Все дело только в том, что такое использование художественных произведений в исторических работах по русскому театру обычно не выходит за пределы иллюстрации. Выдержками из художественной литературы в лучшем случае подкрепляется и поясняется то или иное исследовательское положение, выведенное на основе изучения других материалов. Между тем русская художественная литература о театре также может служить самостоятельным источником для театроведческих изысканий.

---

[1] Изд. „Работник просвещения", М. 1922.
[2] СПБ. 1912.
[3] СПБ. 1903/04.

Впрочем, нужно оговориться. Существует два вида художественных произведений, затрагивающих вопросы театра. Мы имеем произведения, где авторы изображают театр эпох, отдалённых от того времени, когда создается само произведение. В европейской литературе можно назвать в этой связи «Собор Парижской богоматери» и «Марион де Лорм» Гюго, «Капитана Фракаса» Готье, «Адриенну Лекуврер» Скриба и т. д. Такого рода произведения имеются и в русской литературе. Начало русского театра изобразил два века спустя А. Н. Островский в своем «Комике XVII столетия». Театру середины XVIII века и, в частности, выдающемуся русскому актеру Федору Волкову посвятили свои пьесы А. А. Шаховской («Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра»), П. И. Григорьев («В память столетия русского театра») и Н. И. Куликов («Первый русский театр, или Предрассудки против театра»). Сподвижник Волкова, знаменитый актер XVIII века И. А. Дмитревский был выведен в юбилейной пьесе В. А. Соллогуба «30 августа 1756 г.» Инсценированный анекдот о крупнейших актерах второй половины XVIII века Шумском, Попове и Троепольской представляет водевиль Н. И. Хмельницкого «Актеры между собою». Тот же Шумский является главным действующим лицом в опере-водевиле Шаховского «Актер на родине, или Прерванная свадьба». Известную историю о любовных домогательствах Безбородко в отношении актрисы Сандуновой мы находим в рассказе П. П. Сухонина (А. Шардина) «Шутка, или Наказанное вельможество».

Ряд литературных произведений затрагивает русский театр XIX века. Так, оперно-балетный спектакль накануне Отечественной войны описан в ро-

мане Л. Н. Толстого «Война и мир». Упомянутому выше Сухонину, популярному историческому романисту и автору ходовой в свое время пьесы «Русская свадьба на исходе XVI века», принадлежит рассказ «Он дал слово» — о дуэли Шереметьева с Завадовским из-за танцовщицы Истоминой. Много произведений посвящено выдающимся русским актерам XIX века. Сюда относится и пьеса Куликова «Актер Яковлев», и повесть Б. В. Папаригопуло «Судьба актера» (о Мартынове), и романы И. А. Соколовой «Царское гаданье» (об Асенковой) и А. А. Вербицкой «Иго любви», где дано подробнейшее описание игры Мочалова в последнем акте «Отелло», и т. д.

Крепостной театр XVIII века изображает пьеса Юрия Беляева «Псиша». Этот же театр в эпоху войны 1812 года дан в пьесе П. П. Гнедича «Разгром».

Можно назвать еще немало литературных произведений, где изображается русский театр минувших эпох. Все они, вне зависимости от степени своих литературных достоинств, опираются на историко-театральные знания той поры, в которую они были созданы. Совершенно естественно, что для истории театра документальной ценности эта художественная литература не имеет, даже при всем творческом проникновении таких писателей, как Толстой и Островский, в изображаемую ими историческую эпоху.

Другой вид художественных произведений отражает современную им театральную жизнь или во всяком случае события, хронологически весьма близкие. В истории европейского театра это будут названные вначале произведения Мольера, Гольдони, Скаррона, Гёте, Диккенса и др. Целый ряд таких же произведений мы находим и в русской художественной литературе.

Взаимоотношения истории русского театра с историей русской художественной литературы гораздо более сложны, чем это может казаться на первый взгляд. Достаточно сказать, что серьезнейшей исследовательской темой является вопрос о воздействии театра на художественные образы литературы. Как попытался показать Л. П. Гроссман, поэтические картины «Руслана и Людмилы» Пушкина могли быть в известной мере навеяны балетами Дидло.[1] Можно утверждать, что подобное воздействие театра испытали и другие поэты. Этой темы не касается предлагаемая работа. Назначение ее более скромное: ввести в круг материалов о прошлом русского театра те произведения художественной литературы, которые дают непосредственное изображение театра своего времени, и тем самым поставить вопрос о расширении исторических источников современного театроведения.

---

[1] Леонид Гроссман. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817—1820 годов. Л. 1926, гл. IV.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

I

Русский профессиональный театр формируется в тесной и неразрывной связи с формированием русской художественной литературы. Среди литературных жанров XVIII века едва ли не центральное место занимает драма. Большинство писателей того времени является в той или иной степени драматургами. И это вполне объяснимо. Осваивая европейскую культуру, русские писатели XVIII века сталкиваются с тем непреложным фактом, что драма представляет наиболее сильный участок современной западной литературы, что именно в этой форме находят наиболее яркое выражение основные моменты борьбы на идеологическом фронте. Понятно поэтому также и то обстоятельство, что не все русские драматические произведения XVIII века имеют сценическую историю: пьеса того времени — прежде всего законченное литературное явление.

Подавляющее большинство пьес XVIII века, однако, составляет текущий театральный репертуар. Русские писатели XVIII века, работая над пьесой как самостоятельным литературным произведением, в то же время работают для русского театра. И театральные вопросы закономерно привлекают внимание современных писателей. Заимствуя из европей-

ской литературной практики различные формы откликов на текущую театральную жизнь, наши писатели XVIII века также делают попытки отразить в своих художественных произведениях современный театр.

В течение второй половины XVIII века мы видим несколько попыток теоретического осознания современной театральной жизни, сделанных в художественной форме. Подражая французским эстетикам, Буало с его «L'art poétique» в частности, А. П. Сумароков дал известное определение классической трагедии и комедии в «Эпистоле о стихотворстве»:

«Трагедия нам плач и горесть представляет. . .»

и

«Свойство комедии — издевкой править нрав:
Смешить и пользовать — прямой ее устав. . .»

Позднее аналогичный художественный опыт был сделан поэтому и драматургом Н. П. Николевым. В 1791 году Николев издал «Лиро-дидактическое послание» к президенту Российской Академии кн. Дашковой, где, в частности, большое место уделил вопросам искусства, найдя очень четкие стихотворные характеристики основных театрально-драматургических жанров той эпохи: классической трагедии, комедии, «мещанской драмы» и т. д. Мы не будем касаться чисто теоретической стороны подобных стихотворных трактатов. Это выходит за пределы нашей темы. Но мы должны здесь указать, что подобные литературные произведения являются не только эстетическими декларациями. В той или иной мере они фиксируют живую театральную практику. Так, например, следующим образом касается Николев одного весьма специфиче-

ского явления XVIII века — панегирических пьес в аллегорическом духе:

«А если мыслишь отличить
Премудрость, кротость и щедроту,
Дабы монархов научить
Душевно возвышать доброту:
Тогда, да муза б зреть дала
Екатеринины дела
В лице иль Тита иль Траяна,
Тогда да будет твой герой...»

Перечисление добродетелей, которыми должен отличаться главный персонаж такого рода пьесы, суммировано в словах:

«Без слабости его представь
Единых доблестей вмещеньем...»

Как видим, «Лиро-дидактическое послание» прямо раскрывает аллегорический смысл образов Тита и Траяна в пьесах конца XVIII века (см. «Титово милосердие» Княжнина и др.). В качестве примеров Николев привлекает еще другие распространенные театрально-драматургические образы той поры: Магомет, Нерон и т. п. (см. перевод «Магомета» Вольтера и др.). Наконец, в авторских примечаниях мы находим пояснение злободневного смысла отдельных мест. Так, по поводу комедии в «Послании» говорится:

«Брегись выдумывать шутить...
Ума потребно много мер,
Чтоб автор в шутках не споткнулся.
Хохочет часто весь партер,
А ум еще не улыбнулся.
Не трудно глупость рассмешить,
Козла на сцену лишь втащить...»

В примечании к этим строкам Николев пишет: «Чтобы истина сих стихов имела подтверждение, я зову моего читателя заметить в нашем театре ту минуту, в которую в представлении оперы „Мельник“ появляются на сцене кляча и кнут и раздается острое слово — ну, ну, ну!, а потом то явление, в котором мизантроп не соглашается хвалить дурных стихов даже и тогда, когда бы требовали от него оного по именному указу. Он увидит и услышит, что при явлении первого почти весь партер хохочет, а ум не улыбается, напротив, при явлении второго партер не улыбается, а ум хохочет. Но из сего не должно заключать, чтобы у нас весь партер был безумный (таковое заключение было бы дерзко и несправедливо), но то, что во всех местах, а потому и в театре (у Меддокса) количество превосходит качество».[1] Другими словами, Николев прямо подчеркивает, что поэтические (и в данном случае откровенно полемические) обобщения его «Послания» имеют в виду русскую театральную жизнь конца XVIII века. И действительно, «Мельник», т. е. комическая опера Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват» из года в год держится в репертуаре московского театра Меддокса; здесь же с 1783 года в течение многих лет идут одновременно два перевода «Мизантропа»: перевод Елагина и перевод Дмитревского — последний под названием «Раздумчивый».[2] Добавим к этому, что стихотворный трактат Николева о русском театре предшествует появлению первого большого публицистического «Рассуждения» П. А. Плавильщикова на эту тему, напечатанного в журнале «Зритель» (1792).

---

[1] Курсив мой. — *С. Д.*

[2] См. О. Чаянова. „Театр Маддокса в Москве (1776—1805)“ М. 1927.

II

Наряду с подобными откликами на основные жанры театра и драматургии конца XVIII века в стихотворных трактатах мы находим в художественной литературе изображение современного репертуара путем описания отдельных пьес и спектаклей. Шире всего представлена, естественно, классическая трагедия. Можно назвать ряд юмористических изображений ее с самых разнообразных позиций. Современные трагические спектакли характеризует прежде всего сам родоначальник русской классической трагедии А. П. Сумароков. Так, в одной из ранних его комедий «Чудовищи» (1750) один из героев упоминает о том, что он был на представлении сумароковской же трагедии «Хорев». В комедии «Рогоносец по воображению» провинциальная дворянка Хавронья рассказывает мужу о своем посещении московского театра, где, повидимому, она была тоже на трагическом спектакле: «Вошла я в залу: заиграли и на скрипицах, и на гобоях, и на клевикортах; вышли какие-то и почали всякую всячину говорить и уж махали, махали руками, как самые куклы, потом вышел какой-то, а к нему какую-то на цепи привели женщину, у которой он просил не знаю какого-то письма, а она отвечала, что она его изодрала, вышла; ему подали золоченый кубок, а с каким напитком, этого я не знаю; этот кубок отослал он к ней и все было хорошо, потом какой-то еще пришел, поговорили немного и что-то на него нашло: как он, батька, закричит, шапка с него полетела, а он и почал метаться, как угорелая кошка, да вынув нож как прыснул себя — так я и обмерла». Сумароков вряд ли задается целями пародирования трагического спектакля. Его возмущает некультурность современной

публики, и в изобличении этого—весь смысл цитированного рассказа Хавроньи. Но одновременно он дает необычайно яркое описание самого спектакля— так, как он должен был представляться неискушенному зрителю.

Добродушно-пародийное изображение классической трагедии дает И. Ф. Богданович в «Душеньке» (1775). Скучая в садах Амура, Душенька принимается за чтение.

«Нечаянно же ей во оной книг громаде
Одну трагедию случилось развернуть:
Писатель тщился там слезами всех тронуть,
И там любовница в печальнейшем наряде,
Не зная, что сказать, кричала часто: ах!
Но чем и как в бедах
Ее вершился страх?
Она, сказав люблю, бежала из покоя,
И ахать одного оставила героя».

Вполне конкретно имеет в виду одного из подобных представителей классической трагедии Г. Р. Державин в своей эпиграмме «На трагедию „Лже-Дмитрий“ князя Белосельского» (1794). Эпиграмма кончается признанием, что во время чтения трагедии Державин заснул.

Сатирически осмеивает современный трагический спектакль И. А. Крылов в своем журнале «Почта духов» (1789), имея в виду «Росслава» Княжнина, с которым находился во враждебных отношениях. «Множество зрителей ожидали с нетерпеливостью открытия завесы, и наконец минута эта настала... Главный герой сей трагедии... был вдруг: философ, гордец и плакса; актер по смыслу слов очень изрядно поддерживал свой характер; он храбрился в тюрьме, читал на театре рассуждения тогда, когда надобно было ему что-нибудь делать... а чтоб ему чаще хлопали, то он,

Белгородская областная
библиотека
им. М. Горького
674446

оборотясь к зрителям, почти при всяком стихе твердил им, что он их иноземец... Другая, т. е. его любовница, была царская дочь; она была несколько его поумнее, но столько хвалила своего любовника, как будто желала выйти за него без приданого... Третье лицо изобразить хотело какого-то злодея. Писатель характер его заключал в словах, а не в действии. Он ничего не делал, но иногда кричал, что всех перережет и передавит, а между тем, когда он спал на театре, то самого его удавили в седьмом действии, и осьмое доигрывается уже без него...» (Письмо XVI — от гнома Буристона к волшебнику Маликульмульку).

Такую же резко-отрицательную характеристику исполнения классической трагедии дают и другие сатирические издания XVIII века. Так, в «Переписке Моды» Н. И. Страхова (1791) этому вопросу уделена особая глава: «Письмо 24. От *Актеров* и *Актрис* к *Моде*. Письмо, сочиненное напыщенным слогом, свойственным актерам, которые привыкли к трагическим монологам. По мнению их, за что и чем заслуживают они награждены быть Модою». В самом письме пародийно перечисляются «достоинства» игры актеров в трагедии. В частности, актеры просят Моду: «учини терпимым крик актеров и шептание актрис, и повели почитать приятным, когда мы говорим нараспев, и когда они играя ролю визжат... Научи зрителей познать цену того, сколь актеры живо режутся и режут и сколь актрисы совершенно падают в обморок и другим оной причиняют».

Отражение постановок мещанской драмы в театре XVIII века мы находим у А. Н. Радищева в его «Дневнике одной недели». Герой этого произведения в смятении чувств из-за разлуки с друзьями ищет способа отвлечься от скорбных дум и напра-

вляется в театр. «Собрание карет — позорище, карают Беверлея — войдем. Пролием слезы над несчастным. Может быть моя скорбь умалится. — Зачем я здесь?.. Но представление привлекло мое внимание и прервало нить моих мыслей. Беверлей в темнице — о! колико тяжело быть обмануту теми, в которых полагаем надежду! Он пьет яд — что тебе до того? Но он сам причина своему бедствию — кто же поручится мне, что и я сам себе злодей не буду? Исчислил ли кто, сколько в мире западней? Измерил ли кто пропасти, хитрости и пронырства? Он умирает... Но он мог бы быть счастлив — о, беги, беги!» Точная дата создания «Дневника» не установлена. Одни исследователи (Барсков) относят ее к 1770-м годам, другие (Каллаш) — к 1780-м, базируясь на авторском упоминании о службе, а главное на позднейшей авторской пометке к фразе «кто же поручится мне... и т. д.», что «сие сбылось через несколько лет», где Радищев имеет в виду свою ссылку в 1790 году. Как бы то ни было, «Дневник» написан уже после постановки на русской сцене в 1772 году «Беверлея» — мещанской драмы Э. Мура «Gamester» в переводе Дмитревского ее французской переделки Сореном и после издания в 1773 году этого перевода. «Дневник» отмечает, таким образом, одно из примечательных событий театральной жизни своего времени.

Правда, описание самого спектакля дано Радищевым столь бегло, что почти не может служить историко-театральным целям. Но не с этой стороны интересно приведенное место «Дневника». В русской литературе XVIII века «Дневник одной недели» представляет собою выдающееся явление, как одно из ранних романтических произведений в духе немецкой поэзии «бури и натиска». В этом плане взят автором и театр. Радищева интересует не сама

постановка «Беверлея», а переживания его героя на фоне этого спектакля. И в этом именно заключается основная историко-театральная ценность «Дневника». С превосходным литературным мастерством Радищев дает анализ тех эмоций, какие могла вызывать «мещанская драма» у современных зрителей, и тем самым позволяет почувствовать пульс спектакля XVIII века, ощутить его как живое театральное явление.

Изображены в художественной литературе спектакли и других театральных жанров XVIII века. Так, сатирическое описание постановки комической оперы, на материале ставившихся в Петербурге в 1789 — 1790 годах «Двух невест», дается Крыловым в той же «Почте духов»: «Человек с сорок пели в саду. Потом два садовника поссорились и чуть не подрались за какую-то причину, которую, видно, автор почел важною, но она не стоит того, чтоб о ней упомянуть. Между прочим возвестили сни, что их барин чрезвычайный охотник до музыки. . .» Не цитируя полностью этого описания, сделанного Крыловым с большим остроумием и злостью, добавим только, что предметом особого возмущения автора являются «пейзане» спектакля: когда появляется героиня, «мужики, которые подчищали в саду деревья, просят ее, чтоб она потешила бы их и спела бы им песенку. Барышня, желая перед ними пощеголять своим голосом, поет на иностранном языке. Мужики восхищаются ее пением, а она радуясь, что нашла людей, которым потрафила на вкус, зачинает перед холопями еще другую песню и опять на другом иностранном языке. Мужики, которые как кажется и в своем языке не очень сильны, продолжают восхищаться ее песнями и просят ее еще попеть. . .» (Письмо XLIV «от гнома Зора к волшебнику Маликульмульку»).

Наконец, по художественным произведениям можно проследить отдельные выдающиеся моменты общественной жизни, связанные с вопросами репертуара. Особенно интересны поэтические отклики на появление трагедии Княжнина «Вадим Новгородский», составившее одно из крупнейших литературно-театральных событий конца XVIII века. Политический пафос этой трагедии, а главное ее судьба (конфискация и тщательное уничтожение всех печатных экземпляров) на долгое время привлекли к ней симпатии молодых литературных поколений. В 1817 году А. Ф. Воейков, автор известной сатиры «Дом сумасшедших», писал в своей поэме «Искусство и наука»:

«Моя любимая трагедия „Вадим".
С какою силою начертан Княжниным
Новогородский Брут и Цесарь величавый. . .»

Поэта привлекает, что:

«. . .нерешенною осталася борьба
Величья царского с величьем гражданина».

Наоборот, литературные ретрограды сразу же полностью разделили взгляды Екатерины II на трагедию Княжнина. Весьма любопытно в этом смысле «Письмо о российском театре нынешнего состояния», принадлежавшее перу чудака-стихотворца Н. Е. Струйского и отпечатанное, наравне с другими его произведениями, в его собственной сельской типографии в деревне Рузаевке в 1794 году. Как литературное произведение «Письмо» отмечено отсутствием всякого поэтического таланта. Но с точки зрения театральной оно любопытно, так как автор в свое время был, повидимому, страстным театралом, воспитанным на репертуаре Сумарокова.

Отмечая с горечью «угасающу театра пышну славу», Струйский видит причины этого в том, что, с одной стороны,

«Семиры более у нас не представляют
И Ярополка уж с Димизою не знают», [1]

а с другой, что появились произведения, которые «бесчестят свой народ, театр совсем бесславят». Образцом их он называет «прегнусного Вадима», по адресу которого собственно и направлено все «Письмо». Струйский в ужасе:

«Возможно ль, чтоб трагик свой яд где лил
пером,
На веру и закон где мещет адский гром
Не чтя владык своих. . .»

Струйский считает, что

«Трагик, рыгающий на бога и закон
И власть монаршую в тиранство претворяет:
Изменника себя он явно открывает».

Политический резонанс «Вадима» в связи с Великой французской революцией формулирован Струйским с предельной ясностью:

«Не сим ли образом вздымают ярый бунт:
В Париже был сему пред сим подобный грунт.
В Париже был состав сему и предвещатель
Театр. В нем зритель стал им [2] истинный
предатель!»

---

[1] Автор имеет в виду трагедии Сумарокова „Семира" (1751) и „Ярополк и Димиза" (1758).

[2] Т. е. монархам. — *С. Д.*

Выводы, которые делает Струйский, придают его произведению характер прямой политической инсинуации:

«О! сколь опасно нам творцов не разбирати.
Потребно каждый стих, конечно, раздробляти. . .»

III

Широко представлены в художественной литературе XVIII века отдельные театральные деятели. Самые разнообразные литературные формы, от «галантных» сонетов и мадригалов до театральных памфлетов и эпиграмм, использованы авторами, в зависимости от отношения к тому или иному объекту подобных литературных произведений. Попытку создать сатирические образы современных драматургов в плане литературной полемики представляют собой такие пьесы, как комедия Николева «Самолюбивый стихотворец» (1775), где в образе Надмена узнается Сумароков, или как комедия Крылова «Проказники» (1788), где под именем бездарного стихотворца Рифмокрада, считающего себя гением и обкрадывающего Корнеля, Расина и других французских трагиков, выведен Княжнин. Известные эпиграммы вызвала со стороны представителей русского классицизма литературная деятельность Лукина. Одна из них («Что старый копиист стал новый переводчик. . .») более зла, чем остроумна. Другая же («Л. со своим худым ты слогом и невольным») интересна, как ответ на известные полемические предисловия Лукина к своим «слезным комедиям».

Целый ряд стихотворных произведений посвящен отдельным выдающимся актерам XVIII века. При крайней скудости материалов, которые существуют в отношении мастеров русского театра той

поры, эти стихотворения приобретают исключительное значение. Они ценны здесь даже в тех случаях, когда отмечают собой только общий успех деятельности отдельных актеров, никак не характеризуя ни их творческих приемов, ни их сценических образов. А, к сожалению, чаще всего именно такими стихотворными поделками с налетом «галантности» на французский манер является большинство театральных сонетов и мадригалов конца XVIII века. Но все же некоторый материал для историко-театральных характеристик мы находим и в ранней русской поэзии. В этом смысле очень существенно, что начинает такого рода литературу сам Сумароков. Насквозь театральна его элегия «К г. Дмитревскому на смерть Ф. Г. Волкова». Поэт взывает к Дмитревскому:

«Простися с Волковым уже в последний раз,
В последнем как ты с ним играния прощался,
И молви, как тогда Оскольду извещался. . .»

Другими словами — Сумароков прямо указывает на высокую искреннюю патетику, которая достигалась в соответствующем драматическом эпизоде при постановке его трагедии «Семира» на сцене.

Позднее Сумароков пишет «Стихи Ивану Афанасьевичу Дмитревскому». Здесь дается подробнейшее описание его игры в сумароковской трагедии «Синав и Трувор»:

«. . .В тебе Синав несчастный унывал;
. . .Как был Ильменой ты смущен неизреченно. . .»

И дальше:

«Ты вел меня с собой из страха в упованье,
Из ярости в любовь, а из любви в стенанье;
Ты к сердцу новые дороги находил.

Твой голос и лицо и стан согласны были:
...Твой плач все зрители слезами заплатили...
...Искусство с естеством в тебе совокупленны»...

Вряд ли нужно добавлять, что каждая новая строка здесь дает новое, вполне законченное положение для характеристики творчества Дмитревского.

Тому же Сумарокову принадлежат две стихотворных характеристики одной из первых русских актрис Т. М. Троепольской. В послании ей «На представление Ильмены» (в трагедии «Синав и Трувор») 16 ноября 1766 года автор отмечает:

«Достойно русскую Ильмену ты сыграла,
Россия на нее слез ток лия взирала...»

В элегии «К Дмитревскому на смерть Татьяны Михайловны Троепольской, первой актрисы Петербургского придворного театра» повторяется та же мысль об исключительном исполнении ею роли Ильмены.

На полную беспристрастность всех этих оценок, конечно, рассчитывать не приходится, так как они принадлежат перу не стороннего театру лица, а драматурга, который говорит об исполнителях своих же пьес.

Вслед за Сумароковым аналогичные произведения пишут другие драматурги, открывая, таким образом, особую литературную традицию. Не прослеживая всех произведений такого рода, укажем в качестве одного из характерных примеров «Стихи госпоже Синявской от творца Пальмиры», написанные Николевым в 1783 году по поводу постановки его трагедии «Пальмира» в театре Меддокса и восхваляющие основных участников спектакля—Синявскую, Калиграфову, Шушерина и Лапина...

Прославляют актеров, однако, не только признательные им авторы пьес. Широко идут литературные отклики и со стороны зрителей. Названный выше Струйский пишет в том же «Письме о Российском театре нынешнего состояния» по поводу Дмитревского:

«Я видючи тебя в „Хореве“ каменел.
А видючи тебя в „Синаве“ — разрывался:
В „Семире“ дух во мне к геройству устремлялся.
Я мыслил так тогда, коль где играешь ты,
Я не актера зрю: но бытия черты!»

Кроме Дмитревского, отразилась в поэтических произведениях деятельность и других выдающихся актеров конца XVIII века. Так, выступление Е. С. Сандуновой в опере «Редкая вещь» прославляется в «Посланию» к ней кн. Г. А. Хованского («С.-Петербургский Меркурий», 1793). Той же Сандуновой посвящено трехстишие, подчеркивающее ее успех в ролях «травести»:

«В костюме женщины — разишь,
Мужчиной — сердце отняла,
И, нехотя, хвалить велишь».

Ее мужу, известному актеру С. Н. Сандунову, посвящена стихотворная эпитафия, возможно, сочиненная им самим на смертном одре:

«Я был актер, жрец Талии смешливой. . .» и т. д.

Весьма любопытны стихи в честь Я. Е. Шушерина по случаю его выступления в роли арапа Ксури в пьесе Коцебу «Попугай»:

«Взирая на тебя, совсем я позабыл,
Что ты не черный негр, но Шушерин наш был,
И сам бы Коцебу твоей игрой пленился».

Значение этого стихотворного свидетельства с подчеркиванием при слове «негр» эпитета «черный» можно оценить только, если вспомнить, что Дмитревский, играя Ярба в «Дидоне» Княжнина, никогда не чернил себе лица.

В целом позитивная передача творческого облика современных актеров дается русской поэзии с трудом. Прославляя актеров и актрис, авторы широко пользуются поэтому приемом сравнения или уподобления их зарубежным мастерам театра. Сопоставление русского с европейским, характерное для молодой русской культуры во всех областях, мы видим и при оценке актерского творчества XVIII века. Так, прославляя Троепольскую по поводу ее выступления в «Синаве и Труворе», Сумароков в заключение желает ей достигнуть «имени преславной Лекувреры». О той же Адриенне Лекуврер вспоминает Сумароков в мадригале по поводу выступления актрисы Елизаветы Белоградской в опере «Цефал и Прокрис». С Лекеном и Гарриком постоянно сравнивают поэты Дмитревского. «Русским Гарриком» именует его Струйский в своем «Письме о российском театре нынешнего состояния»; «Он Гаррика в себе с Лекеном съединял», — писал ученик Дмитревского, трагик Яковлев; «Наш Гаррик говорит. . .» — читаем мы в стихотворении Д. И. Хвостова по поводу выступления Дмитревского в патриотическом спектакле 1812 года; этому же злополучному стихотворцу Хвостову принадлежит эпитафия Дмитревскому:

«Под камнем сим лежит Дмитревский,
наш Лекен. . .»

«Легкая поэзия» в «галантном» духе, впрочем, не исчерпывает стихотворных откликов на деятельность русских актеров XVIII века. Одновременно

в обиход внедряется театральная эпиграмма. К числу первых произведений в этом жанре относится эпиграмма актера Соколова на писателя М. Д. Чулкова, который в начале своей деятельности принимал участие в ярославских спектаклях Федора Волкова, а затем выступал на одних подмостках с ним в Петербурге, но был, повидимому, малозадачливым актером. Эпиграмма касается выступления Чулкова в трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» в роли вестника:

«Восплачь, Чулков! Твое вчерашне
представленье
У зрителей ввело тебя во омерзенье,
О смерти Трувора ты очень гнусно выл;
Достоин твоего герой сей плача был,
Игранием твоим покойник остыдился,
Но более его псаломщик осрамился!»

Вероятно именно к этой эпиграмме на Чулкова восходит вся последующая эпиграмматическая литература, столь распространенная в театральном обиходе вплоть до наших дней. А расценивая эту эпиграмму как историко-театральный документ, отметим, что она является единственным указанием на участие Чулкова в «Синаве и Труворе» с прямым обозначением исполнявшейся им роли.

IV

Мы коснулись литературного отражения деятельности крупнейших русских актеров XVIII века. Добавим к этому, что аналогичные отклики мы находим и в отношении иностранцев, подвизавшихся в России. Сюда относится прежде всего известный мадригал Сумарокова в честь театрального композитора Франческо Арайя, долгие годы постав-

лявшего свои произведения двору Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны:

«Арайя изъяснил любовны в драме страсти. . .»

Гастроли кастрата Джованно Карестини, с успехом выступавшего в опере Метастазио «Александр в Индии», воспеты в другом мадригале Сумарокова:

«Я в драме пения не отделяю
От действа никогда;
Согласоваться им потребно завсегда. . .»

Развивая подробно эту мысль, Сумароков в заключение объявляет, что идеалом такого «согласования» является творчество Карестини.

В одном случае подобный театральный мадригал вызвал целое литературное происшествие. В 1759 году в февральской книжке первого русского ученолитературного журнала «Ежемесячные сочинения» были анонимно напечатаны стихи писателя XVIII века А. А. Ржевского: «Сонет или мадригал Либере Саке, актрисе итальянского вольного театра». Начинаются стихи с характеристики того впечатления, которое производили выступления актрисы на публику:

«Когда ты, Либера, что в драме представляешь. . .»

На все лады прославляется необычайная красота актрисы. А в заключение говорится:

«Хоть неких дам язык клевещет тя хулою,
Но служит зависть их тебе лишь похвалою.
Ты истинно пленять сердца на свет рожденна».

Эти строки являются, повидимому, каким-то злободневным намеком на высокопоставленных особ, возможно на саму императрицу. По крайней мере

известно, что появление в печати произведения Ржевского вызвало при дворе крайнее неудовольствие. Редактор ежемесячных сочинений академик Миллер был подвергнут допросу, лист журнала, где были помещены эти стихи, было приказано перепечатать (они уцелели только в нескольких экземплярах), а над журналом была установлена предварительная цензура. Так незначительное на первый взгляд театральное стихотворение повлекло за собой значительные литературные последствия. Именно в этой связи на нем остановился в свое время акад. Пекарский в своей статье «Редактор, сотрудники и цензура в русском журнале 1755—1764 годов».[1] Не менее любопытно оно, однако, и для истории театра, как материал, расширяющий наши сведения о сценической деятельности в России представителей знаменитого итальянского актерского семейства Сакки.

V

В художественной литературе XVIII века мы можем найти характеристику и театрального зрителя того времени. Так, в той же «Почте духов» Крылова дается подробное описание зрительного зала Большого театра во время представления оперы. «Театр здешний показался мне довольно велик, ложи в нем в пять ярусов, но, осматривая вокруг, представилась мне ужасная пестрота, потому что каждая ложа обита особливого цвета обоями и у каждой такого же цвета занавески, так что было тут смешение всех разных цветов». Это описание внутреннего убранства зрительного зала любопытно само по себе: оно полностью

---

[1] «Записки имп. Академии наук», т. XII, прил. 5, СПБ. 1867/68 г.

совпадает с теми документальными данными, которые мы имеем в отношении другого петербургского театра — Малого (что был, примерно, на месте нынешнего театра им. Пушкина). По архивным делам видно, что абонированные ложи здесь были отделаны различными украшениями и драпировками за счет их владельцев, а некоторые кресла составляли личную собственность абонентов и перед снесением театра летом 1832 года были развезены по домам.[1]

Любопытны эти подробности в описании зала и для характеристики зрителя. Крылов продолжает: «Многие из сих лож были наполнены обоего пола людьми, а некоторые закрыты были занавесками, однако ж, приметил я, что и там в потемках сидели и тихонько выглядывали, а как из любопытства спрашивал я, для чего сидящие в тех ложах не показываются, а скрываются в темноте, то мне сказали, что часто случается тут любовник с любовницею, которые приезжают не для смотрения пьесы, а для любовного свидания». Перед сценой толпятся мужчины, «из которых очень немногие, подвинувшись ближе к театру (т. е. к сцене. — *С.Д.*), занимались зрением пьесы, а большею частью расхаживали взад и вперед, заглядывая в глаза женщинам, сидящим в партерах, и разговаривая между собою так крепко, что от их разговоров совсем не слышно было речей актеров, представляющих на театре». Крылов подробно описывает поведение этой части зрительного зала, деля ее на ловеласов — «петиметров» и на модников — «вертопрахов», проматывающих последние деньги от проданных имений. Заодно он останавливается на жеманницах, заполняющих

---

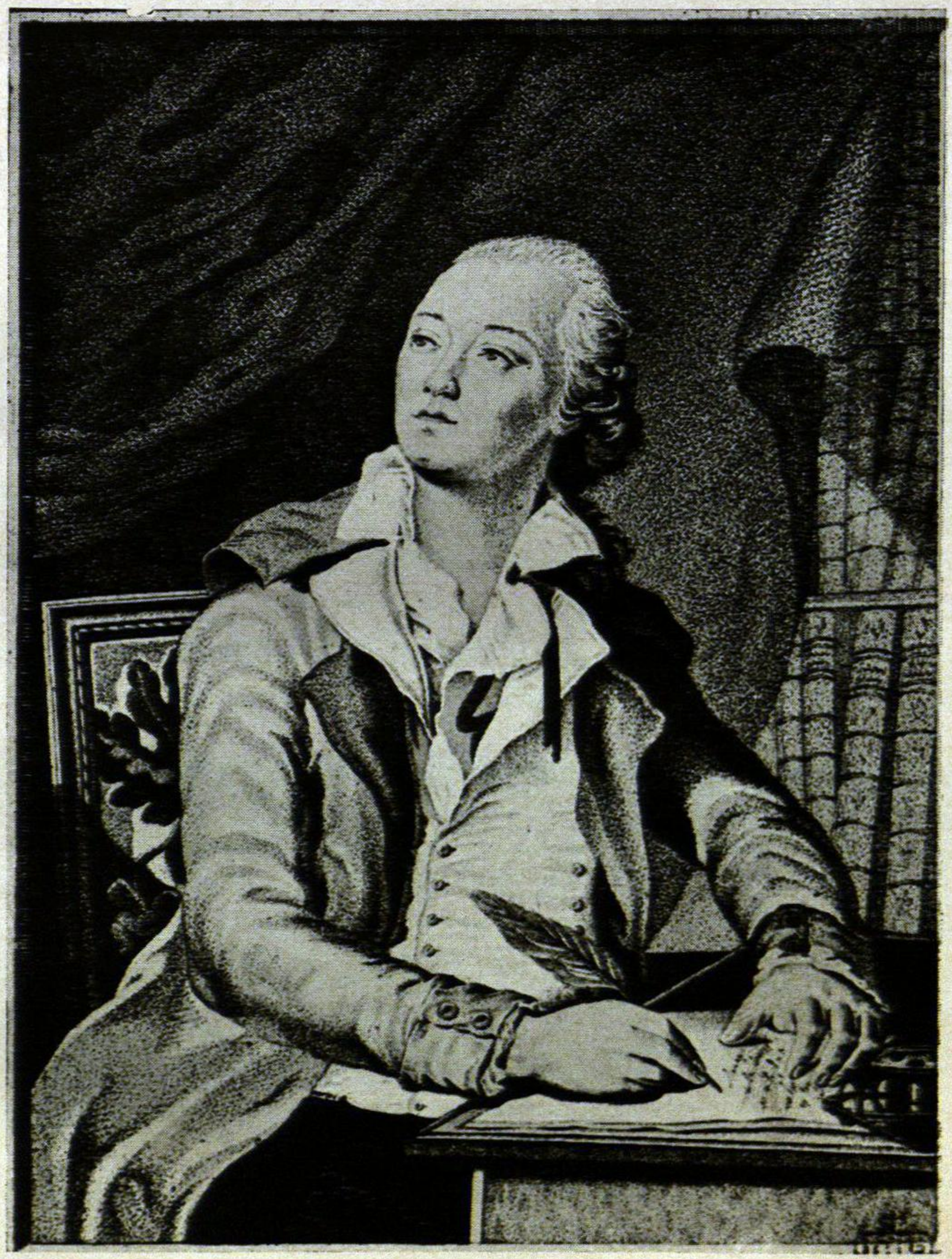
[1] См. мою статью „Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке" в сб. ТЕО ГИИИ „О театре", вып. III, Л. 1929.

«партеры». Характеристику зрительного зала Крылов заканчивает выразительными строками: «Я ничего не могу тебе сказать... о пьесе, которую тогда играли, потому что хотя я и сидел в ложе, но от шуму разговаривающих здешних петиметров ничего не мог слышать, что на театре пели и говорили» (Письмо XIX «от сильфа Светловида к волшебнику Маликульмульку»).

Попытки изобразить театрального зрителя мы находим и в других сатирических журналах XVIII века. В основном эти изображения не расходятся с тем, что дает «Почта духов». Так, например, в «Карманной книжке» Страхова (1791) в главе XVI даются следующие иронические указания «светским людям» относительно театра: «Посещайте театр единственно для того, дабы... прельщать и ослеплять других своими уборами, и осмехать и пересуждать друг друга... Смотрите на пьесу без внимания, уезжайте оной не дослушавши и судите о ней по моде, по слуху и по числу зрителей...» Отдельные художественные произведения, впрочем, расширяют привычный круг столичного зрителя, не раз выводя провинциальных дворян, посещающих столичные театры только для того, чтобы не отставать от моды. Одна из зрительниц такого рода изображена, как мы уже говорили, в комедии Сумарокова «Рогоносец по воображению». Сюда же должен быть отнесен герой повести Квитко-Основьяненко «Пан Халявский», претерпевающий различные комические приключения при посещении петербургского театра.

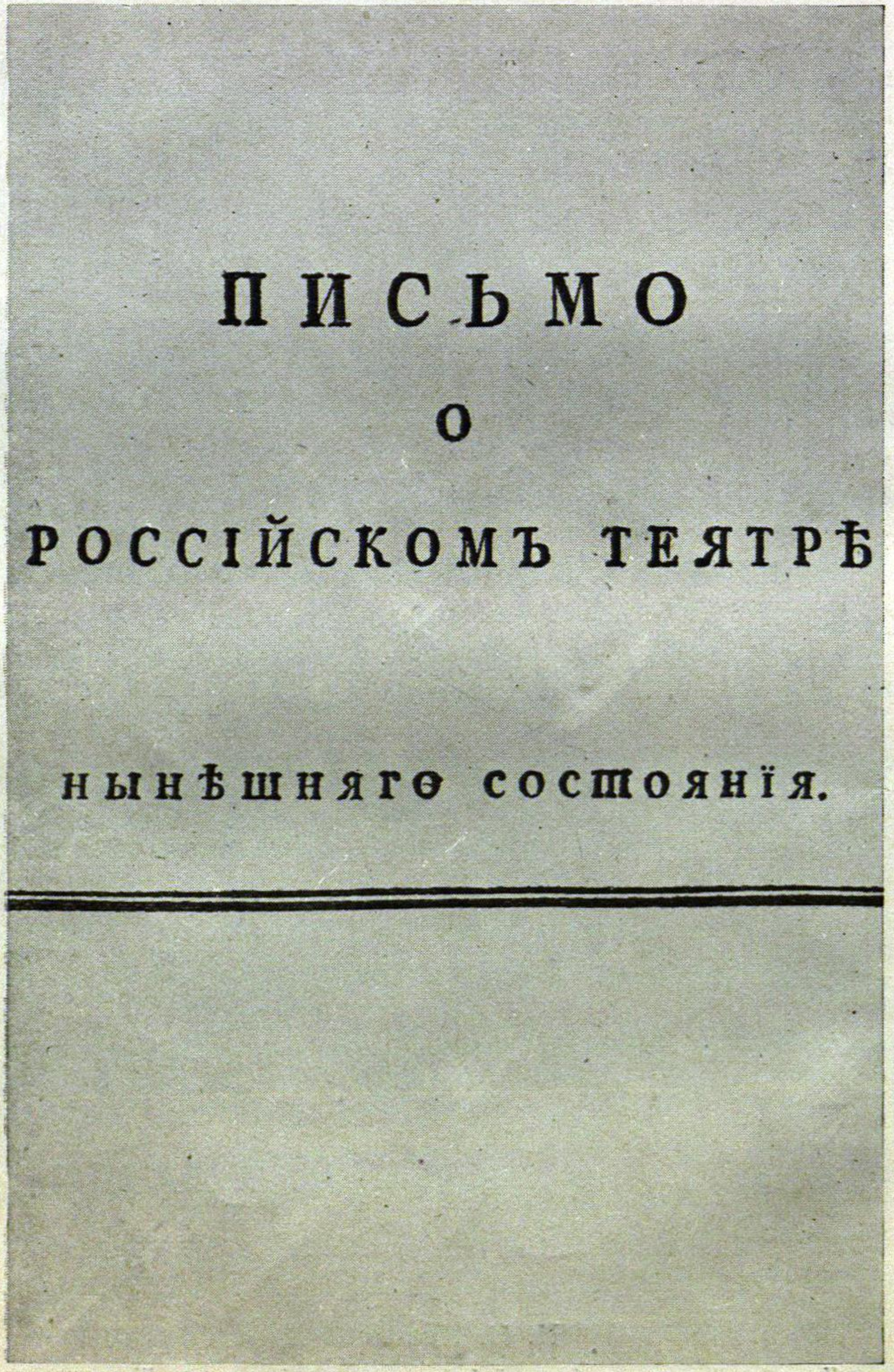
VI

Наконец, в художественной литературе XVIII века находит отражение еще одно типическое явление театральной культуры того времени — с п е к-



Н. П. Николев

Из собр. Ленингр. публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина



Титульный лист «Письма» Струйского (Рузаевка, 1794 г.)

такли молодежи учебных заведений, создающие в русском театре особую традицию, восходящую к историческому опыту «Сухопутного шляхетного корпуса» эпохи Сумарокова. В сентиментальной повести известного беллетриста, поэта и драматурга А. И. Клушина «Несчастный М-в» («С.-Петербургский Меркурий», 1793) изображается неудачная любовь даровитого, но бедного юноши к знатной девушке, причем первое знакомство героя с предметом роковой страсти происходит на школьном спектакле. М-в с успехом играет здесь роль Ярба в трагедии Княжнина «Дидона». После спектакля «партер, наполненный знаменитыми зрителями, просил его войти к ним». Так состоялась встреча, стоившая М-ву жизни. Заметим еще, что Клушин имеет в виду вполне определенное житейское происшествие и под инициалами им выведен некто Маслов.

В этой же связи следует указать на ряд стихотворных произведений, посвященных спектаклям воспитанниц Смольного института в средине 1770-х годов (стихотворное письмо Сумарокова к лучшим исполнительницам этих спектаклей — смолянкам Нелидовой, Барщовой, Рубановской, Алексеевой, Молчановой и др.).

ГЛАВА ВТОРАЯ.

I

Обращаясь к русскому театру XIX века, мы сталкиваемся с весьма своеобразными условиями его развития. Почти весь этот период отмечен монополией дирекции императорских театров на театральные предприятия в столицах. Монополия устанавливалась исподволь, не одним каким-либо законодательным актом, а целой системой законоположений, правительственных распоряжений и организационных мероприятий. Сюда относятся: исключительное право дирекции устраивать публичные маскарады, предоставленные ей «отныне и навсегда» в 1803 году; закрепление в 1804 году за дирекцией императорских театров монопольного права на печатание театральных афиш, чем она фактически получала возможность контроля над всей театральной жизнью столиц; запрещение в 1808 году частным театрам принимать на службу казенных артистов без особого разрешения; наконец, прямое пресечение частной театральной инициативы, когда в 1816 году были запрещены в Петербурге спектакли частной французской труппы. Сюда же относятся такие организационные мероприятия, как переход в казну всех сколько-нибудь значительных частных театральных предприятий: в 1803 году дирекция отку-

пает итальянскую труппу Казасси, а вместе с нею деревянный театр около Аничкова дворца, превращающийся с этого времени в «Малый театр» дирекции; в 1805 году в ведение дирекции вторично и уже окончательно переходит немецкая труппа Мирре и его театр на Дворцовой площади. Не прослеживая дальше всех этапов формирования театральной монополии, укажем только, что к началу 1830-х годов мы имеем театральную монополию как уже прочно существующее гражданское установление.

Монополия должна была административными мерами сохранить в руках правительства мощное средство идеологического воздействия на широкие слои городского населения, в первую очередь на новые буржуазно-демократические круги. Она усиливалась по мере того, как ясно обозначался в процессе исторического развития России интенсивный рост буржуазных и буржуазно-демократических элементов. Этот политический смысл монополии прямо указывался в одной из секретных записок министра императорского двора графа В. Ф. Адлерберга, где он писал, что частные театры несомненно явятся «кафедрами» антиправительственной политической пропаганды, с которых лица, «желающие переворота, найдут средства действовать на все сословия сильно и скоро и паче на простой народ». Даже в период «буржуазных реформ» 1860-х годов правительство побоялось изменить положение дел с театральной монополией. В 1862 году министерство двора категорически напоминало театральной дирекции, что «публичные сценические представления составляют исключительное право императорских театров». Отменена монополия была указом от 24 марта 1882 года. Политический смысл этого мероприятия теперь раскрыт с полной ясностью:

расширение театральной сети за счет частных театров должно было отвлечь население от политических вопросов после казни Александра II.

Совершенно естественно, что при этих условиях развитие столичной сцены большую часть XIX века протекало весьма обособленно от театра периферийного — от крепостного театра, от провинциальной сцены, от помещичьего любительского театра. Совершенно естественно также, что и литературные отклики на театральную жизнь столиц этого периода обособлены от литературного изображения названных категорий периферийного театра.

II

Общие репертуарные ситуации начала XIX века характеризует известная эпиграмма кн. Д. П. Горчакова:

«Гусситы, Попугай предпочтены Сорене
И Коцебятина одна теперь на сцене».[1]

Как известно, эпиграмма эта вызвана тем, что в 1806 году цензура не допустила на сцену трагедию Николева «Сорена и Замир». Но не только об этом говорит Горчаков. Противопоставляя Коцебу Николеву, он отмечает тем самым основной процесс окончательного вытеснения трагедии Сумарокова и его эпигонов «мещанской драмой» и пьесами в сентиментальном духе, — процесс, который на рубеже XIX века завершался с полной отчетливостью.

---

[1] Горчаков имеет в виду пьесы Коцебу — „Гусситы под Наумбургом", драма в 5 д., и „Попугай", драма в 3 д.

Несколько более поздний период русского театра XIX века рисует А. С. Пушкин в знаменитых строфах «Евгения Онегина».

«Волшебный край! там в стары годы,
Сатиры смелый властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин;
Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил;
Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый;
Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой,
Там и Дидло венчался славой...»

В нескольких строках Пушкин воссоздал целую эпоху в развитии русского театра, оставив непревзойденный образец изображения театра в художественной литературе.

Другие писатели начала XIX века разрабатывают только отдельные темы, суммированные Пушкиным. О той же «переимчивости» Княжнина говорит Державин в своем «Суде о трагиках», где «богиня трагиков» уличает Сумарокова и Княжнина: «лоскутки на вас чужие вижу я». Ряд стихотворных произведений обращен к Озерову. В ответ на посвящение Озеровым своей трагедии «Эдип в Афинах» Державину, последний пишет в 1806 году стихотворение «Г-ну Озерову на приписание Эдипа». Здесь он весьма метко характеризует истоки драматургического творчества Озерова:

«... О ты, что собою представил
Софокла с Оссианом вдруг,
В Эдипе нам, в Бардах прославил
Расинов, Кребильонов дух..»

Дальше Державин подчеркивает значение Озерова не столько как поэта, сколько как драматурга:

«Ты — муз алтарей тех служитель,
Которых чудотворный глас
Народной толпы просветитель
Скорей через театр, чем Парнас».

Из числа других откликов на творчество Озерова особенно любопытна по замыслу басня К. Н. Батюшкова «Пастух и соловей», напечатанная в 1808 году в «Драматическом вестнике». Именуя Озерова «нашим Еврипидом», поэт высмеивает его врагов и завистников.

Целая полемическая литература создалась по поводу «шумного роя» комедий Шаховского. Как известно, Шаховской принимал активное участие в литературной борьбе своего времени со стороны «Беседы любителей русского слова». «Новый Стерн», и в особенности «Урок кокеткам, или Липецкие воды», персонально затрагивавшие представителей современной литературы (Карамзина, Жуковского), поставили Шаховского под жесточайший обстрел со стороны его противников. Чрезвычайно энергично выступали члены «Арзамаса», окрестившие драматурга хлестким прозвищем «Шутовской». Д. Н. Блудовым было написано сатирическое «Видение в некоторой ограде», задевавшее Шаховского и со стороны его интимной жизни (связь с актрисой Ежовой). Д. В. Дашковым была сочинена кантата, высмеивавшая все виды литературной деятельности Шаховского. Кн. П. А. Вяземским были затронуты отдельные моменты театральной деятельности Шаховского: его перевод трагедии Вольтера «Китайский сирота», а главное — один из его ранних театральных дебютов, когда провалилась комедия

Шаховского «Коварный». Этот «Липецкий потоп» всякого рода литературных произведений в свою очередь охарактеризован шутливым стихотворением А. С. Грибоедова «От Аполлона»:

«На замечанье Феб дает,
Что от каких-то вод
Парнасский весь народ
Шумит, кричит и дело забывает,
И потому он объявляет,
Что толки все о Липецких водах
(В укору, в похвалу, и в прозе, и стихах)
Написаны и преданы тисненью
Не по его внушенью!»

Полностью доверять этой полемической литературе как театральному документу, конечно, не приходится. Она интересна больше самим фактом своего существования, характеризуя специфическую атмосферу, окружавшую театр того времени. В изображении же театральных событий она явно пристрастна. Примером может служить известная эпиграмма Вяземского:

«При свисте кресл, партера и райка
Сошел со сцены твой „Коварный“...»

В полемическом задоре Вяземский умалчивает о причинах провала пьесы Шаховского, а вслед за ним эту эпиграмму безоговорочно повторяют историки театра. Между тем пьеса, повидимому, была провалена вовсе не так единодушно, как это изображает Вяземский.

Другая эпиграмма, принадлежащая перу Державина, не только подтверждает тот факт, что «Коварный» был освистан, но указывает, кем

именно и по какому поводу была устроена эта обструкция:

«Как ты „Коварного“ решился освистать?
Сказал дьяку так дьяк, быв хитрый сам пролаза.
Наш долг, тот отвечал, себя здесь защищать:
И ворон ворону не выколет ведь глаза».

(«На подьячего, свистевшего в комедии „Коварный“»).

Поэтические отклики нашла деятельность и других драматургов, подвизавшихся на комедийном поприще одновременно с Шаховским, — И. А. Крылова и М. Н. Загоскина.

В 1808 году в «Драматическом вестнике» были напечатаны стихи, «присланные от неизвестного» по поводу комедии Крылова «Урок дочкам», поставленной в 1807 году. Высоко расценивая комедию как произведение русской обличительной литературы, неизвестный поэт задает вопрос:

«Но что же прибыли имело представленье?
Переменил ли ты красавиц наших мненье? . .»

И сам же отвечает:

«Ах, нет! В театре быв, французским говорили
И спину в вечер тот поболее открыли.
Хотя ты их колол не в бровь, а прямо в глаз,
Урок полезный твой забыли тот же час!»

Стихотворный памфлет на Загоскина с отрицательной характеристикой всего его драматургического творчества принадлежит перу Грибоедова. Это — «Лубочный театр», написанный в 1817

году после статейки Загоскина в «Северном наблюдателе» по поводу постановки на сцене комедии Грибоедова «Молодые супруги». Перечисляя персонажей комедии Загоскина, Грибоедов заявляет:

«Они хоть не смешны, да сам зато уж он
Куда смешон!»

Дальше Грибоедов высмеивает комедии Загоскина «Проказник» и «Богатонов».

Проходит несколько лет, и под обстрел попадает сам Грибоедов с «Горе от ума». Резкая сатирическая направленность комедии сразу же создала ей многочисленных противников, изощрявшихся, между прочим, в эпиграммах и юмористических стишках. Отзвуками их явилось выступление водевилиста А. И. Писарева, уверявшего:

«Давно ли „Горе от ума“
Всех умных огорчило,
В нем мало смыслу, мыслей тьма
И писано премило.
Хоть Чацкий годен в желтый дом,
Хоть стоит быть повешен,
Хоть в нем с французским языком
Нижегородский смешан,
Никто об нем не думал знать,
Никто об нем не слышал.
Но что б комедию читать,
Поэт в отставку вышел».

Не следует, впрочем, видеть в этом продуманную «вылазку» Писарева против Грибоедова. Это — скорее профессиональная привычка водевилиста откликаться на «злобу дня», подхватывая любые кривотолки. . .

Всесоюзная библиотека имени В. И. Ленина

III

«Анакреонтический» б а л е т начала XIX века запечатлен в стихотворении Державина «На балет „Зефир и Флора"», написанном в 1808 году в связи с представлением в Эрмитажном театре этого популярного в то время балета. Зная творческий метод Державина, мы имеем все основания думать, что изображенные им поэтические картины являются описанием спектакля:

«Что за призраки прелестны,
Легки, светлы существа?
Сонм эфирный, сонм небесный,
Тени, лица божества
В неописанном восторге
Мой лелеют, нежат дух...
Вижу холм под облаками,
Озлащаемый лучом,
Осеняемый древами,
Ожурчаемый ключом:
Средь сребристых вод и брегу
Лебедей, детей зрю вдруг,
Вижу всю эдемску негу...»

Любопытно и другое стихотворение Державина — «На пастуший балет».

В том же «Евгении Онегине» более подробно характеризуются балеты Дидло:

«Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят...»

Именно эти «персонажи» составляли основу знаменитых фантастических балетов Дидло. Этот же балетный жанр имеет в виду комедия Шаховского «Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень» (1825). Второе действие этой комедии пере-

носится в театр, где на сцене дается продолжение зрительного зала с портальными ложами, а по поднятии второго занавеса идет трехактный балет Огюста «Сатана со всем прибором, или Урок чародея». Из реплик персонажей комедии, расположившихся в ложах в качестве зрителей, мы можем получить общее представление о характере происходящего спектакля.

В области оперного театра литературным откликом, — правда, хронологически более поздним, — является известный «канон» Одоевского по случаю первого представления оперы Глинки «Иван Сусанин».

«Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка.
Веселися, Русь! Наш Глинка —
Уж не Глинка, а фарфор! . .»

Текст «канона» был написан Пушкиным, Жуковским, Вяземским, Вьельгорским. В частности, Пушкину с несомненностью принадлежит заключительный куплет:

«Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь».

IV

В 1830-х годах русской сценой завладевают мелодрама, водевиль и романтико-националистические пьесы Кукольника и Полевого. Непримиримым противником этих жанров выступает Н. В. Гоголь. Горячо сочувствуют водевилю только его литературные герои. «Был в театре. Играли русского дурака Филатку (т. е. водевиль «Филатка и Мирошка — соперники». — *С. Д.*). Очень смеялся. Был еще какой-то водевиль с забавными стишками на

стряпчих, особенно на одного коллежского регистратора... Очень забавные пьесы пишут нынче сочинители. Я люблю бывать в театре», — высказывается Аксентий Иванович Поприщин («Записки сумасшедшего»). «Поезжайте, только в театр: там всякий день вы увидите пьесу, где один спрятался под стул, а другой вытащил его оттуда за ногу», — рекомендует один из зрителей «Театрального разъезда». Правда, другой персонаж «Театрального разъезда» все же предпочитает смотреть водевили во французском театре: «У французов тоже, например; но у них все это очень мило. Ну, вот, помнишь, во вчерашнем водевиле: раздевается, ложится в постель, схватывает со стола салатник и ставит его под кровать. Оно, конечно, нескромно, но мило».

В свою очередь водевиль в меру своего остроумия попытался откликнуться на быстро создавшуюся известность Гоголя. В «Принце с хохлом» Ф. А. Кони, появившемся в 1833 году, в дни первых успехов Гоголя, горбун Рике, прося у феи сгладить его уродство, между прочим каламбурит: «Что касается хохла, так не троньте: хохлы нынче играют большую роль».

Обороняясь против всех общественных нападок на литературную низкопробность водевильной драматургии, представители ее пользуются каждым удобным и неудобным случаем, чтобы выступить в свою защиту. Мы находим в водевилях целый ряд автохарактеристик Д. Т. Ленского, Ф. Кони и других популярных водевилистов, а также попытки обосновать водевильный театр, порой самыми наивными соображениями. Так, в водевиле Ленского «Муж и жена» есть куплеты:

«Что бы там ни говорили
В журналах там и тут,

А нынче водевили
Спектаклям жизнь дают.
Без водевильных вздоров
И бенефис нейдет,
А бенефис — актеров
Единственный доход».

Резко отрицательную оценку находит в художественной литературе и м е л о д р а м а. Любопытным примером в этом смысле являются первые диалоги из пьесы А. Н. Островского «Пучина». После спектакля «Тридцать лет, или Жизнь игрока» с участием Мочалова возвращаются через Нескучный сад отдельные группы зрителей:

«П о г у л я е в (с т у д е н т): А как хорош был сегодня Мочалов. Только жаль, что пьеса плоха.

1-й с т у д е н т: Сухая пьеса. Голая мораль.

2-й с т у д е н т: Все эффекты, все ужасы нарочно прибраны, как на подбор. Вот, мол, если ты возмешь карты в руки, так убьешь своего отца, потом сделаешься разбойником, да мало этого — убьешь своего сына.

1-й с т у д е н т: Какая это пьеса? Это вздор, о котором говорить не стоит».

Действие «Пучины» Островский относит «около тридцати лет назад», и, повидимому, словами студентов передает свои юношеские впечатления от мелодраматического театра.

Но в особенности ненавистен представителям новой демократической литературы р о м а н т и к о-н а ц и о н а л и с т и ч е с к и й репертуар. Ура-патриотический характер этих пьес переходил всякое чувство меры и ставил их на грань пародии. Об этом свидетельствует роман Н. А. Некрасова и Н. Станицкого (А. Я. Головачевой-Панаевой) «Мертвое озеро», изданный в 1852 году. В числе

других представителей современного театра здесь выведен «небольшого роста господин с опухшим лицом»—сочинитель романтико-националистических пьес. «Важно драпируясь в коротенький плащ, почти детский, и прищуривая глаза, и без того едва видные из-за заплывших век», он восторженно рассказывает актеру Мечиславскому сюжет своей новой драмы: «Объявлена война; жених идет в поход; он приходит прощаться с своей невестой, которая страшно его любит, плачет, не пускает его. Раздается у окон бой барабана. Невеста падает в обморок. Жених в отчаянии бежит. Вдруг удар грома; молния ударяет в окно, разбивает его. Раскаты грома усиливаются, ветер воет, окно горит, наконец, стена в пламени, занавес опускается... Первый акт будет называться „Прощание и Буря"!.. Второго действия я еще не обдумал; но зато последнее: поле сражения, слышен бой барабана и стрельба за кулисами... Из-за кулис бегут русские, неприятели... Солдаты, раненые и мертвые, валяются на сцене... Восемьсот выстрелов, кроме пушек... На руках своих офицеры тащат юнкера раненого. Офицер рассказывает о храбрости молодого юнкера, который был в походе его другом и грудь свою подставил под пулю, предназначенную ему. Все приходят в умиление. Является доктор. Хотят осмотреть рану, расстегивают мундир. О, ужас, — женщина!

— Владимир! — слабо говорит девушка: — я твоя Ольга!

— Ольга! — кричит с ужасом Владимир.

— Я умираю! прости!

И она подает ему обручальное кольцо. Жених в ужасе кричит: — Я тоже! — Хватает шпагу, прокалывает себя и падает возле невесты. Все плачут, слышен бой барабана. Ура! Множество солдат

является на сцену с пленными. Вдали пожар и колокольный звон. Занавес опускается!»

Нужно было обладать политической смелостью Некрасова для того, чтобы в годы николаевской реакции открыто выступить с такой блестящей пародией на репертуар, носивший явно официозный характер. Вспомним судьбу «Московского телеграфа», позволившего себе усомниться в достоинствах пьесы Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла»:

«Рука всевышнего три чуда совершила:
Отечество спасла,
Поэту ход дала
И Полевого погубила».

V

Развитие реалистической литературы быстро вытесняет старые приемы художественной выразительности во всех родах литературы, кроме драмы. Произведения реалистической драматургии долгое время остаются явлениями единичными («Недоросль», «Ревизор» и др.), и основной театральный репертуар строится из пьес традиционных и в отношении содержания и по условно-сценической форме. Более того, со стороны драматургии мы видим прямую попытку высмеять новое литературное направление, попытку не слишком принципиальную, но тем не менее любопытную как отзвук настроений, царивших в театральных кругах. В 1847 году П. А. Каратыгин пишет водевиль «Натуральная школа», где одно из действующих лиц заявляет:

«Новую школу ума и словесности
Мы на Руси завели...»

и дальше поясняет, в чем именно состоит эта новая школа:

«Надо рассказывать тайны семейные,
Чашу где горькую пьют,
Сколько трактиры, харчевни, питейные
Пищи поэту дают...
Мы, мы натуры прямые поборники,
Гении задних дворов,
Наши герои — бродяги да дворники,
Чернь петербургских углов».

Настоящей литературной полемики, впрочем, из этого не вышло. Слишком мелка была в литературном отношении фигура Каратыгина, а для театрально-драматургических споров по существу еще не было почвы. Она появилась несколько позднее с внедрением в репертуар пьес Островского. Появление «театра Островского» приветствовал Ап. Григорьев не только своими критическими статьями, но и своими поэтическими опытами. В своем известном стихотворении «Искусство и Правда» (1854) он писал:

«Поэт, глашатай правды новой,
Нас миром новым окружил,
И новое сказал нам слово,
Хоть правде старой послужил...»

Литературные недоброжелатели Островского тоже спешили отозваться на его деятельность не только критическими статьями, но и разного рода эпиграммами. К числу их относится стихотворение Н. Ф. Щербины «Перед бюстом автора гостинодворских комедий»:

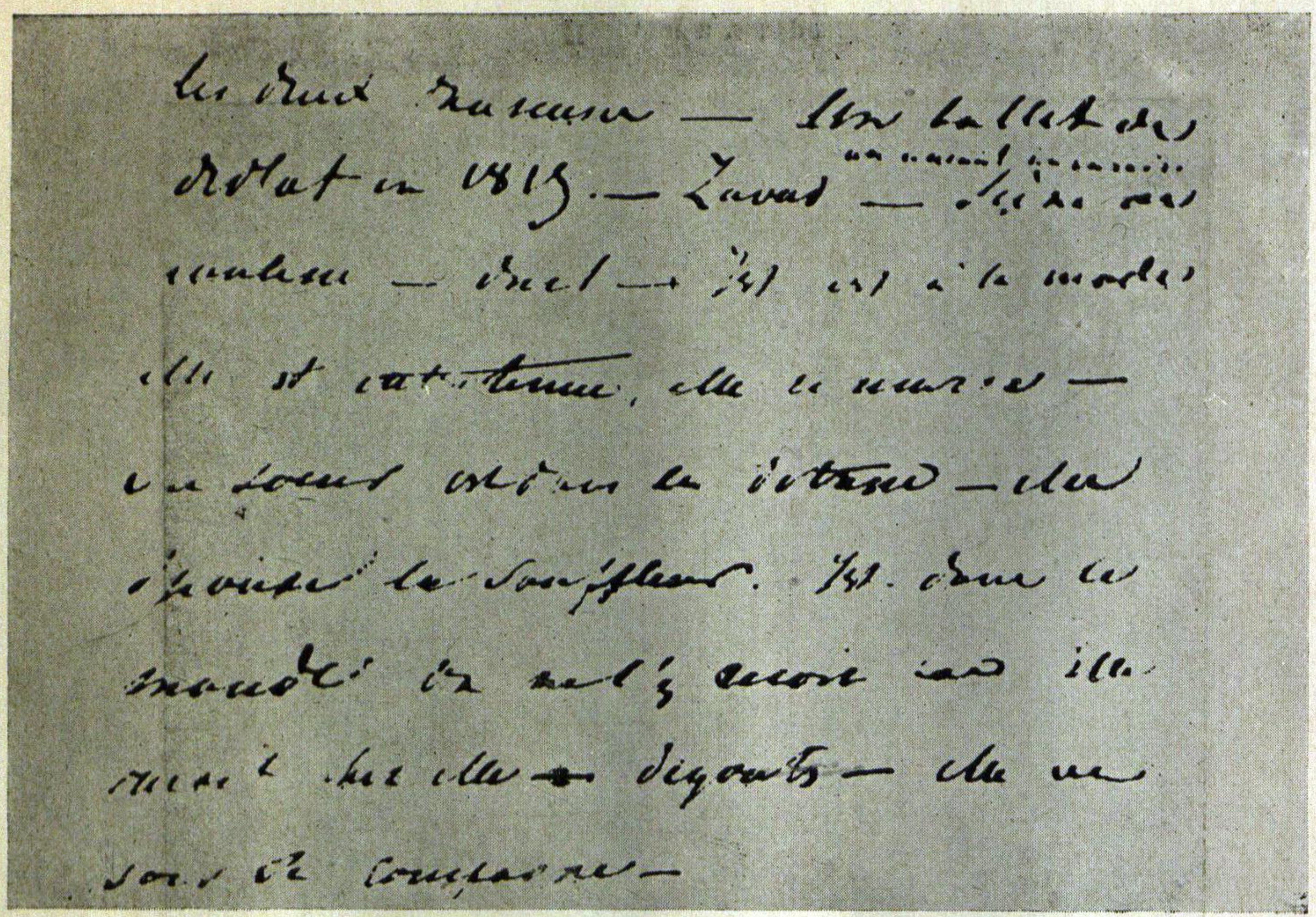
«Трибун невежества и пьянства адвокат!
Самодовольствием черты твои сияют,



Пушкин в театре

С акв. худ. Э. О. Визель

(Публикуется впервые)



Автограф плана повести А. С. Пушкина
«Les deux danseuses...»

Когда заплывшие на нас они глядят,
Приказного в себе изображают.
Пропойца Торцов — твой жалкий идеал,
Клевещешь спроста ты на русскую природу,
И „слово новое" со сцены ты сказал
Медведем и козой российскому народу».

Лицеприятие и раздражительность Щербины заставили его прямо сказать все то, что говорилось по поводу Островского теми, кому был чужд подлинный демократизм великого русского драматурга.

VI

Многообразные литературные отклики находят в художественной литературе и русские актеры XIX века. По мере развития русского театра и повышения его принципиального значения в общественной жизни меняется и само отношение к сценическим деятелям. А с ростом демократической литературы появляются первые попытки поставить вопрос о судьбе актера в современном обществе. К их числу прежде всего относится водевиль Н. А. Некрасова (Перепельского) «Актер», написанный весной в 1841 году (первоначальное название «Петербургский актер»). В отличие от другого «театрального» водевиля Некрасова — «Вот что значит влюбиться в актрису», — носившего откровенно подражательный характер, «Актер» причисляется к самостоятельным произведениям поэта. Правда, оригинальность этой пьесы ограничена. Исследователями устанавливается известная связь «Актера» с французскими водевилями Монье «La famille improvisée», Скриба «L'artiste», русскими — «Студент — артист, хорист и аферист» Ф. Кони и «Хочу быть актрисой» П. С. Федорова. Однако, как заклю-

чает Н. А. Пыпин, «сопоставление „Актера" Некрасова с двумя названными французскими пьесами никак не доказывает их близости ни в чем другом, как лишь в моментах переодевания и в некоторой отдаленной общности схемы построения пьесы; что касается названных выше русских водевилей, то связь с ними сводится уже исключительно к тому же переодеванию, а этот прием в водевильном жанре того времени повторяется так часто, сделался столь общепринятым трафаретом...» [1]

И действительно, с одной стороны «Актер» Некрасова — непритязательная шутка в традиционной водевильной манере. Сюжетную основу пьесы составляют забавные трансформации главного действующего лица. В черновой редакции существовала также вставная сцена, где Мартынов должен был имитировать балерину Фанни Эльслер. С другой — «Актер» проникнут гражданскими мотивами ярко выраженного демократического характера, далеко не свойственными водевильному жанру. Через всю пьесу Некрасова четко проходит тема бесправного общественного положения русского актера. Саратовский помещик Кочергин стремится познакомиться с актером Стружкиным, надеясь, что это его позабавит. Совершенно серьезные слова Стружкина вызывают в помещике взрывы хохота.

«К о ч е р г и н: Как это вы попали, любезнейший, в такую должность?

С т р у ж к и н: Любовь к театру заставила меня посвятить себя благородному званию артиста.

К о ч е р г и н: Ха, ха, ха! Да, с вами не умрешь со скуки. Ха, ха, ха!

С т р у ж к и н: Что такое?

---

[1] „Н. А. Некрасов. Драматические произведения", т. I, Гос. ак. театр драмы им. Пушкина — „Искусство", 1937. Комментарии.

Кочергин: Ну, любезнейший, благородному званию...

Стружкин: Я горячо полюбил театр и стал ревностно изучать образцы.

Кочергин (смеется): Оно так и надо... Всякий молодец на свой образец!»

В конце концов Стружкин понимает, что его принимают за шута, и с горечью произносит:

«И вот как у нас понимают искусство,
Вот как на жрецов его люди глядят!
Ты тратишь и силы, и душу, и чувство,
За то тебя именем шута клеймят».

Эту же тему униженного и оскорбленного деятеля театра можно проследить и в некоторых других водевилях. В частности, мы находим ее в известном водевиле П. И. Григорьева «Дочь русского актера» (1844). Не комичен, а жалок и трогателен актер Лисичкин, мечтавший умереть на сцене, но выброшенный из театра за старостью. Нежданно полученная отставка повергает Лисичкина в отчаянье, полное подлинного драматизма. Недаром это была одна из излюбленных ролей А. Е. Мартынова, потрясавшего публику куплетами:

«Но не забудется вполне
Мой дар! талант мой исполинский!
И после смерти обо мне
Вздохнет театр Александринский».

В финале водевиля выясняется, что получает дебют дочь Лисичкина — Верочка, подготовленная отцом к сцене: любопытное отражение одного из характерных явлений старого русского театра, где актерская профессия имела семейную преемственность, перераставшую порой в целые «актерские гнезда» (Каратыгины, Самойловы, Садовские и др.)

VII

Наряду с подобными, так сказать, «типовыми» изображениями русского актера середины XIX века продолжает развиваться в художественной литературе большая актерская personalia. Стихотворные и беллетристические отклики нашла деятельность всех выдающихся мастеров русской сцены. Правда, эти отклики далеко не равноценны по своему познавательному значению для истории русского театра. Большая часть стихотворений попрежнему носит, если можно выразиться, комплиментарный характер и свидетельствует только об общественном внимании к тому или иному актеру. Традиционные формы стихотворного восхваления актеров, которые окончательно утверждаются в этом литературном жанре, в значительной мере нивелируют к тому же все произведения этого рода. Но существуют также прозаические и стихотворные произведения, представляющие своего рода театральные рецензии, дающие яркие характеристики и творческие портреты театральных деятелей.

Среди стихотворений, посвященных известному трагическому актеру начала XIX века А. С. Яковлеву, сохранилось двустишие поэта и драматурга В. М. Федорова:

«Скажи мне, Яковлев, ты ль Гектора играл?
Иль смерти цепь прервав, к нам Гектор сам предстал?»

Это двустишие любопытно тем, что, — как видно из его даты — «30 декабря 1815 г. 9 ч. вечера» — было написано в день постановки трагедии «Гектор» в петербургском Малом театре, т. е. под непосредственным впечатлением от исполнения заглавной ро-

ли Яковлевым, и, таким образом, представляет собой первый литературный отклик на этот спектакль.[1]

После смерти Яковлева в 1817 году появилось несколько стихотворений: два «Надгробия А. С. Яковлеву», написанные молодым поэтом А. Д. Илличевским (товарищем Пушкина по лицею), куплеты А. А. Шаховского в честь Яковлева для спектакля его памяти и др. С точки зрения театральной характеристики интересно первое «Надгробие», где отмечено уменье Яковлева «жалость вдруг и ужас лить в сердца», его дар «душу возвышать».

Бесконечное количество поэтических произведений посвящено выдающейся трагической актрисе начала XIX века Е. С. Семеновой. Кроме цитированных строк в «Евгении Онегине», Пушкин вчерне набросал стихотворение в связи с временным уходом в 1820 году Семеновой со сцены. Высокая критическая оценка творчества Семеновой, которую Пушкин дал в «Моих замечаниях об русском театре», нашла здесь новое подтверждение:

«. . .Ужель умолк волшебный глас
Семеновой, сей чудной музы?
Ужель, навек оставя нас,
Она расторгла с Фебом узы,
И славы русской луч угас?
Не верю! вновь она восстанет,
Ей вновь готова дань сердец.
Пред нами долго [не увянет]
Ее торжественный венец.
И для нее любовник (славы)
Младой Катенин воскресит
Эсхила гений величавый
И ей порфиру [возвратит]».

---

[1] См. „Бирюч Петроградских государственных театров", 1919, № 19/20.

Выступление Семеновой в заглавной роли в трагедии «Сумбека» вызвало анонимное стихотворение, являющееся единственным отзывом об этом спектакле («Драматический вестник», 1808.) По поводу исполнения Семеновой роли Офелии появилось стихотворение А. К-ва, где между прочим говорится:

«Семеновой игра в Дюссисовом Гамлете
Явила на себе осьмое чудо в свете».

Такое же восторженное стихотворение современника вызывает игра Семеновой в трагедии «Ариадна» («Аглая», 1812). Ю. А. Нелединскому-Мелецкому принадлежат стихи, прославляющие Семенову в «Танкреде» («Вестник Европы», 1812)... Все эти произведения, к сожалению, свидетельствуют больше об успехах Семеновой, чем о причинах этих успехов: о сценических образах артистки они говорят в самых общих чертах.

Есть, однако, произведения, где достаточно ярко раскрывается и творческий облик Семеновой. К ним относится прежде всего известное послание Н. И. Гнедича, которое было приложено к экземпляру его перевода «Короля Лира», поднесенного Семеновой:

«Прими, Корделия, Леара своего.
Он твой; дары твои украсили его».

Гнедич отмечает:

«Давно уж строга Мельпомена
Надменной, грубою игрою прогневленна,
Сей благородныя не зрела простоты,
Которую в игре берешь с природы ты.
И оттого твой глас всех чувства умиляет,
И оттого твой взор до сердца проникает».

И дальше:

«...Ты силой чувств в нас чувство потрясала,
То умиленьем их, то страхом наполняла».

Кроме простоты, Гнедич останавливается еще на другом чрезвычайно существенном моменте для характеристики Семеновой в ряду других трагических актрис: на глубокой эмоциональности ее трагического творчества:

«Холодная душа не может быть высокой.
Все страсти пламенны, рисуемы тобой,
Не изражала бы ты с силою такой
Коль сердце бы твое, — источник их глубокой, —
Не наполнялося священным тем огнем,
Что возжигается одной природой в нем».

В заключение Гнедич сравнивает Семенову с Клерон и Адриенной Лекуврер.

Другим замечательным памятником художественной литературы об этой знаменитой трагической актрисе являются «Стихи Семеновой», написанные К. Н. Батюшковым (1809). Здесь дается краткая характеристика Семеновой в основных ролях ее репертуара — в трагедиях Озерова «Эдип в Афинах», «Фингал» и «Дмитрий Донской».

«Я видел красоту, достойную венца,
Дочь добродетельну, печальну Антигону,
Опору слабую несчастного слепца;
Я видел, я внимал ее сердечну стону —
И в рубище простом почтенной нищеты
Узнал богиню красоты».

Дальше поэт так же описывает Семенову в «Моине страстной», отмечая у артистки «ее взор пламенный всегда с душой согласный». И наконец касается исполнения Семеновой роли Ксении, где было «боренье всех страстей в ней к ужасу слиянно».

Прославляя творчество Семеновой, поэты, однако, откликались и на деятельность ее соперниц по

сцене — М. И. Валберховой, а затем А. М. Колосовой-младшей (впоследствии Каратыгиной). Панегирические отзывы о выступлении Валберховой в «Дидоне» дали некто В. в большом стихотворении («Вестник Европы», 1811) и московские театралы в крылатом двустишии:

«Валберхова Дидона
Достойная трона!»

Колосовой посвящены три стихотворения Пушкина: известная эпиграмма «Все пленяет нас в Эсфири. . .» (1819), послание к Катенину: «Кто мне пришлет ее портрет. . .» (1821) и небольшой черновой набросок «Надежда Парнаса. . .» (1818—1819). В последних двух произведениях Пушкин выдвигает исполнение Колосовой роли Моины в «Фингале» Озерова, что полностью совпадает с его оценкой в «Моих замечаниях об русском театре».

VIII

Представителей русского классицизма сменяют актеры романтической трагедии — П. С. Мочалов и В. А. Каратыгин. Их творческому пути также сопутствуют отклики писателей. Не прошло года со времени дебюта Мочалова, как уже появляется стихотворение, повидимому С. Н. Глинки, где в связи с выступлением молодого актера в «Танкреде» ему предрекается блестящая будущность. И действительно, через короткий промежуток времени один из поэтов уже начинает стихотворную характеристику Мочалова словами:

«Мочалов — это наш Тальма!»

Слава Мочалова упрочивается с переходом его на романтические пьесы и шекспировский репертуар. Впечатление от игры Мочалова в мелодраме Дю-

канжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» передает уже упоминавшаяся пьеса Островского «Пучина», которая начинается репликой зрителя-купца: «Ай да Мочалов! Уважил!» На неискушенного зрителя игра Мочалова производит такое сильное впечатление, что он начинает отождествлять актера с его сценическим образом: «С кем поведешься, таков и сам будешь. Вот теперича Мочалов связался с этим... как его...» и т. д. Иначе воспринимает игру Мочалова демократическая интеллигенция. Восторженно расценивая выступление Мочалова, студенты резко противопоставляют его высокое художественное творчество тому никчемному мелодраматическому репертуару, в котором приходилось играть гениальному актеру: «А как хорош был сегодня Мочалов. Только жаль, что пьеса плоха».

Превосходное описание игры Мочалова в трагедии Шекспира «Ричард III» оставил Ап. Григорьев в том же стихотворении «Искусство и Правда».

«...Тиран — гиена и змея
С своей язвительной улыбкой,
С челом бесстыдным, с речью гибкой,
И безобразный и хромой,
Ричард коварный, мрачный, злой.
Его я вижу с лэди Анной,
Когда, как рая древний змей,
Он тихо в слух вливает ей
Яд обаятельных речей
И сам над сей удачей странной
Хохочет долго смехом злым,
Идя поговорить с портным.
Я помню сон и пробужденье,
Блуждающий и дикий взгляд,
Пот на челе, в чертах мученье,
Какое только знает ад.

И помню, как в испуге дикөм
Он леденил всєго меня
Отчаянья последним криком:
Коня, полцарства за коня!».

Эту же славу вдохновенного толкователя Шекспира утверждает эпитафия на памятнике Мочалова, содержащая «крылатую» формулировку его творчества:

«Так спи, безумный друг Шекспира...»

Трагическая в житейском смысле фигура Мочалова вызывает стихотворение И. П. Ключникова «В раздумьи после вечера, где пьяный Мочалов говорил бессвязно дичь о своей же собственной игре в „Гамлете", которым упоил автора в тот же вечер». Вспоминая «волшебное обаяние» Мочалова в ролях Отелло и Гамлета, автор с ужасом противопоставлял ему «безумное Вакха упоение», которое охватывало этого величайшего актера в быту.

Из числа литературных характеристик В. А. Каратыгина большой интерес представляет стихотворение В. Г. Бенедиктова по случаю смерти артиста: «Его не стало». Вспоминая все основные роли каратыгинского репертуара, Бенедиктов подробно описывает игру Каратыгина в роли Фердинанда («Коварство и любовь»).

«...В бровях — густая мгла, гроза из-под ресницы,
Он страшен! На лице великость адских мук.
В его гортани мрет глухих рыданий звук;
Волнуемая грудь всем слышимо клокочет,
И в хохоте его отчаянье хохочет!
Он бледен... он дрожит... и пена на устах,
И судорожно сжав в трепещущих перстах
Сосуд с отравою, он пьет... В оцепененьи
Следите вы его предсмертное томленье...

Изнемогает... пал! Так ломит кедр гроза.
Он пал; с его чела вам смотрит смерть в глаза».

Бенедиктов подчеркивает рассудочность творчества Каратыгина:

«Обдуман каждый шаг. Ряды живых картин
Его движенья и каждый взмах десницы...»

У современников творчество Каратыгина вызывало, как известно, диаметрально противоположные оценки. В романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858) дано развернутое описание игры Каратыгина в роли Отелло, любопытное именно тем, что автор показывает ее восприятие различными кругами зрителей. Правда, описание это не свободно от тенденциозности, так как отрицательное отношение самого автора к Каратыгину проглядывает слишком очевидно. «Занавес между тем поднялся, и кто не помнит, как входил обыкновенно Каратыгин на сцену? В „Отелло" в совет сенаторов он влетел уж действительно черным вороном, способным заклевать не только одну голубку, но, я думаю, целое стадо гусей». В райке и в креслах захлопали. Однако часть зрителей не довольна: «Не по-человечески говорит, не по-человечески ходит: очень уж величественно!» Но тотчас же находятся защитники: «это он делает как полководец, который привык водить войска на поле битвы, это я полагаю исторически верно.» Недовольный не унимается: «Заметьте, что этот господин одну только черту выражает в Отелло, которой, впрочем, в том нет: это кровожадность... эта страстная, нервная и нежная натура у него выходит только мясником; он только и помнит, что крови! крови жажду я! Это чорт знает, что такое!» И в другом месте: «ничего нет, ровно ничего кроме рьяности здорового быка!» Этот же зритель иронизирует насчет роста и голоса

Каратыгина — фельдфебельского или тамбур-мажорского. Однако, публика бельэтажа и первых рядов кресел в восторге. «Славно играет!» одобряет какой-то генерал. Ему иронически подсказывают: да, воинственного много! Генерал не понял иронии: «Да,» — подтвердил генерал и прошел.

Среди зрителей возникает естественное сопоставление Каратыгина с Мочаловым — далеко не в пользу первого: «это лицедей, балетчик, а тот человек...» По поводу роли Отелло тот же недовольный зритель дает общую характеристику каратыгинской игры: «двадцать пять лет этот господин держит репертуар и хоть бы одно задушевное слово сказал! Крики и крики — и больше ничего! Хорош, мне рассказывали, способ создания у него ролей: берется, например, какая-нибудь из них, и положим, что в ней пятьсот двадцать два различные ощущения. Все они от иоты до иоты запоминаются и потом, старательно подчеркнутые известными телодвижениями, являются на сцену. Сердит я на вас — я сейчас отворачиваюсь, машу на вас руками. Люблю я вас — я обращаю к вам глупонежное лицо, беру ваши руки, прижимаю их к сердцу. Устрашить хочу вас, и для этого выворачиваю глаза, хватаю вас за руки, жму так, что кости трещат, — и все это, конечно, без страсти, а так, где вздумается, где больше восклицательных знаков наставлено, и потому можете судить, какой из всего этого выходит наипрелестнейший сумбур».[1]

---

[1] Напомним, что пять лет спустя аналогичную оценку дает А. И. Герцен в некрологе Щепкина, характеризуя Каратыгина как „лейб-гвардейского трагика, далеко не бесталанного, но у которого все было до того заучено, выштудировано и приведено в строй, что он по темпам закипал страстью, знал церемониальный марш отчаяния, и, правильно убивши кого надобно, мастерски делал на погребение" („Колокол", 1863 г.)

IX

Ряд художественных произведений говорит о великом основоположнике реализма в русском актерском искусстве М. С. Щепкине. Образ молодого Щепкина дает гр. В. А. Соллогуб в своем рассказе «Собачка», как известно полностью написанном со слов великого русского актера. Изображая самыми непривлекательными красками бродячую труппу Штейна и Калиновского, автор оговаривается: «И в этом обществе бродяг находился тогда человек, молодой еще, но уже далеко обогнавший всех своих товарищей. В душе его глубоко зародилась любовь к истинному искусству, без фарсов, без шарлатанства; и уже тогда предчувствовал он, как высоко призвание художника, когда он точным изображением природы не только стремится к исправлению людей, что мало кому удается, но очищает их вкус, облагораживает их понятия и заставляет понимать истину в искусстве и прекрасное в истине.» Позднее Щепкину посвящается целый ряд приветственных стихотворений В. И. Родиславского, Ф. П. Домбровского, П. А. Каратыгина и др. В стихотворении Н. В. Берга прославляются сценические образы Щепкина:

«. . . За великого актера
Выпьем дружно: будь здоров,
Городничий „Ревизора“,
Бурдюков и Кочкарев!»

С точки зрения сценической характеристики Щепкина наиболее любопытно стихотворение С. П. Шевырева, где наряду с реализмом подчеркивается обличительно гуманистический характер творчества великого русского актера:

«Московской сцены честь и слава!
Комедий русских красота!
Сердечный смех — твоя держава,
Игра — природы простота...»

Далее Шевырев указывает, что Щепкин

«...под веселым ярким смехом
Слезу сердечную таил»,

что творчество его отмечено «жаром сильного п о п р е к а».

Современник Щепкина, выдающийся представитель петербургской сцены, И. И. Сосницкий также не раз был предметом стихотворных приветствий, а его жене Е. Я. Сосницкой посвятил Пушкин свой известный юношеский мадригал: «Вы съединить могли...» Стихотворения Д. Т. Ленского, П. А. Каратыгина, куплеты в честь Сосницкого, сочиненные артистом Леонидовым, к сожалению, касаются главным образом его бытового облика, хотя и прославляют «деда русской сцены» (стихи Каратыгина по случаю шестидесятилетия сценической деятельности Сосницкого). Для творческой характеристики некоторый интерес представляют стихи Н. И. Куликова, где между прочим говорилось, что еще

«Когда мир старый театральный...
О простоте едва мечтал,
Тогда Сосницкий гениальный
Игрой простой и натуральной
Всех иностранцев удивлял.»

Отозвались поэты и на деятельнсть великого русского актера А. Е. Мартынова. Некрасов написал в честь Мартынова специальное стихотворение «Со славою прошел ты полдороги».

А. Н. Апухтину принадлежит стихотворение «На смерть Мартынова». Особенно любопытна стихотворная эпитафия В. С. Курочкина, где про Мартынова говорится, что

«. . . Одним лицом,
Менявшим очертанья,
Он вызывал над сильным злом
Смех честного страданья!»

И в заключение:

«. . .Мартынов в гроб унес
Могучий смех с собою,
Которым он один смешил,
Смеясь над нами с нами,
Который с жизнью нас мирил
И вызван был слезами.»

С этой же стороны интересна эпитафия актера П. И. Григорьева, который отмечает, что Мартынов:

«Выражал всегда живого человека
Как есть! во всей его греховной наготе».

Общую характеристику другого крупнейшего русского актера той же поры — В. В. Самойлова — даст стихотворение гр. Е. П. Ростопчиной. Отмечая исключительное многообразие сценического творчества Самойлова, Растопчина подчеркивает, что оно основано на высокой интеллектуальности мастера и большой актерской работе:

«Хвала, художник и мыслитель,
Хвала тебе за дивный т р у д!»

Наконец, в этом ряду должны быть названы поэтические произведения, посвященные крупней-

шему представителю «театра Островского» — П. М. Садовскому. В особенности любопытно с точки зрения фиксирования театральных впечатлений от игры Садовского цитированное стихотворение Ап. Григорьева, где по поводу выступления артиста в роли Любима Торцова говорится:

«Поэта образы живые
Высокий комик в плоть облек...»

Дальше Ап. Григорьев рисует сценический образ, созданный Садовским, — так, как он воспринимался славянофильствующей частью публики:

«Любим Торцов пред ней живой
Стоит с поднятой головой,
Бурнус напялив обветшалый,
С растрепанною бородой,
Несчастный, пьяный, исхудалый,
Но с русской, чистою душой.»

Кроме этих могикан сценического реализма, литературные отклики — главным образом в поэтической форме — получила деятельность и многих других мастеров драматического театра. Сюда относится прежде всего известное стихотворение Н. А. Некрасова «Памяти Асенковой», любопытное не столько обрисовкой творческого облика артистки, сколько изображением той гнусной закулисной обстановки, которая ее окружала и которую поэт хорошо знал как водевилист Перепельский. К сожалению, конкретное содержание чаще всего отсутствует в юбилейных приветствиях актерам, как мы это видим в стихотворении В. А. Соллогуба, посвященном сестрам Самойловым («Алмаз и жемчуг русской сцены...»), в стихотворении П. Арапова в честь М. Д. Львовой-Синецкой («Искусство Талии и чувство Мельпомены...») и т. п.

Чаще всего отвлеченные выражения скорби превалируют в актерских эпитафиях, примером чему может служить стихотворение Г. А. Лишина по случаю смерти И. И. Монахова: «Еще зарытая могила. . .»

В качестве особого рода актерской personalia, надо упомянуть пьесы, где авторы выводят известных актеров под собственными именами, имея в виду, что «роли» будут исполнять сами названные лица. Это — «Развязка Ревизора», первый комический актер которой прямо назван Михаилом Семеновичем Щепкиным. Это — «аналогический водевиль» Загоскина «Репетиция на станции, или Доброму служить сердце лежит» (1827), где в числе действующих лиц фигурирует Щепкин; интермедия-дивертисмент Куликова «Артисты между собою, или Чей фант вынется, что тому делать!» (1846), где к старому актеру Колченову в день его именин являются В. А. Каратыгин, Я. Г. Брянский, М. Д. Дюр, Н. В. Самойлова, выступающие с отдельными номерами и т. п.

X

Мы говорили о мастерах русского драматического театра. Довольно широко представлены в художественной литературе также деятели оперно-балетной сцены.

Когда в 1810 году умерла юная танцовщица Мария Данилова, целый ряд стихотворных эпитафий в течение долгого периода заполнял современные издания. «Стихи на смерть Даниловой» написал К. Н. Батюшков (1810). Большими поэтическими произведениями откликнулись Н. И. Гнедич («Вестник Европы», 1811) и М. В. Милонов («Вестник Европы» 1812). Четверостишие для памятника Даниловой

было написано Измайловым («Цветник», 1810) и т. д. Поэты перечисляют популярнейшие балеты начала XIX века — «Амур и Психея», «Зефир и Флора» и т. п., где Данилова, несмотря на ее молодость (умерла на 17 году жизни), имела выдающийся успех. Они именуют ее «второй Душенькой», имея в виду не столько поэму Богдановича, сколько партию Психеи, созданную Даниловой, и в целом довольно отчетливо рисуют образ этой знаменитой танцовщицы, о которой, в сущности, и нет других свидетельств, кроме значительно более поздней биографии Мундта. В особенности любопытно стихотворение Милонова, где дается описание балетного спектакля с участием Даниловой.

Сменившая Данилову Е. И. Истомина прославлена Пушкиным. Как справедливо отметил Л. П. Гроссман, посвященные ей строки «это, конечно, непревзойденное изображение танца в русской поэзии».

«Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То станом совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет».

С именем Истоминой в памяти Пушкина связывалась трагическая дуэль из-за нее, которая произошла в 1818 году между Завадовским и Шереметьевым. В начале 1830-х годов он набросал программу повести «[Les deux danseuses]» с именами Истоминой и Завадовского, но не осуществил ее.

Как мы указали выше, этим сюжетом много позднее воспользовался Сухонин для своего исторического рассказа «Он дал слово».

В 1824 году по случаю постановки балета Глушковского «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора злого волшебника» было написано стихотворение А. С. Грибоедова «Телешевой, в балете „Руслан и Людмила", где она является оболыцать витязя». Подобно Пушкину (а быть может в подражание ему) Грибоедов описывает хореграфическое мастерство Е. А. Телешевой:

«И вдруг — как ветр ее полет!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свыше окрыленной...»

Закулисная сторона балетной сцены той поры затронута в поэме М. Ю. Лермонтова «Монго» (1836). Здесь описывается одно из лагерных приключений поэта — поездка на Петергофскую дорогу, где жила балерина Е. Е. Пименова. Вскользь касаясь балетной школы и театра, поэт останавливается на анекдотически бытовой стороне происшествия, но тем самым вводит читателя в закулисный мир:

«И там приют себе смиренный
Танцорка юная нашла, —
Краса и честь балетной сцены,
На содержании была:
NN помещик из Казани,
Богатый волжский старожил...»

Так Лермонтов поднимает в связи с именем Пименовой ту самую тему закулисной стороны балетного мира, которая затем получает широкое развитие во всех романах из театральной жизни.

Представительницу более позднего этапа в развитии балетной сцены, известную танцовщицу М. С. Петипа, изображает Некрасов в поэме «Балет». В отличие от «анакреонтических» балетов пушкинских времен теперь, в 1860-х годах, балетной сценой владеет сусальная «народность». Некрасов пишет:

«Появилась в рубахе крестьянской
Петипа — и театр застонал...»

И дальше:

«Все — до ластовиц белых в рубахе —
Было верно: на шляпе цветы,
Удаль русская в каждом размахе...
Не артистка — волшебница ты!
Ничего не видали вовеки
Мы сходней: настоящий мужик».

С острой иронией разоблачая нестерпимую фальшь этого сценического образа Петипа, Некрасов обращается к балерине:

«...Гурия рая!
Ты мила, ты воздушно легка:
Так танцуй же ты „Деву Дуная",
Но в покое оставь мужика!»[1]

Издеваясь над фальшивым образом Петипа, Некрасов в то же время высоко ценит подлинных воплотителей русского искусства. На стихи Некрасова написан хор Чайковского ко дню пятидесятилетия сценической деятельности могикана русской оперной сцены певца О. А. Петрова.

---

[1] Эти гневные строки Некрасова, как справедливое возмущение стародавним неумением балета отразить действительность, были приведены в статье Ц. О. «Правда» — «Балетная фальшь» (№ 36, 1936 г.).

XI

Различные литературные отклики вызвали также иностранные гастролеры, систематически посещавшие Россию в XIX веке. Несколько стихотворений появилось в связи с выступлениями известной трагической актрисы Жорж. Рашели посвятил свои стихи В. Г. Бенедиктов. Гастроли Ристори были отмечены стихами П. А. Каратыгина — невысоких художественных достоинств, но очень хорошо подчеркивающими высокое мимическое дарование актрисы:

«Хоть непонятен мне язык прекрасный твой...
Как в книге на твоем лице читаю я
Борьбу, порыв страстей и все оттенки чувства...»

То же самое наблюдается и в отношении балета. В 1837 году в Петербург приехала на гастроли танцовщица Тальони. Европейская известность ее привлекла в театр не только завзятых балетоманов, но многих лиц, до того почти не интересовавшихся искусством. Ажиотаж, который создался вокруг имени Тальони, красочно изображен в автобиографической повести Т. Г. Шевченко «Художник». Шевченко рассказывает: «Волшебница Тальони начала свои операции. Молодежь из себя выходила, а старичье просто бесновалось. Одни только суровые матроны и отчаянные львицы упорно дулись и во время самых неистовых аплодисментов с презрением произносили „mauvais genre", а неприступные пуританки воскликнули: „разврат, разврат, публичный разврат!"... В заключение своего триумфа Тальони протанцовала качучу в балете „Хитана". В тот же вечер разлетелась качуча по всей нашей Пальмире, а на другой день она уже владычество-

вала и в палатах аристократии и в скромном уголке Коломенского чиновника». Шевченко описывает свое посещение балета «Хитана»: «Увертюра кончилась: занавесь вздрогнула и поднялась, начался балет. До качучи шло все благополучно: публика держала себя как и всякая благовоспитанная публика. С первым ударом кастаньет все вздрогнуло и затрепетало. Аплодисменты тихо, как раскаты грома вдали, пронеслись по зале, потом громче и громче, когда же качуча кончилась, раздался гром рукоплесканий. Благовоспитанная публика, в том числе и я, грешный, взбеленились. . .» Свой рассказ Шевченко заканчивает изображением той неприглядной картины, которая представилась ему, когда в толпе поклонников он ринулся за кулисы: «И боже мой, что мы там увидели! Порхающая, легкая как зефир очаровательница лежала в вольтеровских креслах с разинутым ртом и раздутыми как у арабской лошади ноздрями, а по лицу, как весной текут мутные ручьи, смешанные с потом белила и румяна».

Этот же театральный ажиотаж, вызванный гастролями Тальони, отражен во многих других литературных произведениях. Выразительную картину воспроизводит в частности водевиль П. А. Каратыгина «Ложа первого яруса на последний дебют Тальони»(1838). Тальони — предмет всеобщего восторга. Одно из действующих лиц водевиля резюмирует:

«Об ней не рассказать словами,
Не обсудить ее умом;
Что говорит она ногами,
Того не скажешь языком».

Водевиль изображает, как возможность попасть в театр на гастроли Тальони разрешает семейные конфликты, влияет на служебную карьеру и т. п.

Аналогичную картину рисуют литературные отклики на состоявшиеся десять лет спустя петербургские гастроли другой балетной знаменитости — Фанни Эльслер. В частности сюда относится популярный водевиль П. И. Григорьева «Мнимая Фанни Эльслер» (1848), где имеются куплеты, характеризующие основные партии танцовщицы (в балетах «Мечта художника», «Жизель» и др.). Известность этому водевилю создали, впрочем, не его литературные достоинства, не выходящие за привычные рамки водевильной драматургии, а актерское мастерство А. Е. Мартынова, с блеском имитировавшего качучу Фанни Эльслер.

Увлечение итальянской оперой вызвало водевиль П. И. Григорьева «Складчина в ложу в итальянской опере», где Мартынов изображал Рубини, а Самойлов удачно копировал одного известного меломана (сезон 1843/44 г.). Отразилось это увлечение и в других современных пьесках.

Позднее литературные отклики вызвала безвременная смерть примадонны итальянской оперы в Петербурге Анжелины Бозио (1859). Не касаясь стихотворных эпитафий, укажем только, что на смерть Бозио откликнулся Некрасов:

«Вспомним Бозио... Чванный Петрополь
Не жалел ничего для нее.
Но напрасно ты кутала в соболь
Соловьиное горло свое,
Дочь Италии!..»

XII

Широко характеризует художественная литература театральных зрителей в их постепенной эволюции. В начале XIX века, когда театр окружен атмосферой светской забавы, между сценой и зри-

тельным залом существуют совершенно особые взаимоотношения. Зритель — свой человек в театре. «Почетный гражданин кулис», как характеризует Пушкин Онегина. «Счастливый царь кулис», как пишет он, имея в виду Н. В. Всеволожского.

Театральный зритель этой эпохи принимает ближайшее участие в театральной жизни. Он руководит подготовкой актеров и актрис (Гнедич, Катенин и др.), он обеспечивает текущий репертуар театра собственными произведениями и переводами:

«Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый . . .»

Непременным условием является обеспечение любимой актрисы «бенефисной поделкой». Достаточно вспомнить литературную практику молодого Грибоедова («Молодые супруги», «Притворная неверность» и др.). При этом широко практикуется «коллективное творчество». Так, для бенефиса Валберховой была написана Грибоедовым, Шаховским и Хмельницким «Своя семья». Эту своеобразную литературно-театральную атмосферу позднее высмеивает сам Грибоедов в «Горе от ума»:

«И вшестером, глядь, водевильчик слепят,
Другие шестеро на музыку кладут,
Другие хлопают, когда его дают».

Другим типом театральных завсегдатаев начала XIX века является князь Блесткин из комедии Загоскина «Господин Богатонов». Подобно «петиметрам» и «вертопрахам», выведенным в качестве зрителей в крыловской «Почте духов», театр для него — только место для светских встреч.

«Лиза: Что же вы находите дурным во вчерашней опере?

Князь: Все, сударыня, все! Впрочем, я не слыхал из нее ни одного слова. Я был в ложе графини Пронской; мы разговаривали...»

Это не мешает Блесткову принципиально считать, что русская пьеса не может быть хороша.

Театральным галломаном является граф Нулин, который развлекает Наталью Павловну парижскими театральными новостями.

Для театральных завсегдатаев начала XIX века театр — место романтических приключений. Онегин

«Непостоянный обожатель
Очаровательных актрис»,

Всеволожский

«Молодых трагических актрис
Непостоянный обожатель».

Не следует, однако, забывать и более откровенную реплику Репетилова:

«Танцовщицу держал! и не одну:
Трех разом!»

В 1830—1840-х годах зрительный зал столичного театра значительным образом видоизменился. Разношерстность публики Александринского театра в пору первой постановки «Ревизора» блестяще зарисована Гоголем в «Театральном разъезде после представления новой комедии». Выведены отдельные фигуры современных зрителей и в других литературных произведениях. Вырождается прежний тип «почетного гражданина кулис». «С хорошенькими актрисами знаком. Я ведь тоже разные водевильчики...», хвастается Хлестаков. «Актрис

коварных обожатель» — герой фривольной поэмы Лермонтова «Монго». Новый зритель — это та самая «публика в настоящем, в истинном значении слова», характеристику которой дал Белинский в своей статье «Александринский театр». Она однолика в своем обывательском существе, хотя разнородна по своему составу. Это положение превосходно иллюстрирует художественная литература. Вот в «Прекрасной партии» Некрасова.

«...Гвардейский офицер,
Воитель черноокий».

Некрасов дает ему как театральному зрителю обстоятельную характеристику:

«Его любимый идеал
Был Александр Марлинский,
Но он всему предпочитал
Театр Александринский.
Здесь пищи он искал уму,
Отхлопывал ладони
И были по сердцу ему
И Кукольник, и Кони.
Когда главою помавал,
Как некий древний магик,
И диким зверем завывал
Широкоплечий трагик,
И вдруг влетала, как зефир,
Воздушная Сюзетта,
Тогда он забывал весь мир,
Вникая в смысл куплета...

Совершенно подстать ему «Чиновник» Некрасова — этот человек «разумной середины»:

«В неделю раз, пресытившись игрой,
В театр Александринский, ради скуки,

Являлся наш почтеннейший герой
. . .Любил пальбу, кровавые сюжеты,
Где при конце карается порок. . .
И слушая скоромные куплеты,
Толкал жену легонько под бочок.
Любил шепнуть в антракте полной даме —
(Всему научит хитрый Петербург),
Что страсти и движенья нужны в драме,
И что Шекспир — великий драматург.

Подробно высказывается о Шекспире петербургский обыватель Аркадий Пигунов в повести Д. В. Григоровича «Столичные родственники». «Дают „Гамлета"! Слышишь „Гамлет"! Нельзя не воспользоваться таким случаем, хотя „Гамлета" играют часто, но ведь не наслушаешься, братец! Это такая глубина, такая бесконечная поэзия. Я тебе скажу одно только: когда дают Шекспира, я всегда выхожу из театра во сто раз лучше, чище сердцем и душою!» Не цитируя дальше излияний Пигунова по поводу «моего Вильяма Шекспира», напомним, что они принадлежат проходимцу, отличительной чертой характера которого является словоблудие под маской высоких чувств.

Без ума от Александринского театра и молодой чиновник Воробьев в рассказе Григоровича «Соседка».

«— Да ты спроси прежде, где я был.
— Верно в театре?
— В Александрии, брат, в Александрии! . . Представь себе: „Отец и дочь", „Хороша и дурна", „Харьковский жених" и „Суматоха в Щербаковом переулке!" Ну, как тут устоять!»

Воробьев в одинаковом восторге и от Мартынова, и от Максимова, и от Самойловой, но подобно «гвардейскому офицеру» Некрасова, его

больше всего пленяют мелодрама и водевиль. Он захлебывается от игры В. А. Каратыгина и даже решает поступить в актеры для того, чтобы, выйдя на сцену, сказать: «Спускайте львов!» Он в восторге от водевильных куплетов и распевает их, подражая виденному в театре.

Круг зарисовок театральных завсегдатаев 1840-х годов расширяет ряд современных водевилей и шуток. Так, в водевиле Вельяшева и Рунича «Театралы, или За двумя зайцами погонишься—ни одного не поймаешь» обрисованы «присяжные» петербургские театралы, характеризующиеся уже самими фамилиями: Бирюлькин, Трещоткин, Хлопушкин, Фертиков, Фигуркин, Змейкин. Это — пьяная компания, не только совершенно равнодушная к театру, но открыто бравирующая этим равнодушием:

«Змейкин: Мы каждый вечер посещаем театры, что бы ни давали!

Гредкев: Да как же вам не надоест глядеть все одно и то же?

Змейкин: Да мы и не смотрим на сцену.

Греднев: Да что вы там делаете?

Змейкин: Шумим, шумим, шумим!!!

Трещоткин: Иной раз спим!

Змейкин: А приятель мой амурится!»

В куплетах Змейкин сообщает, что такое петербургский театрал:

«... Он театры посещает
Всякий день по вечерам,
Но пиес не замечает,
Лишь глазеет по верхам.
Он весь в зрение обратится,
Сядет к сцене он спиной,
Будто астроном трудится
Над двойной своей трубой...»

Такую же ироническую характеристику современного балетомана дают куплеты В. Ф. Зотова «Петербургский театрал», изданные в 1843 г. с известными рисунками В. Тимма.

Отмечая при обзоре сезона 1844/45 годов, что «второй год итальянской оперы был еще блистательнее», Вольф добавляет: «увлечение итальянцами шло все кресчендо и к ногам их впервые полетели букеты и венки. До тех пор Петербург не знал цветобесия. Цветочный дождь обильнее всего лился из литерных и крайних лож первого яруса... Ложи были все завалены цветами из собственных оранжерей, и к концу вечера все они уже были брошены к ногам модных див». Именно этой теме посвящен относящийся к 1845 г. первый драматургический опыт В. А. Соллогуба — водевиль «Букеты, или Петербургское цветобесие». Водевиль высмеивает повальное увлечение этим нововведением театрального обихода:

«Сперва — певцов Италии
Все стали осыпать,
А там пошло и далее,
Во всех пошли швырять».

С точки зрения характеристики современного зрителя водевиль Соллогуба любопытен тем, что фиксирует группировки тогдашних меломанов (Виардисты, Кастеллянисты, Рубинисты, Тамбуринисты).

Однако, не одни сатирические или карикатурные фигуры театральных зрителей изображает художественная литература. Нового демократического зрителя уже вывел Гоголь в «Театральном разъезде». В 1829 году некий книгопродавец А. П. напечатал

в стихах свою автобиографию, где дает образ подлинного энтузиаста театра:

«Театр! Театр! Моя отрада!
Чем я не жертвовал тебе?
И ныне ты одна услада
В моей прегорестной судьбе.
Тебе последний лепт с восторгом
И ныне в жертву приношу,
Когда людей в собраньи многом
В амфитеатре я сижу...
Я старожил театра точно,
И так друзья меня зовут.
Бывало, восемь верст нарочно
Мне ничего не стоил путь,
Чтоб побывать на бенефисе,
В ладоши хлопать той актрисе,
Которая могла вдохнуть
Восторг мне в пламенную грудь.
Театра искра вспламенялась
И постепенно разгоралась
В моей восторженной груди...»

Этот страстный поклонник театра тоже явно относится к категории нового демократического зрителя. Напомним, что почти в сходных выражениях начал позднее В. Г. Белинский свою знаменитую статью об Александринском театре: «Театр! Театр! Каким магическим словом был ты для меня во время оно! Каким невыразимым очарованием потрясал ты тогда все струны души моей...» и т. д. Постепенно новый демократический зритель появляется во всех театрах, не только в драматических. Об этом говорит, в частности, роман А. Ф. Писемского «Взбаламученное море» (1863), где выведены студенты Московского университета, устраивающие театральную обструкцию балерине Е. И. Ан-

дреяновой во время ее гастролей в Большом театре. Хроникальная заметка Вольфа, что в 1844/45 г. «Андреянова танцовала в Москве и встретила там сильную оппозицию со стороны поклонников Санковской, тогдашней звезды московского балетного мира, какой-то шалун кинул балерине из райка вместо букета дохлую кошку,»[1] — дана Писемским в виде развернутой картины московской театральной жизни. Студенческая обструкция показана автором как демонстрация против «начальства» (Андреянова была фавориткой директора театров А. М. Гедеонова). О демократическом зрителе в оперном театре рассказывает одна из пьес — шутка «Дилетант пятого яруса», содержащая описание зрительного зала (по ярусам) на представлении итальянской оперы с точки зрения мелкого чиновника Сомягина.

В ряде произведений выведены вполне конкретные театральные зрители своего времени. Как известно, Сенковского и Булгарина имеет в виду Гоголь, изображая в «Театральном разъезде» двух литераторов. «Личности», хорошо известные всему Петербургу, выводятся в водевиделях. Так, в «Ложе третьего яруса на дебют Тальони» в роли Анохина был представлен завзятый театрал того времени Поливанов, в роли Хайлова — меломан Элькан, автор театральных фельетонов и биографий актеров, и др. Портретное сходство, которое придали этим персонажам актеры Александринского театра (Милославский, Беккер и др.), превратило водевиль в сенсацию. Водевиль имел колоссальный успех в течение ряда лет, вызвав ряд подражаний. По поводу «Букетов» Вольф замечает: «Конечно, не обошлось без личностей. Между прочим выведен был извест-

---

[1] А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. I стр. 112.

ный театрал и меломан, высокий старик величественной наружности, прозванный Испанским грандом. Не имея ни голоса, ни слуха и желая передать модные мотивы, он все сбивался на мотив „Casta diva" из „Нормы..." Каратыгин был очень похож на всем известного оригинала...» На портретном изображении театрального завсегдатая 1840-х годов графа Потемкина был основан успех водевиля Вельяшева и Рунича «Театралы» и т. д.

К 1860-м годам наблюдается новое видоизменение основного контингента театральных зрителей. Яркое сатирическое описание зрительного зала этой поры дано в той же поэме Некрасова «Балет». От первых мест партера, что зовут «бриллиантовым рядом», полных блеска «генеральских, сенаторских звезд», поэт переходит к перечислению других категорий зрителей, заполняющих театр:

«Не коснусь ни военных чинов,
Ни на службе крылатому богу
Севших на ноги статских тузов.
Накрахмаленный дэнди и щеголь
(То есть: купчик — кутила и мот),
И мышиный жеребчик (так Гоголь
Молодящихся старцев зовет),
Записной поставщик фельетонов,
Офицеры гвардейских полков
И безличная сволочь салонов —
Всех молчаньем пройти я готов!»

Такое же чувство омерзения вызывает у поэта крупная буржуазия, стремительно пошедшая в гору после 1861 года.

«Бель-этаж — настоящий цветник!
Есть в России еще миллионы,
Стоит только на ложи взглянуть.



У кассы Александринского театра в день представления «Ложи первого яруса на последний дебют Тальони»
(с литографии)



Онъ въ адажіо чихаетъ.

Петербургскій театралъ
В. Тимм

Где уселись банкирские жены —
Сотни тысяч рублей что ни грудь».

На них завистливо равняются все посетительницы спектакля: и откупщица, «втянувшая мужа в модный свет», и чиновница Марья Савишна, и другие «дамы и девицы», объятые общим стремлением к «золотому тельцу», который, как подчеркивает Некрасов, уже нераздельно властвует над чувствами всего зрительного зала.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

I

Одно из своеобразнейших явлений русской жизни XVIII—XIX вв. представляет собой крепостной театр. С одной стороны, он занимает весьма заметное место в процессе исторического развития русского театра. Долгое время помещичьи театры представляли собой наиболее значительные театральные организмы вне казенной сцены. Наряду с усадебными театрами существовали в провинциальных центрах крепостные театры, обслуживавшие более или менее широкий круг городского зрителя. Из недр крепостного театра в общем потоке крепостной интеллигенции вышел на профессиональную сцену ряд выдающихся актеров, в их числе — гордость и слава русского театра М. С. Щепкин. С течением времени, по мере распада феодально-помещичьего уклада под влиянием роста капиталистических отношений, отдельные крепостные театры перерождались, теряя свои типические черты барской затеи и переходя на коммерческие начала. Правда, полного развития помещичья антреприза не получает. Коммерческие театры помещиков, основанные на крепостном труде, противоречили исходным принципам буржуазного предпринимательства. Но именно на развалинах ряда коммер-

ческих крепостных театров возникают позднее многие провинциальные антрепризы.

С другой стороны — крепостной театр органически входил в бытовой уклад помещика, являлся неотъемлемой частью крепостного хозяйства. К началу XIX века в России «не было ни одного богатого помещичьего дома, где бы не гремели оркестры, не пели хоры и где бы не возвышались театральные подмостки, на которых и приносили посильные жертвы богиням искусства доморощенные артисты».[1] Однако, причины такого широкого распространения помещичьих театров чаще всего не имели никакого отношения к искусству. В основном это было только тяготение к помпе и представительству, тщеславное равнение в этом смысле на императорский двор, имевшее под собой прочную базу в самой феодально-помещичьей структуре государства.

Отсюда литературное отражение крепостного театра не ограничивается произведениями, специально посвященными этой теме. О помещичьем театре, о крепостном актере в той или иной мере говорит большинство произведений, затрагивающих бытовой уклад дореформенной России. При этом обычно на первое место выступают публицистические ноты. Избегая обрисовки крепостного театра в частностях и деталях, авторы сосредоточивают все внимание на тех его сторонах, которые дают наиболее яркий материал для общей характеристики крепостнической России.[2]

---

[1] М. И. Пыляев. Полубарские затеи, журн. „Исторический вестник", 1886, сентябрь.

[2] Случайный подбор художественных произведений о крепостном театре был дан в статье Н. Негорева „Крепостной театр", гл. V (журн. „Театр и искусство", 1911, № 10).

II

Одним из наиболее ранних художественных изображений крепостного театра является комедия известного драматурга кн. А. А. Шаховского «Полубарские затеи, или Домашний театр», относящаяся к 1808 году. В центре комедии стоит помещик Транжирин, который купил имение у промотавшегося графа и «чтоб перещеголять всех своих соседей, скрапал из слуг театр». Транжирин приготовляется «угостить спектаклем» помещика Кутермина, которого он прочит в мужья своей племяннице Софье. И вот в течение пяти действий на сцене идут эти приготовления, в связи с чем дается общее изображение крепостного театра. Его место в системе крепостного хозяйства выразительно определяет сам Транжирин, приглашающий «посмотреть мой сад, мои китайские домики, мои подъемные мосты, мой скотный двор, мой театр».

Перечисляются актеры: «вот Спирька, он для нежного собаку съел; Ванька, правду сказать актер и туда и сюда, да уж зато вина в рот не берет; Тришка, Прошка, Фрошка и старостина дочь Устюшка бредут изряднехонько, а Кутилко славный бы актер, да забияка злодей». В другом месте в качестве исполнителя назван поваренок Филька.

Все актеры безграмотны. Их учат с голоса, причем на сцене изображается момент такой репетиции трагедии «Дидона».

Из пьесы мы узнаем и об остальном репертуаре театра Транжирина. Это — трагедии «Хорев» Сумарокова, «Росслав» Княжнина, «Титово похождение» (милосердие), балет «Любовное похождение Марса и Венеры, и прочих богов, полубогов и нимф, или Любовь, любовью увенчанная» и т. д.

«Полубарские затеи» написаны в традиционной драматургической манере морально дидактических комедий конца XVIII века. Вся суматоха, которая происходит на сцене, заканчивается советом Транжирину: «Поезжайте, сударь, в Петербург, вы можете там видеть хорошие пьесы и дешевле, и лучше, и спокойнее».

Традиционны и персонажи пьесы Шаховского: добродетельная София и ее жених граф Ольгин, комические Транжирин и Кутермин, характеризующие себя уже своими фамилиями, пара ловких слуг в образе актрисы Фионы и актера Решима.

В традиционных формах дан в комедии Шаховского и сатирико-обличительный элемент. По примеру большинства современных ему дворянских писателей, вступавших на путь критики помещичьего уклада, Шаховский спешит оградить себя от упрека, что он высмеивает все помещичье общество, и потому усиленно подчеркивает, что Транжирин «был откупщик, разбогател и попал в дворяне», что речь идет об этих «новопеченых дворянах», о «полубарских» затеях, т. е. якобы об исключениях из общего правила.

Но от всего этого комедия Шаховского не утрачивает своей познавательной ценности, давая богатый материал для истории крепостного театра начала XIX века. И как ни осторожен Шаховской в своей критике, он вынужден указать на тот крах, который неизбежен в крепостном театре. Из пьесы Шаховского «Чванство Транжирина», написанной в продолжение «Полубарских затей», мы узнаем, что театр Транжирина распался, «как стали взыскивать по долгам».

Этот же кризис крепостного театра одновременно использует А. С. Грибоедов в «Горе от ума» для обличительных монологов Чацкого:

«А наше солнышко? наш клад?
На лбу написано: театр и маскарад;
Дом зеленью расписан в виде рощи,
Сам толст, его артисты тощи...»

И далее:

«Или — вон тот еще, который для затей,
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей?!
Сам погружен умом в зефирах и амурах,
Заставил всю Москву дивиться их красе!
Но должников не согласил к отсрочке: —
Амуры и зефиры все
Распроданы поодиночке!!!».

Давая эту уничтожающую характеристику крепостного театра как социального явления, Грибоедов со всей остротой ставит вопрос о крепостном актере — жертве помещичьего произвола.

Позднее эту тему мы находим у И. С. Тургенева. В 1847 году он пишет один из первых своих рассказов «Льгов» (из цикла «Записки охотника»), где дает образ старого рыбака Сучка, жизненный путь которого был примером помещичьего издевательства над личностью крепостного. Каких только должностей не занимал он по прихоти помещиков: был казачком, форейтором, садовником, доезжачим, кучером, поваром, кофишенком.

«— Был и актером.

— Неужели?

— Как же, был... на кеатре играл. Барыня наша кеатр у себя завела.

— Какие же роли ты занимал?

— Чего изволите-с?

— Что ты делал на театре?

— А вы не знаете? Вот меня возьмут и наряжат; я так и хожу наряженный, или стою или сижу,

как там придется. Говорят: вот что говори. Я и говорю. Раз слепого представлял... Под каждую веку мне по горошинке положили. Как же!

— А потом чем был?

— А потом опять поваром поступил».

Из поэтических произведений красноречиво рассказывается о крепостном актере в стихотворении И. С. Никитина «Поездка на хутор» (отрывок из поэмы «Городской голова»):

«Жил я не думал, не гадал,
Да в музыканты и попал.
Ну, воля барская, известно...:
Уж и пришлось тогда мне тесно.
Одели, выдали фагот, —
Играй! Бывало — пот пробьет,
Что силы дую, — все нескладно.
Растянут, выдерут изрядно, —
Опять играй! Да целый год
Таким порядком дул в фагот.
И вдруг в отставку: не годился.
Я рад — молебен отслужил,
Да, видно, много согрешил:
У нас ахтер вина опился —
Меня в ахтеры... Стало, — рок!
Пошла мне грамота не в прок.
Бывало что: рога приставят,
Твердить на память речь заставят,
Ошибся — в зубы! В гроб бы лег». —
И пятерней Семен хватил
Об стол: «Эх-ма, собакой жил».

III

Особое внимание уделяет художественная литература судьбе крепостной актрисы. Знаменитая повесть А. И. Герцена «Сорока-воровка»

(1846) рисует страшную картину крепостного театра, где, с одной стороны, культивируются модные произведения европейского репертуара вроде оперы Россини «Сорока-воровка», находящие в лице крепостных актеров выдающихся исполнителей, с другой — царит каторжный режим: «провинившегося» актера содержат в «сибирке», куда ему посылают учить роли и откуда его приводят на спектакль. На фоне таких чудовищных контрастов Герцен дает образ «великой русской актрисы», гибнущей в крепостных застенках только за то, что она смеет уклониться от любовных домогательств одного из приятелей помещика. Обратившись к крепостной сцене, Герцен находит и здесь убедительный материал для революционной борьбы с крепостничеством.

Об этой же постыдной обязанности крепостной актрисы быть наложницей помещика говорит Н. С. Лесков в одном из лучших своих произведений — «Тупейном художнике». Трагедию всей жизни Любови Анисимовны, бывшей крепостной актрисы, создало ее неосмотрительное предложение сыграть роль герцогини де-Бур-блан, которая ей очень нравилась.

«Граф был очень обрадован неожиданным вызовом девушки исполнить роль и, получив от режиссера удостоверение, что „Люба роли не испортит", ответил:

«За порчу мне твоя спина ответит, а ей отнеси от меня камариновые серьги».

Автор поясняет: «Камариновые же серьги у них был подарок и лестный, и противный. Это был первый знак особенной чести быть возведенною на краткий миг в одалиски владыки. За этим вскоре, а иногда и сейчас же, отдавалось приказание Аркадию убрать обреченную девушку после театра

„в невинном виде святой Цецилией“ и во всем в белом, в венке и с лилией в руках символизированную innocence доставляли на графскую половину». За попытку вырвать любимую девушку из рук помещика «тупейный художник» платится пыткой в потайных погребах, где «люди живые на цепях, как медведи, сидели... а другие даже с медведями были прикованы, так что медведь только на полвершка его лапой задрать не может». Но внешне все выглядело благополучно. «Спектакль шел хорошо, — рассказывает актриса, — потому что все как каменные были, приучены и к страху и к мучительству: что на сердце ни есть, а свое исполнение делали так, что ничего и незаметно».

Такой же гарем делает из своего крепостного театра герой повести кн. Г. В. Кугушева «Корнет Отлетаев» (1856). Крепостными актрисами корнет открыто пользуется как наложницами, всюду афишируя свои «романы». Кугушев описывает крепостной спектакль, где на этой почве происходят столкновения соперниц при поддержке зрительного зала, хорошо осведомленного в закулисных ситуациях.

«Вот настала торжественная и решительная минута. Обе танцовщицы-соперницы выбежали на сцену и заняли каждая свою сторону. Solo Саши покрыл аплодисментами сам хозяин, Трезвонин и Агафон; solo Параши встречало взрывы грома со стороны князя, меня и Хвостикова, пересевшего ко мне. Публика разделилась на две партии. Но когда обе танцовщицы с ненавистью в душе, но с улыбкой на устах, нежно обняв друг друга, понеслись по сцене, одна, желая превзойти другую, когда началась между ними ровная сильная борьба — наши партии, каждая отстаивая свою танцов-

щицу, слились в один общий гул одобрения... Но вот танцовщицы, задыхаясь от волнения и усталости, пролетели еще раз по сцене, сделали два-три прыжка и, остановясь в грациозных позах, кончили поединок, вызывая дани нашего удивления. Увлеченный Отлетаев... схватил букет... и в одно мгновение бросил на сцену. Обе танцовщицы кинулись поднять его, но барин крикнул: „Саше!", и она с торжеством взяла цветы, а обиженная соперница грустно отошла в сторону».

Повесть Кугушева содержит ряд ценных материалов для истории крепостного театра. Автор описывает внешний вид театра, внутреннее устройство театрального зала, с двумя рядами кресел и лавками, обитыми красным бархатом, сцену, освещенную лампами, занавес, на котором изображено имение Отлетаева, и т. д. Красочно изображена репетиция, проходящая под непрестанные окрики корнета.

«— André, — сказал корнет.

— Андре, я говорю-с Андре, — сказала Маша.

— Да, дура, пойми ты André, а не Андре. Ну, скажи André.

— Андре-с.

— Фу, ты, дубина какая! Поди скажи, чтобы во всей пьесе, где André, поставили Жорж».

Приводится также программа спектакля, необычайно типичная для крепостного театра:

СЕЛО СЕРЕЖИНО.

Июля 5-го 185... года.

Труппою корнета Отлетаева представлено будет:

НОВИЧКИ В ЛЮБВИ.

Водевиль в одном действии.

Роли Вареньки и Сашеньки будут играть девицы Вера и Ольга Рыжкины.

ПУТАНИЦА.

Водевиль в одном действии.
Роль Клушиной будет играть Маша, 17 лет.
и
ДИВЕРТИСЕМЕНТ,
составленный из разных танцев.

1. Па с шалью . . . . . Саша.
2. Качуча . . . . . Параша.
3. Pas de deux . . . . . Саша и Параша.
4. Русская . . . . . Маша.

Финал.

Наконец, как мы уже говорили, описывается и сам спектакль.

Подобно «полубарским затеям» Транжирина, театр корнета Отлетаева предназначен, так сказать, для «внутреннего употребления» в помещичьем обиходе. Отлетаев сообщает:

«—Видите ли, скоро именины Нины... Так я готовлю ей сюрприз и ставлю пьесу с превращениями, пресмешную, под заглавием: „Вот так пилюли, что в рот, то спасибо". Надо вам заметить, что доктор на-днях прописал жене пилюли до того неприятные, что она с трудом может проглотить их: следовательно, одно заглавие пьесы должно уже рассмешить Ниночку».

Да и зрителями театра наряду с помещиками являются «нянюшки, мамушки, дворецкий с супругою, актрисы, не занятые на сцене, прислуга театра и много разных лиц из огромной дворни».

Другой тип крепостного театра — городской коммерческий театр графа Каменского, того самого помещика-антрепренера, что в первые годы своей предпринимательской деятельности сам си-

дел за кассой, — имеют в виду в своих произведениях Герцен и Лесков. Вернее, это новый тип в эволюции крепостного театра: попытка приспособить его к новым экономическим условиям по мере того, как начинает интенсивно деградировать крепостническое хозяйство. Художественная литература позволяет нам и дальше проследить этот процесс перерождения усадебного крепостного театра в городской провинциальный. В своей повести «Доброе, старое время» Д. Н. Мамин-Сибиряк рассказывает про Сибирский театр начала сороковых годов. В основном это уже типичная провинциальная антреприза, поддерживаемая уральскими купцами и промышленниками. Но женский состав труппы — исключительно крепостные, законтрактованные предприимчивым антрепренером в Орловской губернии, в имении недавно умершего помещика-меломана, у которого был свой домашний театр и при нем театральное училище: «наследники меломана были рады выгодной афере и отпустили своих воспитанниц под надзором няньки Улитушки, которая должна была отвечать головой за целость доверенного ей живого товара». «Барщина» крепостного театра сменяется своеобразным «оброком», создающим органический переход от помещичье-дворянского театра к театру буржуазно-предпринимательскому.

Театр Транжирина прекращает свою деятельность, как только запутываются денежные дела помещика. «Распроданы поодиночке» актеры крепостного балета. Быстрый крах наступает в крепостном театре самодура Отлетаева, который в конце концов сам вынужден влачить жалкое существование нахлебника. В доходное предприятие пытается превратить свой театр граф Каменский. В театральный «оброк» уходят актрисы орловского

помещика-меломана, быть может того же самого Каменского. Усадебный крепостной театр распадается. В пьесе П. Д. Боборыкина «Старое зло» (Большие хоромы), написанной в 1860 году, т. е. перед самой крестьянской реформой, мы присутствуем при самоликвидации помещичьего театра. «Теперь весь этот хлам, театр, артисты, и балетчики, и корифейки, и вся эта орава только обуза нам»,—резюмирует наследник графа Пашкина. Актеров обращают в первобытное состояние. Флейтист Павел Кошкин становится камердинером старой графини; крепостную актрису Грушу назначают ее горничной. Правда, и здесь обозначается преемственность провинциального театра от крепостного: в оброк уходит крепостной актер Михаил Красунов, быстро приобретающий известность на провинциальной сцене.

V

Крепостной театр сохраняется до крестьянской реформы. Но уже задолго до нее он вступает в полосу о к о н ч а т е л ь н о г о в ы р о ж д е н и я. В особенности это относится к усадебным помещичьим театрам. Здесь крепостные труппы — чаще всего только помещичьи гаремы, где происходят самые разнузданные оргии. Одну из них описывает С. Н. Терпигорев (С. Отава) в автобиографическом рассказе «Праздник Венеры» (из цикла «Потревоженные тени»). Отставной генерал Емельянинов, доведший до нищеты всех крестьян, корчит из себя мецената: «Музы! Служение музам! Я всегда окружал себя... Поэты, художники, живопись, музыка, театр!» Но истинное назначение всех меценатских затей Емельянинова слишком обнажено. «Да ведь это же старый развратник и больше ничего! Все

эти балеты, театры — все у него для одного разврата», — разъясняет один из персонажей рассказа. Терпигорев описывает балетный спектакль Емельянинова, устроенный на открытом воздухе и непосредственно переходящий в «анакреонтический» праздник, полный самого дикого разгула.

В другом рассказе Терпигорева — «Отхожие промыслы» (из цикла «Оскудение») — изображен любитель хореграфического искусства помещик Свистов. Этот так же «не жалел расходов, затрат и хлопот по заведению и здесь в глуши хотя малого балета. Выписанные из Петербурга две балетчицы, опытные в преподавании, по целым дням прыгали в зале, обучая двенадцать девиц дворового происхождения». Однако, балета не получалось, так как многие танцовщицы вскоре оказались беременными. Распутство, которое цветет под прикрытием крепостного театра, начинает забстить даже представителей власти: «губернатор, по обычаю объезжавший в этом году губернию для ревизии, на обедах у предводителя прямо говорил, что занятия, подобные обучению крестьянских дворовых девиц хореграфическому искусству, хотя сами по себе и ничего недозволенного и вообще предосудительного не представляют, но все-таки гораздо приятнее было бы, если бы были прекращены, и чем скорее, тем лучше».

Своей печальной повестью о крепостном театре Герцен, по собственному его указанию, обязан рассказу М. С. Щепкина. Рассказ Лескова записан со слов няньки младшего брата писателя, в свое время подвизавшейся в Орловском театре в качестве актрисы. Лесков прямо называет графа Каменского. У Герцена он скрыт под полупрозрачным псевдонимом князя Скалинского. Кугушев изображает

в «Корнете Отлетаеве» богатого орловского помещика Танеева, владельца театра в селе Архангельском. Помещиков Познякова и Ржевского имеет в виду Грибоедов в цитированных строках из «Горе от ума». Автобиографическими воспоминаниями являются рассказы Терпигорева. Устанавливаются и более или менее точно житейские прототипы и других крепостных театров, получивших отражение в художественной литературе.

Рассказывая о крепостном театре, писатели базируются на вполне конкретном фактическом материале, что придает исключительную познавательную ценность их литературным обобщениям.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

I

Театральные затеи поместного дворянства, вырази-вшиеся главным образом в форме крепостного театра, не ограничились им. Параллельно с крепостным театром развивается другое, не менее характерное театральное явление — любительский театр помещичье-дворянского общества. Здесь берет свое начало весь позднейший поток театральной «любительщины». Однако, долгое время любительские спектакли в помещичье-дворянской среде носят весьма специфические черты и могут быть объединены под названием, которое дает одно из литературных произведений, посвященных этой теме: «благородный театр».

К числу ранних литературных изображений такого рода любительских спектаклей принадлежат пародийные советы и наставления светским любителям «каким образом можно самим вдруг сделаться актерами», помещенные в сатирическом журнале XVIII в. — в «Карманной книжке» Страхова. Сюда же относится стихотворение известного поэта конца XVIII — начала XIX века кн. И. М. Долгорукого «Мой театр». Поэт рисует образ дворянина-помещика, желающего отгоро-

БЛАГОРОДНЫЙ ТЕАТРЪ.

КОМЕДІЯ

ВЪ ЧЕТЫРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ

ВЪ СТИХАХЪ.

Сочиненіе М. Н. Загоскина.

C'est à qui sera jeune, amant, prince ou princesse
Et la troupe est souvent un beau sujet de piéce.

Delille.



МОСКВА,
Въ Типографіи Н. Степанова,
При ИМПЕРАТОРСКОМЪ Театрѣ.
1828.

Титульный лист
первого издания комедии Загоскина
«Благородный театр»



В. П. Далматов — **Отлетаев**

«Провинциальный Дон-Жуан» Ф. Толстого
(по повести Кугушева «Корнет Отлетаев»)

диться от житейских забот во имя безмятежного наслаждения жизнью:

«Пускай все строится на свете
Как рок упрямый приказал,
Лишь только б жить мне в кабинете,
Никто на вкус мой не мешал».

Герой повествования подчеркивает:

«В кармане рубль коль залежится,
Поставлю в миг его ребром.
Моя забава — суетиться,
Мой рай — людьми набитый дом».

И вот, как основное проявление этой тщеславной суетни, поэтом называется домашний театр:

«В сарае шесть кулис поставил,
Широкой завес распустил,
Огарки все домашни сплавил,
Во тьме свет плошек сотворил;
И тут в обмане восхищаюсь,
Воспоминая век златой,
В стихах и в прозе отличаюсь,
То царь, то молод я мечтой!»

Так иронически изображает художественная литература любительский театр помещичье-дворянской среды с первых шагов его существования.

Значительно полнее по охвату материала и определеннее в смысле его оценки первое драматическое произведение, рисующее ранние любительские затеи помещиков, — комедия М. Н. Загоскина «Благородный театр» (1828). [1]

---

[1] Первая пьеса о любительском театре относится к концу XVIII в. Это — анонимная комедия «Смешное сборище». Но в ней осмеиваются не помещичьи, а мещанско-купеческие любительские затеи.

В губернском городе в доме помещика Любского идет подготовка к домашнему спектаклю, которым заправляет страстный любитель театра помещик Посошков. Он же — автор пьесы «Осмеянный опекун» и исполнитель ее центральной роли. Другими исполнителями являются племянница Любского — Оленька, молодой помещик Вельский и соседи Любских по городу. Один из них — отставной землемер Бирюлькин — сделался актером поневоле. Любский заставляет Бирюлькина принимать участие в спектакле, угрожая в случае отказа представить ко взысканию его вексель: «прошу играть, не то — по векселю плати». По ходу действия изображается репетиция «Осмеянного опекуна». Последний акт проходит за сценой перед самым началом спектакля.

«Благородный театр» написан в стихах в традиционной манере «салонных» комедий начала XIX века. Организация любительского спектакля является лишь поводом для того, чтобы развернуть традиционные сценические ситуации с двумя любовными парами — господ и слуг, с добродетельным резонером Честоновым и т. п. Но тем не менее комедия Загоскина содержит любопытные данные для характеристики помещичьего любительского театра.

Загоскин точно указывает социальные мотивы, лежащие в основе всей этой помещичьей забавы. Это — тоже стремление к помпе и представительству, тоже равнение на столицу, что и в раннем крепостном театре:

«Наш город не Москва — однако ж посмотри,
Как мы пируем здесь — не хуже нашей знати» — с гордостью заявляет Любский Честонову. К театру как искусству Любский равнодушен:

«Честонов: Кой чорт! Да что тебя к театру привязало?

Любский: Меня?.. По мне его хоть век бы не бывало;

Но делать нечего — и плачу, да люблю:
Ведь я, мой друг, один весь город веселю.»

«Вот тщеславия плоды», резюмирует Честонов. Характерные штрихи в этом же отношении вносят реплики жены Любского, все время вздыхающей о расходах, с которыми сопряжено устройство спектакля.

Ярко и не без известной доли сатирического пафоса характеризует Загоскин общую атмосферу «благородного» театра:

«Волненье страшное, тревога, кутерьма.
Хозяева в чаду, актеры без ума;
Тот пламенной игрой и чувством удивляет:
Забытого детьми Эдипа представляет,
А сам детей своих давно уже забыл.
На сцене, для другой, один супруг лишь мил,
Им дышит, им живет — тогда как в самом деле
Действительный супруг лежит больной в постеле.
Интригам нет конца; насмешки, сплетни, лесть...
А ссоры вздорные нельзя и перечесть:
Один желает быть отцом, другой тираном.
Тот ролю выплакал, тот взял ее обманом;
Та теткой хочет быть, тот просится в слуги,
Тому любовника давай — ну, вот беги!
И, словом, труппа вся, признаться должно в этом,
Прекрасным может быть комическим сюжетом».

По всей пьесе Загоскина разбросаны мелкие, но достаточно типичные детали общей картины устройства помещиками любительского спектакля. Вот съезжаются зрители: прокурор, губернский пред-

водитель, гражданский губернатор и т. д. Вот поступает предложение посадить суфлером буфетчика Фому. «Благородное» общество в затруднении, как обозначить в афише наряду с фамилиями помещиков исполнительницу роли субретки горничную Наташу. Выразительна также фигура «отставного придворного актера» Изведова, мечтающего завести в провинции собственный театр, а пока что привлеченного «благородными» любителями в качестве суфлера. Общественное положение этого «отставного придворного актера» в помещичьем кругу определяется уже самим местом, на которое он поставлен автором в композиционно-драматургическом отношении. В традиционной драматургической схеме того времени Изведов — комический слуга. В соответствии с этим в начале пьесы имеется характерная ремарка: «все сидят выключая Изведова и Наташи».

По свидетельству Аксакова, «Благородный театр» при постановке на московской сцене имел «самый полный, самый огромный успех». Отмечая успех «Благородного театра» при постановке на петербургской сцене, Вольф объясняет его, в частности, тем, что отдельные типы помещиков-любителей были полностью схвачены Загоскиным с натуры.

Эту же тему «благородного» театра находим и в другом произведении Загоскина—в его известной комедии «Богатонов, или Провинциал в столице». Промотавшиеся князь и баронесса мечтают обобрать Богатонова и предаться за его счет наслаждениям «светской» жизни:

«Князь: Какая восхитительная будущность! Я живу открыто, беспрестанные балы, вечера... крепс, макао...

Баронесса: И небольшой фараончик. Вы знаете, князь, как я его люблю.

К н я з ь: Мы заведем домашний театр!.. Прелестная Оленька станет играть скромных Агнесс.

Б о р о н е с с а: А вы — страстных любовников...»

Загоскин откровенно указывает на истинное место любительских спектаклей в помещичьем обществе: это — пустая забава, стоящая в одном ряду с карточной игрой.

II

Несколько более п о з д н и й этап в развитии «благородного театра» отразил гр. В. А. Соллогуб в своей повести «Воспитанница», напечатанной в 1845 году. Для именин графини ее воспитанница Наташа затевает любительский спектакль. Играют «пьесу госпожи Жанлис: La Rosière de Salency», В губернском городе Х. «это нововведение было принято с восторгом». В результате «всю зиму разыгрывались у графини разные французские пьесы, комедии, водевили, даже драмы.» Все губернское общество приняло активное участие в этих спектаклях. «Прокурор заслужил не малую известность в патетических ролях, а председатель какой-то палаты обнаружился отличным комиком», — добавляет Соллогуб, пользуясь одновременно возможностью для сатирического выпада. В существе своем это, конечно, тот же самый «благородный театр». Но времена изменились. Под влиянием быстрой деградации крепостнического хозяйства поместное дворянство устремилось на государственную службу, пополняя ряды николаевской бюрократии. Помещик становится вместе с тем чиновником. И сейчас, в 1840-х годах, «благородные спектакли» начинают распространяться в чиновничье-дворянских кругах.

Развернутое описание одного из таких спектаклей мы находим в известном романе А. Ф. Писем-

ского «Люди сороковых годов» (1869). Инициатором «благородной» театральной затеи выступает не больше, не меньше, как сам губернатор, который желает развлечь этим местную помпадуршу Пиколову.

Чувство страха, а не удовольствия, охватывает чиновников, имевших несчастье получить почти служебное назначение участвовать в спектакле. Роли рассылаются с жандармом. Все помнят, что губернатор «не любил шутить в том случае, и еще в прошлом году одного предводителя дворянства, который до самого представления не выучил своей роли, распек при целом обществе и кроме того к очередной награде не представил». По предложению героя романа Вихрова для постановки выбирается «Гамлет». Однако, «дама сердца губернаторского» Пиколова интересуется только нарядом, в котором ей придется выступать·

«— Вы будете, если пожелаете, играть Офелию.

— А какой костюм ей надо?

— Костюм в первых актах у нее обыкновенное шелковое платье фрейлины со шлейфом.

— Со шлейфом же, однако! И все один костюм! . .»

Заботит будущую Офелию и другое обстоятельство.

«— Я буду играть Гамлета, — сказал Вихров, — и вы будете в меня влюблены, — прибавил он, видя, что его собеседнице надобно было растолковать самое содержание пьесы.

— Но я, однако, не очень буду в вас влюблена? — спросила она.

Madame Пиколова побаивалась в этом случае своего обожателя, который был сильно ревнив».

Полная вздорность подобных любительских затей наблюдается и в других случаях. Так, в ро-

мане Писемского «Тысяча душ» (1858) героиня рассказывает: «в одном доме хотели играть „Горе от ума" и ни одна дама не согласилась взять роль Софьи, потому что она находится в т а к и х отношениях с Молчалиным!» Собеседник разюмирует: «общая участь всех благородных спектаклей»!

III

Полностью посвящен «благородному театру» рассказ Писемского «Комик» (1851). Действие «Комика» развивается в небольшом уездном городке, где местный помещик Дилетаев устраивает спектакль с участием всего «светского общества» городка. Программа спектакля состоит из комедии самого Дилетаева «Виконт и гризетка, или Исправленный повеса», сцен из гоголевской «Женитьбы», драматической фантазии «Братья-разбойники», переделанной из поэмы Пушкина, и дивертисмента с качучей и пением романса «Оседлаю коня».

Рассказ Писемского носит ярко выраженный характер памфлета на противников нового литературного направления, к которому принадлежал сам автор. Обывательские разговоры закоснелых провинциалов близко напоминают критику произведения Гоголя, шедшую из лагеря Булгарина и ему подобных.

«— Ну что в ней классического? — рассуждает Дилетаев о «Женитьбе». — Классического то в ней ничего нет. Во-первых, главного правила классицизма — единства содержания в ней не существует; а без этого, батюшка, всякая комедия, как тело без души. Сведено несколько смешных, уродливых лиц, которые говорят между собою и, конечно, заставляют смеяться, но и только: эта пьеса решительно не для знатоков».

В другом месте он признается: «между нами сказать, я бы этой пьесы никогда не поставил: какой-то тривиальный фарс... смешна и больше ничего».

Издевается Писемский и над обывательским восприятием творчества Пушкина. Стихи «Братьев-разбойников» признаны недостаточно «эффектными» и дополняются собственной стряпней любителей.

Но вместе с тем «Комик» Писемского изображает кризис, который наступил в развитии «благородного театра». С одной стороны, еще полностью сохраняются традиционные черты помещичьей затеи. Крепостной оркестр. Лакеи, переряженные волей хозяина в толпу разбойников. Самодельная пьеса хозяина, по поводу которой он с полным достоинством сообщает: «Спектакль будет довольно большой и прекрасно составленный: в первую голову моя комедия „Виконт и гризетка, или Испра-вленный повеса", необыкновенно живая пьеска, из французских нравов. В ней всего три действующие лица: — молодой виконт, которого я сам буду играть, и который есть чистый тип шалуна-парижанина, и еще две женщины — одна из них гризетка, а другая маркиза. В первом действии он влюблен в гризетку и ненавидит маркизу, а во втором — влюбляется уже в нее. Гризетка это узнает, застает его у маркизы, укоряет его; сама маркиза над ним смеется. Он сначала теряется, потом раскаивается и предлагает гризетке руку, а маркизе объявляет, что это ее побочная дочь. Пьеса эта, я не хвастаясь могу сказать, неоцененная вещь для благородных спектаклей, потому что актеры не могут иметь тех манер, которые нужны для Сен-Жерменских баричей».

С другой стороны, монолитность «благородного театра» уже разрушена. Вопреки своим личным

вкусам Дилетаев включает в спектакль сцены из «Женитьбы»: «мне хочется это сделать для столицы... придется, может быть, своим знакомым написать, что у нас был спектакль, давали «Женитьбу». Но есть и другое соображение, не менее характерное — это учет нового зрителя: «мы ее дадим для райка; у меня хоть и домашний спектакль, но публика будет всех сортов». При нехватке артистических сил светские любители решаются привлечь в состав исполнителей мелкого чиновника питейной конторы Рымова, служившего одно время в провинциальной труппе.

Наконец, сам спектакль происходит уже не в помещичьем театре, а на полотняной фабрике купца Яблочкина, который, по просьбе Дилетаева и по старинному с ним знакомству, дал для театра огромную залу в своем предприятии. Правда, декорации («голубая комната, а на другой стороне желтая и лес») сюда были привезены из усадьбы Дилетаева.

Наряду с этим, в рассказе Писемского даны характерные штрихи той обывательской «любительщины», которая развивается во второй половине XIX века. «На репетициях очень приятно: мы с вами будем сидеть, разговаривать, смеяться», уговаривает любительница. Затруднения с постановкой «Женитьбы» любители обходят весьма характерным образом: выбрасываются все сцены, где участвует сваха, тетка, Анучкин, Жевакин, Яичница. Дилетаев убеждает любителя: «извольте слушать; первое явление: вы со слугой. Слугу буду играть я сам. Угодно вам? Хотя это и не моя роль и не моего вкуса, но для театра я готов пожертвовать всем. Свахи нет. Является Кочкарев и с ним вся сцена. Потом зачеркивается все, и начинается с того места, где невеста рассуждает о женихах. Приходит Кочкарев, советует ей брать Подколесина и приводит его,

а тут опять может итти все сплошь. Таким образом, пьеса прекрасно начнется и отлично кончится.»

Этот же процесс распада помещичьего «благородного театра» отражен в двухактной комедии-шутке В. А. Соллогуба «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься», написанной для домашнего благотворительного спектакля, но затем с успехом шедшей в 1852 году на публичной сцене в Петербурге. Действие «Сотрудников» происходит в деревне новгородского помещика Грознова, затевающего любительский спектакль по случаю именин жены. Стимулом этой затеи является все то же честолюбивое стремление помещиков к помпе и представительству. Грознов откровенно признается: «знаешь ли, что меня забавляет? .. Сколько будет толков после нашей пьесы! .. И не только по соседству, но и в обеих столицах... Я думаю, сосед наш Андреев с досады лопнет». Но внутренние ресурсы «благородного театра» истощены. Следуя традициям, помещик считает необходимым «навалять» специальную пьесу, однако, вынужден привлечь для этого дела профессионалов-литераторов в лице московского журналиста славянофила Олеговича и петербургского журналиста западника Ухарева. В деревне нет уже и прочих условий для спектакля. «Театр и кулисы нам привезут из Петербурга», сообщает Грознов. По авторскому замыслу пьеса Соллогуба является, впрочем, не столько осмеянием «благородного театра» вообще, сколько пародийным изображением спора славянофилов и западников, — и в этом смысле литературным памфлетом.

Ко времени крестьянской реформы помещичий «благородный театр» изживает себя. В лучшем случае он начинает тянуться за профессиональной сценой, приобретая типические черты так назы-

ваемой «любительщины». С полной наглядностью изображает это даже такой ретроградный литератор, как В. М. Маркевич. Мы имеем в виду его роман «Четверть века назад», печатавшийся в «Русском вестнике» за 1878 год, а в 1879 году вышедший отдельным изданием, переработанным и значительно дополненным автором. Роман содержит две части, из коих первая сюжетно полностью построена на том, что организуется любительский спектакль в имении князей Шестуновых в окрестностях большого губернского города близ Москвы. Готовится постановка двух пьес — «Льва Гурыча Синичкина» Ленского и «Гамлета» в переводе Полевого с музыкой Варламова, т. е. популярнейших произведений профессионального театра того времени. В спектаклях участвуют «почти все состоявшие тогда налицо в Москве актеры-любители». Роль Офелии исполняет княжна Лина. Но для постановки спектаклей специально выписан режиссер московского Малого театра.

Маркевич подробно описывает устройство театра в помещичьем доме и процесс репетиционной работы. Специально останавливается он на таких характерных для «светского» спектакля моментах, как «очищение» старым князем трагедии Шекспира от всех «шокирующих» мест, вплоть до того, что «в сцене театра герой наш безжалостно пожертвовал традиционной со времен Гаррика и эффектной для актера позой Гамлета, который слушает представление откинувшись затылком на колени Офелии; положено было, что вместо слов — „могу ли прикоснуться к вашим коленям?" Гамлет скажет: „позволите ли мне прилечь к вашим ногам..." и усядется у ее ног, но не прямо перед нею, а несколько сбоку». Заканчивается первая часть романа описанием спектакля «Гамлет».

ГЛАВА ПЯТАЯ

1

В «Полубарских затеях» Шаховского актер Решим рассказывает Фионе: «у графского дядюшки был театр, на котором я прославился... после его смерти я достался племяннику, который отпустил меня на волю; страсть моя к театру бросила меня в кулисное царство; я играл с успехом на разных ярманках, но в Воронеже как-то мне не посчастливилось и тогда с горя принялся к твоему барину». Завести в провинции собственную труппу мечтает отставной придворный актер Изведов в «Благородном театре» Загоскина. Одно время в провинциальной труппе служил Рымов — герой рассказа Писемского «Комик»... Профессиональный театр провинции находит отражение уже в литературе о крепостном театре, в его ранней фазе, и в произведениях, посвященных помещичьей любительской сцене. И это естественно, так как зарождение профессиональных театральных предприятий в провинции относится еще к XVIII веку.

Более подробно останавливается на провинциальном театре того времени Квитко-Основьяненко в своей повести «Пан Халявский». Герой повести приводит рассказ отца о том скандале, который разыгрался на ярмарке в городе Глухове в связи

с приездом б р о д я ч и х «комедчиков»: забаллотированный кандидат в глуховские полковники подкупает труппу, она тайно покидает город, а вместо спектакля со сцены неизвестным лицом показывается «дуля» его счастливому конкуренту. Подчеркивая в примечании, что он сообщает «истинное происшествие в то время бывшее», Квитко-Основьяненко красочно описывает, как в «игральный день» на сарай, превращенный в «комедный дом», влез человек с необычайно сильным голосом и «прокричал во всеуслышанье, что в тот день будет знатная комедия».

О провинциальном театре несколько более поздней поры говорится в другом произведении того же Квитко-Основьяненко — в его пьесе «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (1827), известной главным образом из-за ее сходства с «Ревизором» Гоголя. Страстный любитель театра, смотритель уездных училищ Ученосветов радостно сообщает персонажам пьесы о том, как, встретив проезжавшую через город странствующую труппу, он уговорил ее задержаться и дать несколько представлений в помещении местного училища. Само представление этой труппы на сцене не показывается. Равным образом в пьесе не выводится никто из ее представителей. Однако из слов Ученосветова можно понять, что́ и в каких условиях будет исполнено. Для открытия спектаклей он назначает трагедию Озерова «Дмитрий Донской» с рядом собственных переделок и «исправлений». Он рассказывает: «все утро был в большой деятельности. Вместо сцены расстанавливал столы и покрывал коврами. Пока уставляли дорожные кулисы...» В конце пьесы, когда из-за происшедшей суматохи никто из «почтенной публики» в театр не едет, он жалуется, что «суфлер задохся, сидя под столом;

плошки горели-горели да и выгорели; принужден новые зажигать».

Все эти материалы, однако, не выходят за пределы литературного эпизода, что вполне понятно. В театральной жизни провинции выступления странствующих трупп долгое время остаются явлениями единичными. Только по мере развития капиталистических отношений, к середине XIX века эпизодические проявления театральной инициативы в провинции сменяются широкой волной театрального предпринимательства.

II

В первой главе «Мертвых душ» Гоголь рассказывает, что, совершая свою первую прогулку по губернскому городу N., Чичиков «дорогою оторвал прибитую к столбу афишу, с тем, чтобы, пришедши домой, прочитать ее хорошенько. . .» И далее: «накушавшись чаю, он уселся перед столом, велел подать себе свечу, вынул из кармана афишу, поднес ее к свече и стал читать, прищуря немного правый глаз. Впрочем, замечательного немного было в афишке: давалась драма г. Коцебу, в которой Ролла играл г. Поплевин, Кору — девица Зяблова,[1] прочие лица были и того менее замечательны; однако же, он прочел их всех, добрался даже до цены партера и узнал, что афиша была напечатана в типографии губернского правления».

Для истории русского театра приведенная цитата мало примечательна, если рассматривать ее вне общих особенностей творческого метода Гоголя. Но если мы вспомним, что реалистического отобра-

---

[1] То есть трагедия Коцебу „Испанцы в Перу, или Смерть Роллы" (1796).

жения современности Гоголь достигает путем тщательного отбора явлений характерных и типических, путем соответствия своих произведений прежде всего «общему смыслу действительности», цитированное место поэмы приобретает принципиальное значение. Описывая губернский город, Гоголь отмечает провинциальный театр как типическое явление.

Действительно, в 1830-х годах провинциальная сцена начинает занимать уже весьма заметное место в русской театральной жизни. Это положение вскоре было констатировано в критической литературе. Возникший в 1840 году журнал «Пантеон» в одной из первых своих книг открыл специальный отдел «Провинциальные театры в России» следующими словами: «беспрестанное размножение кочующих театральных трупп и утверждение в многих губернских городах постоянных театров, более или менее замечательных, показывает до какой степени страсть к театральным зрелищам начинает усиливаться в России». Правда, журнал здесь же добавляет, что «в отношении к своему достоинству русские провинциальные театры не заслуживают еще слишком громкого одобрения». Вслед за тем в «Пантеоне», равно как и в другом аналогичном журнале той поры — «Репертуаре», а несколько позднее в объединенном «Репертуаре и Пантеоне», начинают периодически помещаться корреспонденции о деятельности провинциальных театров.

Одновременно появляются первые беллетристические произведения, уже сюжетно связанные с провинциальным театром. В 1835 году в «Библиотеке для чтения» печатается сатирическая повесть А. Ф. Вельтмана «Провинциальные актеры» (позднейшее название «Неистовый Роланд»), где рассказывается о том, как в одном провинциальном городке

на берегу Днепра сумасшедший актер странствующей труппы Зарецкий был принят за генерал-губернатора из-за бессвязных грозных реплик, которые выкрикивал он, повторяя игранные роли, и из-за своего театрального костюма. В связи с этой центральной темой, которая, как уже отмечалось в истории литературы, перекликается с темой «Ревизора» Гоголя, повесть Вельтмана изображает «походную» труппу Козырина, где состоял Зарецкий. Вельтман подчеркивает, что «приехавшая труппа актеров принадлежала уже не к тому времени, когда публику созывали в театр бубнами и литаврами, когда без предуведомления о достоинстве пьесы и без испрошения снисходительного воззрения на игру, актер не смел ступить на сцену, а публика без предварительного экстракта или объяснения пьесы, изложенного в прологе, не понимала смысла». Описание спектакля, которое дает Вельтман, впрочем, говорит скорее об обратном. Драма «Добродетельная преступница, или Преступник от любви» и комедия «Неистовый Роланд» идут за отсутствием Зарецкого без главного действующего лица, принимая, как отмечает сам автор, новый неожиданный смысл.

Аналогичный провинциальный спектакль изображается в рассказе Квитко-Основьяненко «Ярмарка», напечатанном в 1840 году в журнале «Современник». Пьеса «Приключение в жидовской корчме» не заканчивается, так как в суфлерском экземпляре оказываются ошибочно вплетенными страницы из сентиментальной драмы Ильина «Лиза, или Торжество благодарности». Вылезая из своей будки, суфлер вступает в объяснение с публикой: желает ли она дослушать „Лизу", коей все окончательно листы есть, или обратиться к „Корчме"? Тогда он побежит на квартиру и отыщет листы из „Корчмы"! Публика

вступает по этому поводу в пререкания между собой, но дело улаживается к общему удовольствию: игранную пьесу не заканчивают, а переходят ко второй, где опять-таки главную роль играет суфлер. Характеристику зрителей Квитко-Основьяненко довершает следующим диалогом:

«Что это на завтра объявили? — спросил Егор Егорович при выходе у Прокопа Петровича. — Сколько мог расслушать, — отвечал тот, — так будут представлять „Индик с ботвиньем" — А по правде вам сказать актер очень явственно объявил, что представлена будет трагедия „Эдип в Афинах". Вот так-то понял Прокоп Петрович и подобные ему».

В 1841 году в журнале «Пантеон» был напечатан рассказ Н. Ковалевского «Гоголь в Малороссии», где центральный персонаж помещик Гнида в комическом духе передает свои впечатления от посещения постановки «Ревизора» в Полтавском театре.

Указывая, что «о бродячих труппах, посещавших Харьков в первой четверти текущего столетия, можно составить некоторое понятие по рассказу Г. Ф. Квитки «Ярмарка», критика здесь же добавляла: «Не следует, однако, думать, что „Ярмарка", не свободная от шаржа, дает точное понятие о старинном харьковском театре. Квитка показал в своем рассказе только одну сторону медали, но не нужно забывать и о другой. В конце прошлого (т. е. XVIII) столетия в Харькове играл и управлял труппою один из главных актеров петербургской императорской сцены трагик Константинов, а при императоре Александре I на харьковской сцене блистали такие актеры, как Щепкин и Угаров».[1] Повидимому, подобные же оговорки должны быть сделаны и в отношении по-

---

[1] „Из Харьковской театральной старины" (материалы, мелочи, заметки) — газ. „Южный край", Харьков, 1891, № 3697.

вести Вельтмана, где жанр комического повествования также заставляет автора выискивать смешные стороны провинциальной сцены. Типические черты провинциального театра как места для выступления странствующих трупп, их характерный репертуар, однако, с достаточной ясностью даны и в этих произведениях.

III

Более подробно разрабатывают тему провинциального театра два рассказа гр. А. В. Соллогуба «Теменевская ярмарка», напечатанные в 1845 году в сборнике «Вчера и сегодня».

Первый рассказ «Собачка» содержит описание гастролей странствующей труппы. Под руководством своих «содержателей» Шрейна и Коченовского труппа въезжает в город Теменев: «тянулась огромная фура, заложенная двумя волами и вся наваленная декорациями, изображающими леса, храмы, комнаты, к сожалению, во многих местах до того размытыми дождем, что иной лес походил на комнату, а иная комната — на лес. Волами правил семидесятилетний парикмахер труппы, обучавшийся некогда своему искусству в Петербурге у камер-динера датского посланника.

... Немного его повыше, на месте, нарочно для нее устроенном, сидела молодая, недурная женщина, с большими черными глазами, очевидно, первая любовница и примадонна странствующей труппы.

Посреди декораций и разных коробов, заключавших достояние и гардероб театрального общества, ежились кое-как еще три женщины: одна удивительно толстая и старая, в душегрейке, с повязанным на голове платком, исполнявшая преимущественно роли испанских королев; другие обе, также

одетые по русскому мещанскому обычаю, были не что иное, как первая певица, выключенная из московского хора за негодность, и первая танцовщица, во время оно танцовавшая изрядно до тех пор, пока не вывихнула ноги.

... За фурой ехала парой телега, на которой сидели еще две женщины, годные на все роли, и три актера в тулупах: благородный отец, злодей и машинист, исполнявший комические амплуа. Кругом этого шествия, по сторонам и сзади, толпилось просто пешком еще несколько молодых людей, попавших на жалкое поприще странствующих актеров, кто от бедности, кто от пьянства, а двое из них и по любви к искусству».

Помещением для спектаклей является большой сарай, служащий обыкновенно амбаром для муки. На время гастролей в нем сооружают сцену и места для зрителей, даже с ложами. Так, «губернский чиновник сидел с детьми в особой ложе, украшенной красным коленкором, на котором ярко отделялась золотая бумажная лира».

Рассказывается и о самом спектакле. «Представление вообще шло удачно. При самом только окончании случилось маленькое несчастье. Надо знать, что обыкновенно употребляемая декорация ада оказалась, по случаю проливных дождей, совершенно негодною, почему и была заменена дремучим лесом; для придачи же эффекта, из облаков вылетала фурия, которая схватывала в объятия свои трепещущего Дон-Жуана и не ввергала его в преисподнюю, что как-то слишком обыкновенно, а увлекала его с собой на воздух. Механизм полета был самый несложный. На двух перекладинах, на потолке протянут был между двумя гвоздями толстый канат, к которому фурия была привязана. Здоровые молодцы, пользующиеся за то правом смотреть из-за кулис да-

ром, спускали помаленьку канат к полу. У Дон-Жуана приделана была сзади железная петля, а у фурии спереди железный крючок. При воплях и отчаянии безбожника, она должна была искусно вдеть крючок в петлю и, по объясненному способу, вдруг подняться, к ужасу зрителей, с жертвой своей прямо к потолку. К сожалению, успех не увенчал предприятия. Во-первых, роль фурии исполнял какой-то трусливый актер, который, чтоб внушить себе более бодрости, выпил не в меру и, сидя на перекладине, опьянел совершенно; во-вторых, или веревка отсырела, или гвозди были дурно прибиты, только фурия не ринулась стремглав, как молниеносная кара, и начала спускаться, кружась по сцене совершенным коршуном. Сперва показались ее красные сапоги, потом ее пестрое платье и страшная ее рожа с ужасным париком, над которым старый парикмахер трудился с любовью целый день. Страшная эта фигура, барахтаясь телом во все стороны, вертелась как волчок около пяти минут и, наконец, достигнув с трудом пола, стояла бледная, испуганная, выпучив глаза, одурев совершенно. Напрасно Дон-Жуан ревел диким зверем, напрасно указывал он судорожно за спиною на роковую петлю: фурия, утомленная собственной пыткой, не шевелилась с места. Страшный грешник побежал наконец навстречу к своему наказанию, тщетно пятился спиною, подтопывал, чтоб как-нибудь попасть на крючок, фурия также подтопывала, также припрыгивала, пошатываясь со стороны на сторону — тщетно: крючок не цеплялся. Долго продолжалась эта непредвиденная сцена. Наконец, так как фурия все еще была не в себе и отказалась, как было видно, от страшного своего призвания, занавес опустился и порок остался ненаказанным».

Второй рассказ — уже упоминавшаяся выше «Воспитанница» — изображает другую странствующую труппу, в которую попадает его героиня Наташа. Подписав по неосмотрительности кабальные условия, Наташа не может выбраться из бродячего театра и гибнет в результате той обстановки, которая ее окружает. Что же это за обстановка? «Вся труппа состояла из двадцати человек. Характеристику их не трудно сделать: комик Куличевский пил иногда; благородный отец Иванов пил постоянно; трагик Кондратьев пил запоем. Все пили более или менее». Это об актерах. Подстать им и зрители — разгульная ватага гусар-ремонтеров.

Соллогуб описывает по ходу рассказа другое театральное здание: «театр, устроенный в городском цейхгаузе, был отделан заново; все ложи были выбелены, скамейки обтянуты новым коленкором». Уделено место также декорациям, костюмам и т. п. Рассказывается и о спектаклях, в частности, о постановке «Гамлета», где Наташа играет роль Офелии.

Соллогуб близко видел провинциальный театр. О нем рассказывает он в своих критических очерках о Симбирском театре, о театре в Тифлисе и т. д. Как известно, «Собачка» была целиком взята автором со слов Щепкина, и по существу представляет первую запись его воспоминаний о представлении Дон-Жуана на сцене Харьковского театра, позднее напечатанных в щепкинских «Записках» в главе «1816 год». Как справедливо заключает А. Б. Дерман, сличение отдельных эпизодов из «Собачки» с мемуарами Щепкина «не оставляет сомнений, что Соллогуб не просто использовал устные рассказы Щепкина, а почти дословно их записал».[1] Да и сам

---

[1] „Записки актера Щепкина", изд. „Academia", М.—Л. 1933. Вступительная статья.

Щепкин указывал: «Она (т. е. «Собачка») написана из моего рассказа и все было в действительности так, как описано». Добавим, что упоминавшиеся выше антрепренеры Шрейн и Коченовский — незамысловатые «псевдонимы» щепкинских антрепренеров Штейна и Калиновского. Но все же центр тяжести обоих рассказов Соллогуба лежит не в изображении провинциальной сцены. Рассказ «Собачка» претендует на сатирическое, в гоголевской манере, изображение нравов провинциальной администрации, вследствие чего автор вынужден формально отнести действие его даже не к 1816 году, а на сорок лет назад. В рассказе «Воспитанница» положение провинциальной актрисы взято, главным образом, как предел трагической судьбы героини. К тому же литературные приемы для изображения провинциальной сцены, которыми пользуется Соллогуб, находятся под сильнейшим влиянием «Комического романа» и «Вильгельма Мейстера».

Однако при всем том безрадостные картины провинциального театра, данные Соллогубом, были уже значительным шагом на пути внедрения этой темы в художественную литературу.

IV

Вершиной литературного становления темы о провинциальном театре явился большой роман М. И. Михайлова «Перелетные птицы» (1854).

Роман Михайлова представляет собой явление исключительное во многих отношениях. Прежде всего автором его был молодой писатель-революционер, талантливый публицист, поэт и беллетрист. Михайлову принадлежит ряд повествовательных произведений во главе с большим автобиографическим романом «Адам Адамыч». Как переводчик

Михайлов прославился своими знаменитыми переложениями Гёте, Шиллера, Гейне, Бернса, Гуда, Беранже, Шенье, славянских и восточных поэтов. Поэтическое дарование Михайлова здесь блестяще сочеталось с превосходным знанием иностранных языков. Его публицистическая деятельность протекала главным образом в журнале «Современник» Чернышевского, где Михайловым был помещен ряд статей по женскому вопросу. В 1861 году за составление вместе с Л. В. Шелгуновым и распространение напечатанной за границей в типографии Герцена революционной прокламации «К молодому поколению» Михайлов был сослан на каторгу и несколько лет спустя умер в Нерчинском округе.

Подобно другим литературным произведениям Михайлова, роман «Перелетные птицы» проникнут ярко выраженными демократическими тенденциями. Героем романа является актер Мирвольский, кутила и картежник, совратитель Ольги Гадаевой — дочери бедного отставного чиновника, служившего управляющим в помещичьем имении. На сцену Мирвольский попал совершенно случайно, промотав богатое наследство. Способный от природы, он с успехом подвизался на столичной сцене, а затем не менее успешно играл в провинции. Но к своей профессии он относится совершенно цинически.

«— Главное дело деньги, — говорил он. — Что тут искусство. Я никогда не чувствовал в себе никакого призвания к сцене и, конечно, никогда не попал бы в актеры, если б не заставили крутые обстоятельства. Не за славой же гоняться. Не за известностью... Известность хороша только потому, что за нее больше дают денег». Немудрено, что в конце концов автор вынужден сообщить: «Мирвольский выбыл из числа артистов... о нем нет ни слуху, ни духу».

Прослеживая судьбу героя, автор с самого же начала уточняет его «социальное происхождение»: Мирвольский это — сценический псевдоним «недоросля из дворян» Литовцева.

В противовес Мирвольскому в романе выведен бедный сирота Митя Бугров, идущий на сцену по призванию. Он «сразу оценен, как артист с дарованием». По уверению автора, исполнение Борского (сценический псевдоним Бугрова) было «гораздо художественней игры Мирвольского». В конце романа автор сообщает, что «сознание в своих силах, укрепляемое постоянным, тщательным изучением своего дела и любовью к нему, указывало Дмитрию на поприще широкое, светлое, ожидающее его в столице». А в эпилоге резюмируется: «Дмитрий Борский — один из первоклассных артистов и продолжает совершенствоваться».

Другими словами, в театре, как и в других областях общественной жизни, Борские идут на смену Мирвольским.

Михайлов не жалеет красок для изображения бездушной графини Беловодской, берущей на воспитание дочь своего управляющего для собственной забавы... Автор презирает всю городскую «знать» до того, что один из ее титулованных представителей именуется у него... князем Михрюткиным! С самодурами Островского перекликается дядя Дмитрия — торговец Клим Бугров.

Наоборот все симпатии автора на стороне Ольги, Дмитрия Бугрова, его тетки, забитой, но доброй женщины, и т. д.

Эти социальные коллизии «Перелетных птиц» Михайлов развивает на фоне широкого изображения театральной жизни в провинции.

Детские годы Михайлова прошли в Уфе. По оставлении университета он служил в Нижнем Нов-

городе. Повидимому, эти провинциальные впечатления и были основой для его театрального романа.

Что дает для истории провинциального театра роман Михайлова «Перелетные птицы»?.. Этот вопрос по праву может быть предметом специального изучения. Роман обобщает тот период развития провинциального театра, когда актеры ведут еще по преимуществу кочевой образ жизни. «Перелетные птицы» — это труппы, странствующие из города в город. Следуя за ними, автор рисует широкую картину провинциальной сцены середины прошлого века. Вот мы в Камске, где заканчивается кратковременный театральный сезон. Вот та же труппа гастролирует на Голодаевской ярмарке. Вот Мирвольский в Туруханском театре и т. д.

Автор необычайно образно устанавливает преемственную связь провинциального театра этой поры с крепостным помещичьим театром. Обращаясь к театральному гардеробу антрепренера Осипа Фомича Наруковича, развешенному для просушки, он замечает: «Если б каждый из этих костюмов мог рассказать все, что видел он на свете с тех пор, как вышел из рук портного, много занимательнейших историй услыхали бы мы. Не все эти одежды были изготовлены стараниями Фомича; большая часть их перешла к нему от Тараканова, который, в свою очередь, только отчасти дополнил гардероб, доставшийся ему вместе с несколькими актерами от домашнего театра князя Хамовникова. Сколько раз эта царственная хламида прикрывала исполосованную розгами спину. Сколько раз под этим комическим жилетом сердце обливалось желчью в то время, как надо было смешить „просвещенного" барина. Сколько вздохов слышало, сколько стыда и позора видело это королевское

платье со шлейфом... Как знать: может, и кровь есть где-нибуд на этих костюмах».

В другом месте автор подчеркивает, однако, что эти связи с крепостным театром еще не порваны: «оркестр значительно усилен: просвещенный генерал Охлестышев, как истинный ревнитель и поощритель изящных искусств, с благородным бескорыстием предложил Осипу Фомичу своих домашних музыкантов». Факт необычайно характерен для провинциального театра середины XIX в. Напомним, что об аналогичном содружестве помещика с антрепренером рассказывает о своих воспоминаниях П. М. Медведев.

Широкое изображение жизни провинциального театра позволяет автору дать целую портретную галлерею его деятелей. В романе фигурируют два содержателя кочующих трупп: уже упоминавшийся Нарукович, типический антрепренер-спекулянт, и разоряющийся на театральном деле Мыльников — фигура в высшей степени положительная. Из актеров даны представители всех амплуа и положений. Даны и в бытовой обстановке и в условиях своей профессиональной деятельности. Из театрального персонала не забыт даже ламповщик.

Не менее обстоятельно изображается театральная аудитория от первых рядов кресел, которые занимает провинциальный «бомонд», до райка, где набиваются «чуйки, сибирки и полушубки в приятном смешении с женскими платками оранжевого, голубого и других менее ярких цветов».

Ценный материал дают «Перелетные птицы» и в отношении творческой практики провинциальной сцены.

«Перелетные птицы» обстоятельно сообщают ходовой репертуар провинциальных трупп. Это — «Материнское благословение», «Тридцать лет, или

Жизнь игрока», «Смерть Прокопия Ляпунова». «Елена Глинская», «Гамлет». Трагедия Шекспира идет, конечно, в популярном переводе Полевого.

«— Сыграй хоть одно местечко, — просит Нарукович Мирвольского. — Покажи свою удаль.

— Какое?

— Ну, хоть „За человека страшно".

— Хорошо».

Другими словами, автор прямо подчеркивает популярность на провинциальной сцене «отсебятины» Полевого.

Экономические условия провинциальной сцены в свою очередь накладывают руку на произведение Шекспира: волей антрепренера роль Гильденштерна слита воедино с ролью Розенкранца.

Большое место уделяет роман Михайлова процессу репетиционной работы на провинциальной сцене, изображая подготовку спектаклей «Гамлет», «Материнское благословение». О характере самих спектаклей позволяет судить афиша «Гамлета», где сообщается, что «за оною трагедиею последует разнохарактерный дивертисмент, в коем девица Колчанова будет плясать по-русски, девица Нарукович и Сизогубова-младшая исполнят стириан-ский танец, а в заключение господин Гудков пропоет комические куплеты: „Купец лавку отворяет"».

Наконец, в романе описывается и сам спектакль «Гамлета». Впрочем, в еще более обстоятельном виде изображено представление «Лесты, или Днепровской русалки». Здесь можно говорить даже собственно о сценических образах. Вот описываются вышедшие на сцену конюший и ловчий Видостана — Тарабар и Остан: «Тот, у которого для пущей комичности его фигуры приделано искусственное брюшко, — Тарабар; другой, худень-кий и тонконогий, — Остан. Что первый — конюший,

а второй — ловчий, — в этом вы можете удостовериться из афиши, хотя по костюму они нисколько не отличаются один от другого: на обоих длинные сапоги, на обоих нечто в роде куцых венгерок, на обоих черные шляпы с маленькими полями и очень узкой тульей... Виноват, разница есть: конюший безоружен, а у ловчего за плечами ружье.

Посмотрите, пожалуйста, на походку Тарабара, сильно затрудненную фальшивым животом... Мрачная сторона партера уже помирает со смеху. Посмотрите, как смешно повертывает он во все стороны свою раскрашенную физиономию и семенит ногами, отвечая на вопрос Видостана, неужели они, Тарабар и Остан, ничего не видали: Я ничего не видал, кроме леса (и он показывает на лес, выворачивая ладонь), да воды (и он так же показывает на воду)».

Наряду с творческими моментами широкое внимание автор уделяет так сказать «технологической» стороне провинциальной сцены. Он описывает несколько театральных зданий: бывший сумасшедший дом в Камске, деревянный балаган на Голодаевской ярмарке, главный фасад которого «украшался даже деревянной колоннадой» и т. д. Он изображает зрительные залы провинциальных театров. Не забыты даже такие подробности, как описание свечного и лампового освещения. Но главное — с необычайной точностью приводится оформление спектаклей. В этом отношении роман блестяще открывается изображением сценической обстановки первой картины спектакля «Днепровская русалка».

«Занавес поднялся. Три кулисы иззелена-коричневого цвета с желтыми прожилками на правой стороне сцены и три такие же кулисы на левой очень натурально изображали дремучий лес. Два широкие полотнища серой холстины, движимые по

полу сцены, в самой глубине ее, взад и вперед восемью дюжими, тщательно скрытыми от глаз зрителей руками, представляли точное подобие волнующейся реки — и, конечно, не иной реки, как Днепра. Сизое небо с белесоватыми облаками, искусно намалеванное на заднем занавесе, не обращало на себя особенного внимания, хотя и не уступало в совершенной близости своей к природе ни дремучему лесу, ни взволнованному Днепру. Все это — лес, и река, и небо с облаками — было освещено очень расчетливо... расчетливо, во-первых, в смысле домашней экономии (за каждой кулисой горело по шести сальных свечей, да у рампы восемнадцать, итого девять фунтов шестерику), и, во-вторых, расчетливо в смысле искусства, потому что скудное освещение производило вполне желанный эффект, придавая картине некоторую туманность». Нужно ли добавлять, какой богатый материал для реставрации спектакля на провинциальной сцене дает подобное описание.

«Перелетные птицы» Михайлова были не только значительнейшим художественным произведением о провинциальной сцене. По существу, именно они открыли собой всю русскую романическую литературу «из театральной жизни».

V

Все перечисленные произведения, как мы уже говорили, имеют в виду странствующие провинциальные труппы, так как именно эта форма антрепризы наиболее типична для провинциального театра на ранних этапах его развития. Гораздо реже встречаются труппы, более ими менее прочно прикрепленные к определенному месту. В историю русской литературы вошел Одесский театр начала

1820-х годов, воспетый самим Пушкиным в «Евгении Онегине». [1] В отрывках из путешествия Онегина поэт вспоминает:

«Я жил тогда в Одессе пыльной...»

И дальше:

«Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в Оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень — Орфей» и т. д.

Содержатся постоянные провинциальные театры некоторыми меценатствующими помещиками. Один из таких театров — Николая Степановича Сабанеева в городе Б. — описывает Д. В. Григорович в своем рассказе «Капельмейстер Сусликов» (1848). Сообщая, что Сабанеев «был еще и содержателем театра», автор подчеркивает: «нечего упоминать, что полунищие антрепренеры, таскающиеся по ярмаркам и уездам с оборванною труппой, так же походили на него, как актер, представляющий Цезаря на сцене, похож на настоящего Цезаря. Николай Платоныч не только не имел в виду гнусной корысти, но даже охотно жертвовал каждый год из своего кармана на улучшение и содержание театра, который в самом деле представлял все соьершенства, какие только можно ожидать в провинции». Далее Григорович описывает труппу, репетиции и спектакль этого театра, между прочим, подробно останавливаясь на содержании мелодрамы, которая разыгрывается с участием трагика Громилова.

Постепенно ряд крупных провинциальных городов обзаводится более или менее регулярно высту-

---

[1] Одесский театр, построенный в 1804—1809 гг. известным архитектором Тома де Томоном, был одним из первых театральных зданий в провинции (сгорел в 1873 г.).

пающими труппами. Одновременно сооружаются специальные театральные здания. Провинциальный театр начинает играть уже заметную роль в местной общественной жизни. В связи с этим в 1850-х годах литературное отображение провинциальной сцены получает еще более широкое распространение. Картины провинциального театра дают многие произведения, не разрабатывающие этой темы специально. Так, изображение первых театральных «стационаров» в провинции в момент их становления дает названный выше роман Некрасова и Панаевой «Мертвое озеро». В странствующей труппе начинал свою сценическую карьеру старый актер Остроухов. По ярмаркам разъезжает он затем вместе со своим другом Мечиславским. В жалком ярмарочном театре дебютирует героиня романа Аня Самсонова. Но всех их притягивает в конце концов большой город NNN. Авторы рассказывают о содержателе местного театра: «Он был дворовый человек одного богатейшего и предоброго помещика, имевшего свой театр. По смерти, труппа его попала в распоряжение Карпу Семенычу. Карп Семеныч — так звали содержателя труппы — был смышленнее всех, несмотря на то, что ровно не имел никакого дарования; он подбил некоторых актрис и актеров, захватил тайком костюмы и отправился на ближайшую ярмарку; здесь он дал несколько представлений в сарае, собрал много денег, из которых очень мало уделил актерам, хотя обещал разделить с ними барыши поровну. Вышел спор и труппа разделилась на две. Долго воевали между собой обе труппы, встречаясь в разных городах; наконец Карп Семеныч решился на страшную попытку: он собрал огромную труппу, дал представление в одном городе, где был его соперник, уничтожил врага своего и приобрел славу. Он тут только догадался, что

гораздо выгоднее избрать город и иметь постоянный театр. Жребий пал на город NNN, в котором было много любителей театра. Они пожертвовали на сооружение здания и давали большие капиталы на обзаведение и содержание актеров. Через десять лет театр мог существовать своими доходами и содержатель его имел уже значительный капитал». Другим примером может служить роман Писемского «Тысяча душ» (1858). На спектакле «Ненависть к людям и раскаяние», происходящем в губернском городе, встречаются после долгих лет разлуки Калинович и Настенька Годнева, ставшая провинциальной актрисой. Писемский вводит читателя в зрительный зал провинциального театра с занавесом, изображающим городскую площадь. Подробно описывается публика. Вот городские чиновники взволнованно передают друг другу слух об отставке губернатора, вот развалился один в целой ложе кутила Козленев; вот купец Папушкин выставил на показ огромный дорогой бинокль — предмет зависти театральных провинциалов; вот местные «дамы», большей частью с детьми, «из которых иные начали уже реветь...» Наконец, в театр приезжает вице-губернатор, и спектакль начинается: «содержатель, смотревший в дырочку занавеса, хлопнул что есть силы в ладони, и музыканты заиграли, а вскоре и занавес поднялся». Далее Писемский более или менее подробно останавливается на ходе действия пьесы Коцебу и на отдельных моментах ее исполнения.

VI

Вслед за беллетристами к провинциальному театру обращаются драматические писатели, открывая длинный ряд «пьес из актерской жизни». Первые произведения в этом роде пишутся в



Старый одесский театр



М. П. Садовский и
Н. Х. Рыбаков

«Лес» Островского

Счастливцев и
Несчастливцев

традиционных формах водевильной драматургии. К 1838 г. относится водевиль П. Г. Григорьева 2-го «Провинциальный театр, или Отелло из лоскутной линии», ничем, впрочем, не примечательный, кроме изображения в провинциальной труппе специального актера на женские роли. В 1840 году появляется водевиль П. С. Федорова «Хочу быть актрисой, или Двое за шестерых», действующими лицами которого являются провинциальный актер Охов и его жена Варенька. Водевиль этот, состоящий из традиционных переодеваний, уже дает некоторую характеристику положения провинциальной сцены. Нужда удерживает Охова в дрянном — по его собственному определению — провинциальном театре. Охов гордится избранной профессией, но с ужасом говорит о провинции, где «искусство считается ремеслом». В куплетах он рассказывает о работе провинциального актера:

«...Цепями к сцене он привязан,
Сегодня роль изволят дать,
А завтра он уже обязан
Ее пред публикой играть.
Кричат — да он не понял роли.
Но мог ли он ее понять,
Когда играет поневоле
И в память мог едва вогнать».

Охов отговаривает жену итти на провинциальную сцену: «я не хочу вводить тебя за провинциальные кулисы, знакомить с нашим ужасным обществом».

В том же 1840 году был поставлен на сцене и напечатан в «Репертуаре» популярный водевиль Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка». В подзаголовке автор ука-

зывал, что водевиль «переделан из французской пьесы «Le père de la débutante». Было бы ошибочным, однако, преуменьшать на этом основании степень оригинальности произведения Ленского. Водевиль Ленского принадлежит к числу лучших образцов водевиля 1840-х годов, того самого русского «классического» водевиля, который, опираясь на современную французскую драматургию, в то же время представлял собой явление в достаточной мере самобытное.

Если сравнить водевиль Теолон и Баяр «Le père de la débutante» с водевилем Ленского, то придется констатировать, что последний необычайно близок к французскому образцу: та же драматургическая структура, те же действующие лица с заменой Гаспара — Синичкиным, князя Эрнеста — князем Ветринским и т. д., те же диалоги, даже те же авторские ремарки. Но Ленский переносит действие из Парижа в русскую провинцию и пополняет водевиль рядом моментов, которые придают ему совершенно иной колорит.

Ленский приспособляет образы французской пьесы к русским условиям так, что в частностях и деталях они приобретают даже некоторые бытовые черты. Автор решается местами уклониться от французского оригинала и, например, заменить журналиста Брюло более колоритной фигурой меценатствующего графа Зефирова. В пьесе Ленского мы находим уже вполне конкретные ссылки на современный провинциальный театр.

«Синичкин: Так вы из труппы Людвига Юрьича Малатковского?

Ветринский: Точно так... Я приехал собственно затем, чтоб ангажировать вашу дочь — и завтра же увезти ее с собою.

Синичкин: К Малатковскому?.. Ни за что. Он ей не даст никакого ходу...

Ветринский: Почему ж вы так думаете?

Синичкин: Уж я знаю, у него жена всегда первые роли играет. Не спорю, у нее, с позволения сказать, есть кой-какой талант; но куда же ей до моей дочери, Лизочки... Далека песня!..

Она повыше Малатковской;
Ей, с позволения сказать...»

Ленский имеет в виду, что широкая публика уже наслышана об известном провинциальном антрепренере.

Развернутое пародийное описание провинциального театра дано в первых куплетах, так сказать, экспозирующих весь водевиль Ленского. Ветринский поет:

«Что за зданье, что за зала!
Как в ней зрители сидят?
Масло постное и сало
Все лицо вам закоптят.
Декорации, машины
И костюмы — чудеса!
А артисты, как мужчины,
Так и женщины — краса.
Тут к вам явится любовник,
И в мундире... о злодей!
По пиесе он полковник,
По приемам — брадобрей!
При усах, забыв о шпорах,
Он быть ловким норовит
И с княгиней в разговорах
Каблуками все стучит...
Закулисная ж княгиня,
Нарумянясь чересчур,

Как ворона, рот разиня,
Вдруг отпустит вам: «банжур».
А в трагедиях — потеха.
Это вон уж из границ.
Средства нет смотреть без смеха
На героев и цариц!
Нараспев стихи читают
И бессмыслицу всегда,
Руки кверху задирают
То туда, а то сюда...
А какие здесь балеты
Я в провинции видал!
Как сюжеты разодеты...
Вплоть до слез я хохотал.
Без насмешки, без обиды,
Вот костюм их, в двух словах:
В красных спензерах Сильфиды —
И зефиры в сапогах...
Здесь карьер ваш театральный
Невозможно сделать вам:
Наш театр провинциальный
Смех и горе, стыд и срам!

Конечно, в согласии с общими идейными установками русского водевиля как «философии маловажности», уводящей зрителя от социальных конфликтов, водевиль Ленского не углубляется в изображение провинциальной сцены. Он скользит по поверхности, подхватывая только отдельные характерные штрихи. Но и в этом виде он весьма любопытен, как одно из ранних литературных изображений профессионального театра в провинции, положившее начало длинному ряду пьес о провинциальной сцене. Сюда прежде всего относится водевиль некоего Г. С. «Лев Гурыч и Ульяна Осиповна Синичкины, или Бенефисные хлопоты» (1841),

написанный как продолжение водевиля Ленского с сохранением многих его персонажей (провинциальный антрепренер Пустославцев, князь Ветринский и др.). В этой же связи должны быть названы водевили Ровбе «Лев Гурыч Синичкин и Макар Алексеевич Губкин» (1841) и Куликова «Представление французского водевиля в русской провинции» (1841). В последнем, между прочим, фигурирует тот же Пустославцев.

В том же 1841 году появляется новый водевиль Ленского «Павел Степанович Мочалов в провинции». Здесь делается любопытная попытка затронуть один из актуальнейших вопросов жизни провинциального театра — вопрос о столичном гастролере. И хотя в целом пьеса Ленского изображает провинциальную сцену по-водевильному легковесно, в частностях она содержит ряд характерных штрихов. Типична провинциальная афиша: «Коварство и любовь, или Ужаснейший секретарь, погубивший два чувствительные сердца, — трагедия в пяти действиях со многими отделениями, сочинения бессмертного Шиллера. Действие первое. Отделение первое: Сватовство. Отделение второе: Наушник и т. д.» Типичен провинциальный трагик Клопиков, который играя «часто забывал роль и при том ломался, сучил кулаки, махал руками и кричал без всякого милосердия». Очень интересна и фигура самого Мочалова. Не зная, с кем он имеет дело, Клопиков дает Мочалову урок сценического мастерства, показывая, как надлежит ходить в трагедиях. Мочалов протестует: «я хожу просто, как обыкновенно и все люди ходят!»

Это — водевильные изображения провинциальной сцены. Вслед за ними появляются также первые опыты создания пьес драматического характера. К 1851 году относятся сцены П. А. Смирнова

«Провинциальная актриса», поднимающая чрезвычайно больной вопрос об общественном положении провинциальной артистки. Героиня пьесы должна расстаться с любимым человеком только потому, что он принадлежит к «высшему» обществу. Иначе ей грозит нужда и безработица, так как под влиянием его матери, графини Дольской, антрепренер выгоняет ее из труппы.

В страстном монологе героиня констатирует общее мнение, что «актриса есть существо, потерянное для всего доброго, существо, в душе которого не может уже родиться ни искренной любви, ни истинной привязанности и дружбы, ни чувств детских, ни чувств супружеских, и в холодную и рожденную для одного только порока душу не может запасть и искра добра и благородства».

ГЛАВА ШЕСТАЯ

I

Официальная отмена монополии императорских театров на театральные предприятия в столицах, как мы уже говорили выше, состоялась только в 1882 году. На практике, однако, монополии сопутствовали многократные попытки проявления частной инициативы в области театра, тесно связанные с формированием буржуазного общества. При невозможности для русской буржуазии открыто выступить в качестве организаторов театрального дела в столицах, приходилось придумывать «такие театры, которые запретить было бы нельзя или по крайней мере очень скандально». И вот мы видим, что параллельно с утверждением монополии растет клубная сцена различных буржуазных обществ и собраний (Купеческое собрание, Немецкий клуб и т. д.). Прикрытие спектаклей названием «семейных вечеров» давало возможность исподволь развиваться частному театральному предпринимательству, а широкое участие в этих спектаклях провинциальных актеров, нередко переходивших таким путем на казенную сцену (Савина и др.), постепенно сглаживало резкое разграничение столичных актеров с актерами провинциальными.

Это же противопоставление сглаживали и те

немногие театральные предприятия, которые все-таки имели место в столицах на условиях денежного откупа от дирекции императорских театров в виде отчисления последней сперва 25% сбора, а позднее твердо определенных сумм. Правда, в основном это были театры «малых форм» с иностранными труппами — театр Берга, театр «Буфф» и др. Но спорадически появлялись и русские драматические спектакли силами частных актеров, как это, например, имело место в «Народном театре» на Московской политехнической выставке в 1872 году.

С отменой монополии и открытием в столицах частных театров, приток провинциальных актеров в столицы усилился до чрезвычайности. Демаркационная линия между столичной сценой и сценой провинциальной если не стирается, то во всяком случае в отношении частных театров лишается прежней четкости. Провинциальные театры, которые раньше были в стороне от столичной театральной жизни, теперь, в конце XIX века, сливаются с ней в едином театральном потоке, привлекая внимание писателей уже не как особый участок русской театральной жизни, а в плане разрешения общих театральных тем.

II

Как мы уже указывали, фигура провинциального актера выдвигается в один ряд с актерами казенных театров еще до официальной отмены монополии. Привлеченный в 1881 году к реорганизации театрального дела, которая выразилась, с одной стороны, в упразднении монополии, а с другой — в ряде реформ казенной сцены, А. Н. Островский составил свою известную «Записку о театральных

школах», где поднял вопрос о провинциальном актере в свете общих перспектив развития русского театра. Островский писал: «Немного пользы принесли клубам и провинциальные актеры... В последнее десятилетие почти все старые провинциальные актеры уже сошли со сцены; а между тем с каждым годом число провинциальных трупп возрастает, и в настоящее время уже нет почти ни одного уездного города, в котором бы не было театра. Провинциальных актеров развелось огромное количество, но между ними артистов, сколько-нибудь годных для сцены, весьма малый, почти ничтожный процент; остальные — сброд всякого праздного народа всех сословий и всевозможных общественных положений. Провинциальная сцена — это последнее прибежище для людей, перепробовавших разные профессии и испытавших неудачи, которым больше решительно некуда деваться; это рай для лентяев и тунеядцев, бегающих от всякого серьезного дела и желающих, не трудясь, не только быть сытыми, но еще и жуировать и занимать заметное положение в обществе. Провинциальные актеры — те же любители, только не по охоте, а поневоле, или вследствие лени, и игрою своею от столичных любителей они мало отличаются. Если они менее грамотны, так зато более наглы; если они уж совсем никогда не учат ролей, так зато бойчее и без малейшего стыда говорят, вместо роли, всякую чушь, какая им в голову придет; если в них менее нелов-
кости и связанности, так зато развязность их самого дурного тона. Таковы исполнители, доставшиеся на долю клубных театров, ими должна удовлетвориться и удовлетворяется нуждающаяся в эстетических удовольствиях публика».

Об этом актерском мире, столько же провинциальном, сколько и столичном, Островский говорит

в своих драматических произведениях. Современный театр отражен в ряде пьес Островского. «Таланты и поклонники» (1881) и «Без вины виноватые» (1883) полностью посвящены изображению театральной среды. В «Лесе» (1870) и «Бесприданнице» (1878) театр представлен только отдельными образами. Мимоходом затрагивается театральная тема в пьесе «В чужом пиру похмелье». В целом эти пьесы охватывают весь тот круг вопросов, который ставит Островский в цитированном месте своей «Записки».

Названные пьесы общеизвестны. Это избавляет нас от необходимости останавливаться здесь на их сюжетной стороне, а также подробно суммировать тот эмпирический материал, который они дают для истории провинциального театра. Театру в изображении Островского посвящено несколько работ: А. А. Фомина «Артисты, публика и театр у Островского»,[1] Н. Е. Эфроса «Островский и актеры»,[2] Н. Н. Акулова «Меценаты, актрисы и актеры по пьесам Островского»,[3] А. А. Бартошевича «Русский театр и актеры в пьесах Островского»,[4] и др. Это обстоятельство также облегчает нашу задачу и позволяет не заниматься здесь аналитической разработкой отдельных тем, а прямо обратиться к вопросу о том, что же говорит о современном ему театре величайший русский драматург, бытописатель и реалист, своими художественными произведениями?

---

[1] „Мир Божий", 1901, №№ 1 и 2.
[2] „Речь", 1911, № 148.
[3] „Ежегодник имп. театров", 1911, вып. IV.
[4] „А. Н. Островский". Сборник статей к спектаклям „Таланты и поклонники" и „Без вины виноватые", изд. Харьковского театра русской драмы, 1935.

Обратившись к изображению русского театра, Островский не замкнулся в театральном мире. Наоборот, он сразу вывел его на широкую дорогу больших социальных проблем, соприкоснул с иными общественными кругами. Как отмечал еще Фомин, «в этих немногих произведениях сделана... довольно полная и замечательно верная характеристика положения в только что истекшем столетии русского театра и его служителей с их отношениями к обществу и с отношениями общества к ним».

Русский актер для Островского не только работник искусства. Он прежде всего представитель той демократической среды, которая неизменно привлекала симпатии писателя и которую он всюду противопоставлял буржуазно-помещичьему и чиновничьему обществу. Ведь недаром Несчастливцев, наделенный всеми типическими чертами провинциального трагика, одновременно призван к тому, чтобы произнести приговор над героями «Леса». Недаром широкий вызов обществу делает провинциальный актер Незнамов: «Я предлагаю тост за матерей, которые бросают детей своих...» Даже Счастливцев, низведенный до положения шута Робинзона, всем своим существом протестует против общественного самодурства и произвола.

По поводу образа Несчастливцева Эфрос справедливо писал, что «Островский оказал ему величайшее доверие и величайшую честь, а в его лице всему русскому актерству. На него ведь возложена миссия „спугнуть сов и филинов" — не тех лишь, что живут в усадьбе Пеньки, но и во всем русском лесу». Однако, Эфрос упустил из виду, что Несчастливцев, на стороне которого основные симпатии Островского, — это старый тип провинциального актера, сходящий, как отмечает Островский в своей «Записке», за последнее десятилетие со сцены. На-

помним, что и хронологически «Лес» отстоит на десять лет от «Записки» Островского и от его пьес, специально посвященных актерскому миру.

Что же касается этих последних, то они развивают в художественной форме всю ту отрицательную оценку современной сцены, которую писатель дал в «Записке», раскрывая вместе с тем существо происшедшего процесса. Идейного фанатика сцены Нарокова, разорившегося на театральной антрепризе, вытесняет его бывший переписчик ролей Мигаев — типичный антрепренер-кулак. Нароков рассказывает: «Я люблю театр, люблю искусство, люблю артистов... Продал я свое имение, денег получил много и стал антрепренером. А? Разве это не счастье? Снял здешний театр, отделал все заново: декорации, костюмы; собрал хорошую труппу и зажил как в раю... Есть ли сборы, нет ли, — я на это не смотрел, я всем платил большое жалованье аккуратно. Поблаженствовал я так-то пять лет, вижу, что деньги мои под исход; по окончании сезона рассчитал всех артистов, сделал им обед прощальный, поднес каждому по дорогому подарку на память обо мне... А потом Гаврюшка снял мой театр, а я пошел на службу к нему...» Иначе относится к театру Мигаев: «Я понимаю не очень много, но ведь мы судим... по карману: делает сборы большие, так и талант».

Романтику искусства Несчастливцеву, беззаветно любящему родной театр, идут на смену ремесленники Миловзоровы. «Я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц. Живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедной Офелией и люблю ее как сорок тысяч братьев любить не могут». Этим вдохновенным речам Несчастливцева вскоре противопоставится обывательская «философия» Миловзорова: «Жалованье небольшое, так не

стоит очень стараться-то». Презирает театр и Незнамов: «я считал свою профессию ремеслом и ремеслом довольно низкого сорта». Даже Аркашка эволюционирует в сторону Шмаги с его крылатым девизом: «Мы — артисты, наше место в буфете».

Мельчает одновременно и моральная сущность деятелей театра. Обуреваемый высокими порывами Несчастливцев отдает последние деньги Аксюше. Благороднейший поступок! Эпигон Несчастливцева трагик Эраст Громилов торгует этими человеческими качествами старых могикан русской сцены:

«Трагик: Я учу богатого купца.

Мелузов: А позволено ли мне будет спросить?

Трагик: Спрашивай.

Мелузов: Чему, например, вы учите?

Трагик: Благородству».

Без устали твердя о своем благородстве, Эраст Громилов признается: «благороден-то я только в пьяном виде». По-обывательски пошлы Миловзоровы, Коринкины и т. п.

Изменяются и «поклонники». Князья Дулебовы и чиновники Бакины вынуждены уступить место «почтенным обывателям» Мухобоевым и промышленникам Великатовым. Не изменилось только положение русской актрисы. Она вынуждена или итти на содержание, как это делает Негина, или становиться на еще более скользкий путь Коринкиных и Смельских.

Другими словами, Островский прямо указывает, что современный театр быстро эволюционирует в сторону чистого предпринимательства и в этих условиях неизбежно обречен на внутреннее разложение. Но даже рисуя безрадостные картины закулисной жизни, Островский сохраняет веру в русского актера. Глубоко драматический образ выда-

ющейся актрисы Кручининой выводит он в своей последней пьесе из актерской жизни. И в ее уста он вкладывает финальный тост: «за всех служителей искусства, за всех т р у ж е н и к о в на этом благородном поприще, без различия степеней и талантов!»

Целую эпоху в развитии русского театра воспроизводит Островский в своих пьесах из театральной жизни. В образе Несчастливцева он синтезирует «патриархальный» период русского актерства. Он указывает тот тупик, в который должен зайти театр, где хозяйничают Мигаевы, Миловзоровы, Коринкины и др. Но он верит в настоящего труженика сцены. Колоссальный материал подкрепляет эти обобщения, сделанные Островским. Об этом уже писал Эфрос: «Не наскоро, не с кондачка и легкого наскока сочинил Островский своих актеров. Ведь без года четверть века прошла с начала его драматической работы, прежде чем он дал „Лес", свою первую пьесу о русском актере. Уж очень длинная вереница его комедий и драм прошла через русские театры, пришел Островский в очень близкое соприкосновение с актерами и теми, что играли его в Москве и Петербурге, и теми, которых наблюдал он постом в Белом зале Барсовского трактира и которые потом со святой недели опять двигались по предназначенным им пунктам... И если опуститься в море воспоминаний печатных и словесных разных актеров, актрис, антрепренеров — Медведевых, Лавровых, Васильевых, многих других — можно без особого труда подыскать прототипы для актеров Островского. Были его изображения при всей своей громадной яркости и комичности с подлинным действительно верны, ничего Островский не сочинял, ни в бытоизображениях, ни в психике своих героев. И тут, как и во всем, был он великий и честнейший реалист».

О внутреннем расположении актерской среды свидетельствует ряд других пьес из театральной жизни, появившихся вслед за названными пьесами Островского и, несомненно, под их прямым влиянием. В том же 1884 году, когда Островским были напечатаны «Без вины виноватые», А. И. Сумбатов-Южин пишет комедию «Муж знаменитости», где самыми неприглядными красками рисует артистку провинциальных театров Менестрель. В сообществе своего отца, театрального музыканта, и матери, сошедшей со сцены актрисы, Менестрель обирает женившегося на ней тюфяка-помещика и затем уходит к своему любовнику. Другая пьеса Сумбатова-Южина «Цепи» (1888), не развивая театральной темы непосредственно, прослеживает судьбу этой актрисы, дошедшей до шантажа своего бывшего мужа. Из других пьес этого же времени, где затрагивается театральная тема, наиболее любопытны комедии Евт. Карпова «Жрица искусства» (1891) и Модеста Чайковского «Симфония» (1889). В последней известная певица Елена Протич едва не губит из-за своего тщеславия талантливого музыканта Ладогина, убедив его, что «искусство та же афера, а быть артистом — значит подкупать, интриговать, мошенничать».

III

Одновременно с Островским к изображению современного театра обращается М. Е. Салтыков-Щедрин.

В романе «Господа Головлевы», написанном в 1872 — 1876 годах, Салтыков-Щедрин с исключительной художественной силой изображает русскую провинциальную сцену той поры, когда ее захлестнул опереточный угар. Вырвавшись из-под смрадной опеки Иудушки Головлева, его племянни-

цы Анниньки и Любиньки без труда попадают на провинциальные подмостки: Анниньки в качестве каскадной певицы, Любиньки на роли водевильной инженю с пением.

До провинциального театра докатилась волна увлечения опереттой, характерного для столичной сцены конца 1860-х годов. «Переквалифицировался» соответствующим образом и провинциальный актер. «Нынче... от Перикол отбою нет», — заявляют антрепренеры в романе Салтыкова-Щедрина. Писатель указывает репертуар, с которым путешествуют сестры Погорельские по ярмаркам Тамбовской, Пензенской и Курской губерний, по захолустным провинциальным городам (Ромны, Изюм, Кременчуг, Кречетов, Самоварнов). Это — «Прекрасная Елена», «Перикола», отрывки из «Герцогини Герольштейнской», «Дочь рынка», «Русские романсы в лицах» и т. д. Намечаются в романе и общие контуры его исполнения на провинциальной сцене. «Анниньку обнажалась в „Прекрасной Елене", являлась пьяною в „Периколе", пела всевозможные бестыдства в отрывках из „Герцогини Герольштейнской" и даже жалела, что на театральных подмостках не принято представлять «La chose» и «L' amour», воображая себе, как бы она обольстительно вздрагивала поясницей и шикарно вертела хвостом. Но ей никогда не приходило в голову вдумываться в то, что она делает. Она о том только старалась, чтобы все выходило у нее „мило", с „шиком" и в то же время нравилось офицерам расквартированного в городе полка. Но что это такое и какого сорта ощущения производят в офицерах ее вздрагивания — она об этом себя не спрашивала».

«Она накладывала на свои пепельные волосы совершенно огненный парик, делала в тунике разрез до самого пояса, но за всем тем выходило посред-



О. А. Правдин — Нароков

«Таланты и поклонники» Островского



Кадр из кинофильма «Иудушка Головлев»
(по Салтыкову-Щедрину)

ственно, вяло и даже не цинично», — указывает автор по поводу исполнения Анниньки Прекрасной Елены. Немудрено поэтому, что с Анниньки успешно конкурирует «девица Налимова, артистка неважная, но зато совершенно беспрепятственная в смысле телодвижений». Что же касается Любиньки, то она стяжала известность, главным образом, тем, что, играя в «Полковнике старых времен», «с неподражаемой наивностью своим маленьким голоском заявляла о желании быть *под*полковником».

Но главное внимание Салтыкова-Щедрина привлекает изображение той бытовой обстановки и той общественной среды, которая окружает опереточный театр в провинции. Об этом дважды вспоминает Анниньки. Первый раз во время своего посещения Погорелки: «в этой полукочевой среде, из которой она только что вырвалась и куда опять должна возвратиться, — что ее ждет и что она оттуда вынесла? Воспоминание о пропитанных вонью гостиницах, о вечном гвалте, несущемся из общей столовой и из бильярдной, о нечесаных и немытых половых, о репетициях среди царствующих на сцене сумерек, среди полотняных раскрашенных кулис, до которых дотронуться гнусно, на сквозном ветру, на сырости... Вот и только. А потом: офицеры, адвокаты, циничные речи, пустые бутылки, скатерти, залитые вином, облака дыма и гвалт, гвалт, гвалт. И что они говорили ей! С каким цинизмом к ней прикасались... Особливо тот, усатый, с охрипшим от перепоя голосом, с воспаленными глазами, с вечным запахом конюшни... Ах, что он говорил! Анниньки при этом воспоминании даже вздрогнула и зажмурила глаза».

Вторые воспоминания Анниньки относятся уже к тому периоду, когда она окончательно возвра-

щается в Головлево. «Вот уборная, оклеенная дешевенькими обоями по дощатой перегородке, с неизбежным трюмо и не менее неизбежным букетом от подпоручика Панкова 2-го; вот сцена с закопченными, захватанными и скользкими от сырости декорациями; вот и она сама вертится на сцене, — именно только вертится, воображая, что играет; вот театральный зал, со сцены кажущийся таким нарядным, почти блестящим, а в действительности убогий, темный, с сборной мебелью и с ложами, обитыми обшарпанным малиновым плисом. И в заключение — обер-офицеры, обер-офицеры, обер-офицеры без конца. Потом гостиница с вонючим коридором, слабо освещенным коптящею керосиновою лампою; номер, в который она, по окончании спектакля, впопыхах забегает, чтобы переодеться для дальнейших торжеств, номер с неприбранной с утра постелью, с умывальником, наполненным грязной водой, с валяющеюся на полу простыней и забытыми на спинке кресла кальсонами; потом общая зала, полная кухонного чада, с накрытым посредине столом; ужин, котлеты под горошком, табачный дым, гвалт, толкотня, пьянство, разгул... И опять обер-офицеры, обер-офицеры, обер-офицеры без конца...»

Широко обрисовав таким образом бытовую сторону провинциальной сцены, Салтыков-Щедрин со всей остротой ставит вопрос об о б щ е с т в е н н о м положении русской актрисы вообще. Иудушка предлагает Анниньке «очиститься», прежде чем ехать на панихиду по старухе Головлевой: «ну, все-таки... актриса». Сельская попадья с испуганным любопытством спрашивает ее: «правда ли, что с актрисами обращаются, словно бы они — не настоящие женщины?» Староста Федул уверяет, что «будто все ахтерки — белетные. Каждый месяц должны в части белет представлять».

Это — глухая провинция. Но, в сущности, так же относятся к актрисе и в столице. Когда Анниньке приехала в Москву в надежде устроиться на казенную сцену, «везде ее встретили как-то странно. Маман, отнесшаяся к ней в первую минуту довольно радушно, как только узнала, что она играет в провинциальном театре, вдруг переменила благосклонное выражение лица на важное и строгое, а товарки, большею частью замужние женщины, взглянули на нее с таким нахальным изумлением, что она простонапросто струсила. Только одна, более добродушная, нежели другие, желая показать участие, спросила:

— А скажи, душка, правда ли, что когда вы, актрисы, одеваетесь в уборных, то вам стягивают корсеты офицеры?»

Салтыков-Щедрин необычайно убедительно изображает предвзятость отношения к деятелям театра в самых разнообразных социальных группах дореволюционного общества. Но и сам театр, о котором рассказывает автор, представляет собой смрадную клоаку. «Как девушка неглупая, она (Анниньке) смутно понимала, что между теми смутными мечтами о трудовом хлебе, которые послужили ей исходным пунктом для того, чтобы навсегда покинуть Погорелку, и положением провинциальной актрисы, в котором она очутилась, существует целая бездна».

Анниньке хотела сделать своим девизом слова «святое искусство». На деле же оказалось, что, в сущности, «святое искусство привело ее в помойную яму». Любинька идет на содержание к земскому деятелю, отставному гусарскому штаб-ротмистру Люлькину, Анниньке — к «купцу, торгующему модным товаром», Кукишеву. «Поклонники» проворовываются. Актрисы уезжают в другой город. Там «едва успели сестры выйти из вагона, как их тотчас

же разобрали по рукам. Любиньку принял ротмистр Папков, Аннинькy — купец Забвенный».

Любинька кончает жизнь самоубийством, Аннинька вступает на путь открытой проституции и спивается. Другого выхода не может быть. Он закономерно подсказан той средой, которая окружает провинциальную сцену, окружает русскую актрису. Салтыков-Щедрин с беспощадной жестокостью резюмирует, что «положение русской актрисы очень недалеко от положения публичной женщины». К этому страшному выводу автора приводит обращение к современному театру как значительному участку общественной жизни.

О растлевающем влиянии современной опереточной сцены свидетельствуют и другие современные писатели. Так, в своем рассказе «Леля» («Уголки театрального мирка») М. В. Крестовская прослеживает трагический в своем существе путь жены провинциального учителя, которая, окрыленная успехами в любительских спектаклях, бросает семью и идет на сцену. В короткий срок она становится модной опереточной дивой самого невысокого разбора. От подлинного увлечения театром не остается и следа. Но нет сил вырваться из того «омута», как определяет сама актриса, который представляет собой провинциальная опереточная сцена. В конце рассказа героиня цинически признается мужу, что ее непреодолимо тянут: «кутежи, попойки, брильянты, поклонники, любовники».

Дочь известного романиста Вс. Крестовского, писательница, сама первоначально готовилась к сцене и в течение нескольких лет с успехом выступала в частных театрах. И хотя в других ее произведениях, как мы увидим ниже, изображение театра сменяется чисто психологическими этюдами, где театр является только фоном, в рассказе «Леля»

Крестовская дает чрезвычайно обстоятельную картину современной провинциальной сцены, описывая длинную галлерею театральных деятелей и отдельные спектакли, в частности постановку «Прекрасной Елены».

В этой связи должна быть названа также нашумевшая в свое время повесть И. Щеглова «Корделия» (1889), где прослеживается артистическая судьба некоей Марты Нейгоф. Молоденькая девушка из «порядочной» семьи, она по призванию идет на сцену, вопреки желанию матери. Уже с первых шагов она попадает в тлетворную обстановку, так как частная театральная школа Неупокоева оказывается при ближайшем рассмотрении почти притоном разврата. Эта обстановка быстро засасывает Марту. В конце концов она попадает в хор, развлекающий пьяных посетителей какого-то подозрительного увеселительного заведения. Да и профессия самой Марты теперь довольно далека от искусства.

Прежде чем окончательно скатиться, Марта подвизается на опереточных подмостках в провинции и даже одно время в Москве, в «Эрмитаже». С полной определенностью она отзывается об этом предпоследнем этапе в ее артистической биографии: «А на сцене, да еще опереточной, вы думаете, есть хоть какое-нибудь уважение к артисткам?.. Не больше, уверяю вас, чем вот к этим... что по Невскому шныряют... Да и сами артистки тоже... хороши, нечего сказать... Другая, чтобы отбить роль у товарки, в ногах у антрепренера валяется, как самая последняя... А какие интриги, сколько сплетен, какая rudesse в разговорах». Не менее определенно характеризует она и художественные функции опереточного театра того времени, как развлечения для «разных пьяных саврасов и бряцающих офицеров».

IV

Иначе, чем Островский и Салтыков-Щедрин, соприкоснулись с театральной темой И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. Их внимание не привлекли общие вопросы творческой практики театра и театрального быта. К театру они обратились, так сказать, по частному поводу.

По указанию современников, Гончаров был свидетелем забавной мистификации, которую проделал известный артист Александринского театра В. В. Самойлов, посетив в загримированном виде один домашний литературный вечер. Самойлов не назван в рассказе Гончарова «Литературный вечер» (1877), но именно этот эпизод имеет в виду писатель, изображая, как некий знаменитый артист, выдав себя за литератора Крякова, присутствует на чтении нового романа в частном доме и эпатирует «светское» общество резкостью и прямолинейностью своих суждений. С точки зрения театральной этот рассказ любопытен как отклик на замечательное мастерство Самойлова в области трансформации, когда его не узнавали на сцене даже близкие ему люди.

Тургенев взялся за театральную тему в конце жизни в связи с нижеследующим трагическим происшествием. В 1881 году в Харькове в театре П. М. Медведева покончила самоубийством, отравившись на сцене во время спектакля, известная провинциальная актриса Евлалия Павловна Кадмина. Свою сценическую карьеру Кадмина начала в Мариинском театре, куда она была принята тотчас же по окончании Московской консерватории. Два года она служила на московской оперной сцене, а затем уехала в Италию для совершенствования. По возвращении Кадмина гастролировала в Одессе, Харь-

кове и Киеве. Здесь же, на провинциальной сцене она решила испробовать свои силы в драме и дебютировала в роли Офелии. Дебют прошел с таким блистательным успехом, что актриса вскоре совсем перешла на драматическую сцену, где прославилась исполнением роли Адриенны Лекуврер, Маргариты Готье, Катерины, Василисы Мелентьевой. Романические обстоятельства, однако, безвременно привели Кадмину к трагическому концу.

Самоубийство молодой актрисы на сцене наделало много шуму. Общее внимание было долгое время приковано к этому случаю. О нем Ж. А. Полонская написала Тургеневу.

Кадмина умерла 10 ноября 1881 года, а уже в конце декабря Тургенев отвечал Полонской, что имеет в виду использовать ее рассказ для повести «После смерти». Год спустя, в октябре 1882 года, эта повесть была закончена. По предложению М. М. Стасюлевича она была названа «Кларой Милич».

На смерть Кадминой отозвался не один Тургенев. Ее трагической гибели были посвящены вслед затем пьесы Н. Н. Соловцова-Федорова «Евлалия Рамина» и А. С. Суворина «Татьяна Репина».

Написанная в 1883 году пьеса Соловцова уже оперирует произведением Тургенева. Так, по ходу действия актрисе Раминой сообщают газетную корреспонденцию: «с великим прискорбием вносим мы в нашу театральную летопись весть о внезапной кончине нашей высокодаровитой артистки Милич. Прискорбие наше тем сильнее, что госпожа Милич самовольно покончила со своей молодой, так много обещавшей жизнью, приняв отраву в самом театре. Ее едва довезли до дому, где она скончалась в сильных муках. Ходят упорные слухи, что неудовлетворенная любовь довела ее до этого поступка».

Это сообщение, кстати сказать, почти текстуально повторяющее соответствующее место «Клары Милич» Тургенева, и приводит Рамину к мысли о самоубийстве.

«Купфер задумался: называли мне эту пьесу... В ней является обманутая девушка... Должно быть, драма какая-нибудь», — рассказывает Тургенев о последнем спектакле Клары Милич. У Соловцова Рамина кончает жизнь самоубийством не на сцене, а на прощальном вечере, который она устраивает для своих друзей. Однако, в предсмертной агонии она бросает реплики из «Василисы Мелентьевой»: «О, страшно... она идет за мной и т. д.» Другими словами, Соловцов более определенно адресуется к житейскому происшествию, послужившему темой пьесы. Еще определеннее поступает Суворин. В своей пьесе «Татьяна Репина», написанной в 1886 году, он весь последний акт переносит в театр, изображая на сцене уборную Репиной и часть закулисных помещений. Идет представление «Василисы Мелентьевой» с Репиной в заглавной роли. Репина приняла яд: «Вдруг решилась... умру на сцене... Шум, овации... незаметно умру. Поражу всех». Однако, она имеет силы закончить спектакль и только вернувшись в свою уборную эффектно умирает в театральном наряде, в окружении актеров, тоже облаченных в исторические костюмы.

Вряд ли уместно оговаривать, что по силе литературного дарования Тургенев, Соловцов и Суворин никак не могут быть сопоставлены. Мы назвали их произведения в хронологической последовательности только для того, чтобы проследить первые отголоски, которые нашла в литературно-драматических образах смерть Кадминой. И с точки зрения некоторых сюжетных связей указанное сопоставление, конечно, весьма любопытно.

Любопытно оно и в том отношении, что сделал каждый автор, пользуясь одним и тем же исходным мотивом. Тургенева заинтересовала исключительно психологическая сторона обстоятельств, сопровождавших смерть Кадминой. «Презамечательный психологический факт, сообщенный Вами — посмертная влюбленность... из этого можно было бы сделать полуфантастический рассказ в роде Эдгара По», — писал Тургенев в уже упомянутом письме к Полонской. Смерть Кадминой дала Тургеневу материал для тонкого психологического этюда с мистическим уклоном, который имел место в последних его произведениях. Конкретная сторона происшествия отошла на второй план. А вместе с тем Тургенев прошел мимо самого театра.

Актер, режиссер, а позднее известный киевский антрепренер Соловцов выкроил в высшей степени банальную драму в духе ремесленной драматургии крыловско-дьяченковского толка. Провинциальный актер показан им через «светский» салон провинциальной примадонны, где между прочим толкуют о «нашем дорогом искусстве».

И, наконец, Суворин построил на основе этого эпизода типичную буржуазно-проблемную пьесу, не свободную, однако, от характерного для него антисемитского душка (фигуры банкира Зоннен-штейна, Раисы Соломоновны). Любопытно, что первоначально пьеса была названа «Охота на женщин», затем «Женщины и мужчины», и только в третьей редакции — «Татьяна Репина».

Пьеса Соловцова была впервые поставлена 10 февраля 1884 года на сцене «Нового театра» Лентовского в Москве. После этого она неоднократно с успехом шла в Киеве, Одессе и других городах. Но этот успех был прежде всего успехом

ловко использованного трагического происшествия, память о котором была еще свежа.

«Татьяна Репина» была дана в первый раз 11 декабря 1888 года в Александринском театре, в бенефис А. И. Абариновой, причем заглавную роль исполняла М. Г. Савина. Затем эта пьеса широко обошла провинцию и долгое время пользовалась исключительной популярностью благодаря сценической эффектности. Заглавную роль переиграли все крупнейшие провинциальные актрисы.

Своеобразно отразилась на сцене и «Клара Милич» Тургенева. Фамилию героини до сих пор берут актрисы своим сценическим псевдонимом.

V

Мы коснулись более или менее непосредственного литературного отражения трагической гибели Кадминой. Наряду с этим мы можем проследить другие, более отдаленные отзвуки этого происшествия. В 1884 году в газете «Театральный мирок» был помещен рассказ Н. С. Лескова «Театральный характер». Вспоминая «вдохновительный, глубокий и очерченный нравственный облик покойной Кадминой», писатель рассказывает о трагическом событии, имевшем место в родном ему Орле в дни его юности, в ту пору, когда «еще не был сломан деревянный театр графа Каменского и в этом театре давали изредка представления странствующие артистические труппы».

Дочь мелкого чиновника Приамма, с детства увлекающаяся театром, идет на сцену и в короткий срок делается довольно известной провинциальной актрисой. Однако, в тот момент, когда она отказывается ответить на любовные домогательства провинциальных «иродов», антрепренер выгоняет ее из

труппы. Впавшую в самое бедственное положение Приамму встречает молодой князь. Он по-настоящему привязывается к девушке и даже дерется на дуэли с приятелем, позволившим себе двусмысленные намеки на их отношения. Князь ранен. Приамма самоотверженно ухаживает за ним, и это еще более упрочивает их чувство. Однако, мать князя, конечно, не может согласиться на брак сына с «актриской». Она умоляет Приамму бросить любимого человека. Та соглашается. Князь не перенес этой «измены» и покончил самоубийством. Вслед за ним покончила самоубийством и Приамма.

Мы подробно остановились на содержании рассказа Лескова, потому что он давно забыт и не вошел в полное собрание сочинений писателя. По аналогии с гибелью Кадминой заслуживает внимания и само житейское происшествие, описанное Лесковым. Но самое ценное в рассказе Лескова — это тема социального неравенства, сознательно развитая писателем на материале провинциальной сцены как наиболее отсталого участка общественной жизни.

Лесков подробно останавливается на бытовой стороне провинциального театра, изображая яркими красками ту общественную атмосферу, которая в свое время окружала провинциальную актрису. Дамы «светского общества» считают провинциальных актрис «пропащими женщинами». Богобоязненные мещанки избегают сдавать актрисам квартиры. Мастеровые мажут дегтем ворота тех домов, где живут актрисы. А вместе с тем актрис преследуют антрепренеры. «Красивые и интересные актрисы, отвергавшие покупные искания селадонов, не только не уважались, но они считались неудобными — „не товарищами". Они „портили дела".

И в самом деле, они вместо поддержателей своему труппному содержателю нередко наживали ему сильных и бесстыдных врагов».

Эту общественную нетерпимость к актрисе Лесков объясняет тем, что еще живы были в памяти крепостные театры. «„В дворянском гнезде", где знали тогда только актрис графа Каменского, которые были крепостными девушками и как таковые подневольно подвергались всему, чему хотела их подвергнуть прихоть и воля господина, такое мнение об актрисах было во всей силе. А потому неудивительно, что к актрисам никто не считал себя обязанным относиться хотя бы с малейшим уважением, и всякая женщина не театрального мира считала за неприличие быть лично знакомою с актрисой». Конечно, объяснение Лескова никак нельзя считать исчерпывающим. Тем не менее оно заслуживает внимания, как попытка художественной литературы проникнуть в истоки того социального бесправия, в котором долгое время жила русская актриса. И в этом большая заслуга Лескова, сумевшего за личной драмой Кадминой не только увидеть трагическую обреченность актрисы в дворянском обществе, но и попытаться объяснить все это конкретными историческими условиями развития русского театра.

Вероятно, последним литературным отзвуком на смерть Кадминой, — отзвуком, уже утратившим всякую связь с этим трагическим житейским происшествием, явилась шутка А. П. Чехова «Татьяна Репина», написанная в 1889 году в «продолжение» одноименной пьесы Суворина. Действие ее происходит в церкви, где венчается Сабинин и Оленина — центральные персонажи пьесы Суворина, — и весь эффект состоит в изображении чина венчания. Для печати эта шутка Чехова не предназна-

чалась, однако, была издана Сувориным в двух экземплярах (переиздана в 1924 г.).

VI

В год отмены театральной монополии в юмористических журналах появляются первые рассказы А. П. Чехова из театральной жизни. Театральная тема сопутствует Чехову в течение всей его литературной деятельности. И в целом Чехов необычайно широко изображает русский театр конца XIX века.

Чехов дает ряд коротких жанровых зарисовок всех деятелей сцены. Антрепренер Индюков спасается от кредитора («Антрепренер под диваном»). Трагик Феногенов совращает дочь исправника, истязает ее и заставляет выпрашивать деньги у отца («Трагик»). Умирает, тоскуя по своей далекой Вязьме, благородный отец и простак Щипцов («Актерская гибель»). Забыв о бедной сестре, которая «уж три года просит прислать что-нибудь», о самых неотложных расходах вроде бани, трагик Унылов пропивает с благородным отцом Тигровым всю бенефисную выручку («После бенефиса»). Комик Воробьев-Соколов ведет сложные объяснения с инженю Марией Андреевной только для того, чтобы выпросить рюмку водки («Комик»). В другом рассказе комик за отказ дать ему на спектакль халат, мстит инженю тем, что срывает ее бенефис («Месть»). «Первый любовник» Поджаров разводит хлестаковщину на фривольные темы, попадает впросак и вынужден униженно просить прощения («Первый любовник»). Не забыты Чеховым даже незаметные фигуры. Вот наносят оскорбление хористке Паше «поклонник» Колпаков и его жена («Хористка»). Вот печально заканчивает свои дни в качестве суфлера

некогда богатый меценат («Барон»). А вот бродячая труппа: «не странствующие артисты перед вами, а голодные двуногие волки. Голодуха загнала их к музе, а не что-либо другое... Есть страшно хочется. Голодные, оборванные, истаскавшиеся, с болезненными, тощими физиономиями, они корчатся на террасе, стараются скорчить идиотскую рожу, чтобы зазвать в свой балаган лишнего зубоскала, получить лишний гривенник». («Ярмарка»).

Куда ни обращает Чехов свой взор в театре, всюду он находит только унылые картины беспросветной нужды и пошлости. Что волнует всех этих комиков Дудкиных и Сигаевых, инженю Дольских-Качуковых, трагиков Адамашевых и т. п.? К умирающему Щипцову забегает jeune premier Брама-Глинский, по паспорту Гуськов, по поводу которого автор мимоходом замечает, что «даровитый артист был в прюнелевых полусапожках, имел на левой руке перчатку, курил сигару и даже издавал запах гелиотропа, но тем не менее все-таки сильно напоминал путешественника, заброшенного в страну, где нет ни бань, ни прачек, ни портных...» Брама-Глинский пытается развлечь Щипцова воспоминаниями: «помнишь, как ты в Ростове-на-Дону насвистался? Господи, даже вспомнить страшно! Боченок с вином мы с Сашкой вдвоем еле-еле донесли, а ты его один выпил, да потом еще за ромом послал... Допился до того, что чертей мешком ловил и газовый фонарь с корнем вырвал. Помнишь? Тогда еще ты ходил греков бить...» Оживляется и Щипцов: «А помнишь, как я антрепренера Савойкина бил?.. Бил я на своем веку тридцать трех антрепренеров, а что меньшей братии, то и не упомню... В Херсоне лошадь кулаком убил».

Ко времени литературной деятельности Чехова неприглядное положение русского актера, в особен-

ности провинциального, до такой степени определилось, что о нем говорят даже непретенциозные шутки писателя. Необычайно характерно в этом смысле начинается рассказ «Бумажник» (басня в прозе): «Три странствующих актера Смирнов, Попов и Балабайкин шли в одно прекрасное утро по железнодорожным шпалам...» А вот один из ранних анекдотов Чехова: актер пристает к своему антрепренеру, моля о выдаче жалованья и грозя в противном случае умереть с голодухи.

«— Полноте, батенька, врать-то... — говорит антрепренер. — По вашим розовым, пухлым щекам не видать, чтобы вы с голоду дохли.

— Да что вы на лицо глядите. Лицо-то ведь не мое, а хозяйкино. Хозяйка кормит меня в кредит».

Определилось и отношение к актеру со стороны мещанских кругов. Подавая поминанье об умершей дочери-актрисе, лавочник Андрей Андреич сам помечает сбоку: «блудница» («Панихида»).

Касается Чехов и творческой стороны театра. В рассказах «Два скандала» мы присутствуем в оперном театре на репетиции и постановке «Фауста». В «Трагике» описываются два спектакля «Князь Серебряный» и «Разбойники». По поводу первого Чехов рассказывает: «Трагик делал буквально чудеса. Он похищал Елену одной рукой и держал ее выше головы, когда проносил через сцену. Он кричал, шипел, стучал ногами, рвал у себя на груди кафтан. Отказываясь от поединка с Морозовым, он трясся всем телом, как в действительности никогда не трясутся, и с шумом задыхался.» Так же исполняет он роль Франца. Бессильно вспоминает свой творческий путь актер Светловидов в «Калхасе». В «Бароне» остро высмеяно исполнение на провинциальной сцене «Гамлета». Познавательная ценность таких беллетристических страниц становится

особенно очевидной, если вспомнить, что Чехову принадлежит превосходная (и в целом отрицательная) рецензия на выступление Иванова-Козельского в роли Гамлета.

Подобно Островскому, Чехов не изолирует театральный мир от всей общественной жизни. Наоборот, он подчиняет эту тему общим социальным проблемам, которые красною нитью проходят через все его творчество. Знаменательно, что со сценой связана судьба двух персонажей такого выдающегося произведения Чехова, как «Чайка». Чехова интересуют сложные психологические процессы, которые происходят в его героях. Но одновременно он необычайно детально уточняет ту социальную обстановку, которая определяет те или иные моменты в раскрытии образа. Скупа, суеверна, «психологический курьез» — актриса Аркадина. «Попробуй похвалить при ней Дузэ. Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенной игрой»,— рассказывает ее сын. Трагически складывается театральная биография Нины Заречной. После дебюта в дачном театре под Москвой она уезжает в провинцию и здесь влачит бесцветную жизнь. «Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно», — подводит она итоги. И здесь же вспоминает, что завтра ей нужно ехать в театр в Елец, где по обыкновению «образованные купцы будут приставать с любезностями». Другими словами, Чехов, говоря о современном театре, нигде не находит просвета, видя и здесь страшный лик мещанства, обывательщины и пошлости, против которых он боролся всю свою жизнь.

В этом отношении художественные произведения Чехова — живая иллюстрация к его неоднократным высказываниям по поводу театра: «Актеры



Е. П. Кадмина — **Василиса**

«Василиса Мелентьева» Островского

Из собраний Ленингр. театрального музея



М. Г. Савина **Татьяна Репина**

«Татьяна Репина» Суворина

Из собраний Ленингр. театрального музея

капризны, самолюбивы, наполовину необразованы, самонадеянны; друг друга терпеть не могут и какой-нибудь N готов душу продать нечистому, чтобы его товарищу Z не досталась хорошая роль» (письмо к Лейкину от 4 декабря 1887 г.). «Современный театр — это мир бестолочи, тупости и пустозвонства» (письмо к Щеглову от 11 ноября 1888 г.). И наконец: «Современный театр — это сыпь, дурная болезнь городов» (письмо к Щеглову от 20 декабря 1888 г.).

Завершает эти классические изображения провинциального театра конца XIX века рассказ А. М. Горького «В театре и цирке», который должен был войти в повесть «В людях». Вспоминая о своем пребывании в большом ярмарочном театре в качестве статиста, Горький говорит: «с изнанки театр вызвал у меня сквернейшее впечатление». Самыми непривлекательными красками рисует Горький репетицию в этом театре. Увлек автора только замечательный образ Иудушки Головлева в исполнении В. Н. Андреева-Бурлака, превосходно описанный в названном рассказе.

VII

Произведениям русских классиков, отразившим театр конца XIX века, сопутствует целый ряд рассказов, повестей, романов и пьес, художественная ценность которых порой очень ограничена, но которые в той или иной мере все же расширяют круг театральной тематики в литературе.

Широкое распространение получает роман из театральной жизни, начало которому, как уже указывалось, положили «Перелетные птицы» Михайлова. В 1862 году появляется новое значительное произведение в этом жанре — роман в трех частях

И. Е. Чернышева «Уголки театрального мира». Популярный драматург (автор «Испорченной жизни» и «Жениха из долгового отделения»), сам драматический артист, Чернышев хорошо знал современный театр, в частности его закулисную сторону, изображение которой составляет центр тяжести названного романа.

Чернышев прослеживает судьбу двух воспитанников петербургского Театрального училища — Катеньки Голубковой и Дмитрия Дмитревского. В училище они клялись друг другу в верности, мечтая как можно скорее жениться, но по выпуске их пути разошлись. Голубкову берет к себе тетка — бывшая балетная актриса. Молодая танцовщица сразу же попадает в мир театральных содержанок, богатых поклонников, в атмосферу растления и разврата, которую «светское» общество создало вокруг балетного театра. Дмитревский поступает второй скрипкой в оперный оркестр и начинает тянуть служебную лямку в среде мелких артистов-обывателей, ютящихся где-то в Коломне. Отвергнутый Голубковой, он уезжает в провинцию в качестве драматического артиста. После успехов в провинции, он возвращается в Петербург и блестяще дебютирует на казенной сцене. Однако, он не имеет нужных связей, быстро сходит на-нет и гибнет в больнице.

Как литературное произведение «Уголки театрального мира» написаны под несомненным влиянием беллетристов сороковых годов. В писательской манере Чернышева много отзвуков «натуральной школы» русской литературы. В его художественном пафосе — то же резко отрицательное отношение к светскому и бюрократическому обществу, то же сочувственное отношениие к загнанному и обездоленному люду. Не «скользкие» моменты,

привлекающие позднее многих авторов театральных романов, а желание в обнаженном виде показать оборотную сторону современного театра заставляет Чернышева сосредоточить центр внимания на закулисной жизни.

Но, подобно «Перелетным птицам», роман Чернышева содержит ряд любопытных материалов, непосредственно относящихся и к творческой истории русского театра. Живо дана картина выпуска из Театрального училища с портретными зарисовками отдельных воспитанников и воспитателей, с откровенно сатирическим изображением директора императорских театров, глубоко равнодушного ко всему происходящему. В этой же манере обстоятельно описана балетная репетиция в Большом театре: «цыгане и поселяне пляшут от нечего делать. Pas de deux — Гусаков и молоденькая воспитанница театрального училища. Вбегает атаман — pas de quatre. Атаман сердится. Мазурка и общий галоп. Соло Голубковой: из первой кулисы пробегает она на пальцах по авансцене вплоть до заднего занавеса, потом круги направо и налево, антраша en six, потом мелкая дробь, сиречь маленькие батманы, и под конец на закуску одуревающий пируэт. Входит молодой офицер, которого изображает очень пожилой танцовщик, играющий лет тридцать влюбленных юношей. Атаман ревнует. Pas de trois — Голубкова, атаман и офицер. Вбегает Жокрис — дурачок-крестьянин, влюбленный в Инесу (Голубкову). Комический танец. Офицеру приносят мешок денег... Офицер показывает мешки атаману; тот ухмыляется, взвешивает их, потом бьет по рукам. Офицер соединяется с Инесой. Группа. Перемена декорации. Великолепный зал в замке офицера. Марш. Pas de cinq — Голубкова с корифейками. Финал — общий галоп. Балет кончается; на него потрачено весьма

мало фантазии, еще менее смысла, зато потрачено много денег, замучено много людей...»

Касаясь провинциальных странствий Дмитревского, автор дает описание городского театра в городе Густолесове: «по Московской улице, минуя „светлые ряды", стоит неуклюжее деревянное здание серого цвета — это театр. Выстроен он без особых премудростей. Поставили продолговатый сарай, разгородили его поперек на две половины: на одной стороне сделали настилку в аршин вышины — это сцена; на другой как-то приклеили два яруса, кое-где мазнули беленькой да серенькой краской — и милости просим, господа!» В этом театре играет труппа антрепренера Воробьева. Его взаимоотношения с актерами носят еще своеобразно-патриархальный характер. Вся труппа живет в одном «театральном доме», на всем готовом, без контрактов, без условий. Но изображая эту раннюю форму театральной антрепризы, Чернышев раскрывает ее кулацко-эксплоататорское существо: как только сборы начинают падать, театр закрывается, и голодные актеры оказываются предоставленными самим себе.

Меньший интерес сейчас представляет другой роман Чернышева — «Петербургские актрисы». Изображая безрадостные будни мелких актеров казенной сцены, автор почти не касается художественных вопросов. Да и в бытовых зарисовках Чернышев далеко отходит от театральной тематики, выводя кроме театральной среды мир мелкого чиновничества, мещанства и городских «низов». Однако и в этом романе сохранены присущие Чернышеву мотивы протеста против неприглядной обстановки, в которой обречены влачить существование бывшие воспитанники театрального училища, из года в год расширявшие кадры актеров «на выхода». Характерна и центральная тема о талантли-

вой актрисе Тополевой, затравленной сплетнями и решающей из-за этого совершенно оставить сцену. Местами роман содержит удачные сатирические зарисовки закулисных нравов. В особенности колоритна сцена чествования актерами начальника репертуарной части с поднесением его портрета в золоченой раме, альбомов с фотографиями и т. п.

VIII

Следующим наиболее крупным романом были «Театральные болота» А. А. Соколова. Плодовитый романист, создатель популярности газете «Петербургский листок», Соколов воспитывался в Петербургском театральном училище и первоначально готовился к сцене. Театральная карьера не удалась. Но страсть к театру сохранилась в нем на всю жизнь и нашла выход в занятиях драматургией, в бурной рецензентской деятельности, которую он вел под псевдонимами «Театральный нигилист» и «Не спрашивай, кто я?», и, наконец, в его театральном романе.

«Театральные болота» написаны в прямое подражание романам Михайлова и Чернышева. Автор старается соблюсти даже хронологическую и сюжетно-тематическую связь с «Перелетными птицами». Не случайно начало романа Соколова относится также к 1850-м годам и также посвящено изображению одной из кочующих трупп.

Роман открывается картиной переправы странствующих актеров через реку. Во время переправы появляется на свет будущий герой романа Гришин, судьба которого напоминает судьбу Дмитревского из «Уголков театрального мира».

Вся первая часть романа посвящена Петербургскому театральному училищу, где проходят детские

и юношеские годы Гришина. По окончании училища он вынужден итти на провинциальную сцену. Соколов не жалеет черных красок для ее описания, специально посвятив провинциальным скитаниям героя всю вторую часть.

С чем сталкивается Гришин на провинциальной сцене? Соколов подробно рассказывает о провинциальной антрепризе, об актрисах, о репертуаре, о спектаклях, о всей закулисной бытовой стороне провинциальной сцены. И всюду он находит только яркое подтверждение своего основного тезиса о театральных болотах. Антрепренерская кабала, пьянство и склока в актерской среде, полнейшее бескультурье и глубокое приспособленчество в области художественной — вот что характеризует провинциальный театр. Соколов дает афишу провинциального спектакля.

РУССКОЮ ТРУППОЮ
ПОД ДИРЕКЦИЕЮ г. ТИХАГО
представлено будет:

ГРОЗА

или

УТОПЛЕННИЦА

Драма в пяти действиях и двадцати картинах, в прозе, сочинение г. Островского. Пьеса эта шла на обоих столичных императорских театрах и имела огромный успех.

Действие I.

Картина 1-я. — Хороша ты, Волга.
Картина 2-я. — Ходок я насчет женского пола.
Картина 3-я. — Семейство Кабановых.

Действие II.

Картина 4-я. — Точит, словно ржа железо.
Картина 5-я. — Отъезд.
Картина 6-я. — Роковой ключ.

Действие III.

Картина 7-я. — Беседа странницы.
Картина 8-я. — Удивительный купец-воин.
Картина 9-я. — Ночное свидание на Волге.

Действие IV.

Картина 10-я. — От дождя в беседку.
Картина 11-я. — Литовское разорение.
Картина 12-я. — Ну, не татарин ли ты?
Картина 13-я. — Шальная.
Картина 14-я. — Геенна огненная, ад кромешный.

Действие V.

Картина 15-я. — А я, как поехал, так и загулял.
Картина 16-я. — Доклад о побеге.
Картина 17-я. — Тоска Катерины.
Картина 18-я. — Последнее свидание.
Картина 19-я. — Утопилась.
Картина 20-я. — Хорошо тебе, Катя!

В заключение давался водевиль «Зять со шпинатом и салатом».

Гришин не выдерживает жизни провинциального актера и бежит в Петербург на казенную сцену, заведомо обрекая себя на жалкое прозябание. Но и здесь он находит только новое театральное болото, которое окончательно засасывает его. В конце концов Гришин попадает в арестантские роты.

Текст романа снабжен подстрочными примечаниями, неоднократно указывающими на то, что изложенные факты имели место в жизни. И, действительно, в ряде моментов роман Соколова близок к некоторым театральным воспоминаниям, опубликованным позднее. Но, к сожалению, материал по театру 1860-х годов, который содержат «Театральные болота», значительно обесценен дешевой тенденциозностью романа, определяющейся уже самим его заглавием. Весь подбор фактов проведен крайне предвзято.

Автор выводит ряд современных ему деятелей театра, причем пользуется весьма прозрачными намеками (известный провинциальный трагик Рыбаков выведен под фамилией Барыкова и т. д.). Но

и здесь он не только не стремится к объективности, но, наоборот, прямо становится на путь памфлета.

Наконец, — и это самое главное, — роман Соколова носит характерные черты бульварной литературы. Проблемность «Перелетных птиц» сменяется у Соколова газетной публицистикой. Подобно Чернышеву Соколова занимает собственно не театр, а закулисный мир, но в отличие от него он интересуется главным образом наиболее «скользкими» подробностями закулисной жизни, способными увлечь «широкого» читателя «Петербургского листка».

Откровенный литературный пасквиль окончательно заслоняет театральный сюжет романа. В особенности ясно обозначается это в дописанной позднее четвертой части романа «История розового негодяя», имеющей в виду в качестве центральной фигуры артиста Н. Ф. Сазонова.

Впервые напечатанные в 1869—1873 годах «Театральные болота» имели шумный успех в среде обывателей, с жадностью набросившихся на раскрывшиеся перед ними «закулисные тайны». Роман Соколова выдержал в ближайшие годы еще три издания и одновременно был переведен на немецкий язык. Этот успех настолько окрыляет Соколова, что он решает продолжить свои литературные упражнения на театральные темы. В 1880 году в своей газете «Суфлер» он печатает «роман из театральной закулисной хроники» под завлекательным заглавием «Он любил ее», где уже почти не касается театра, а только рассказывает более или менее интимные подробности жизни некоей артистки Бельведеровой. Профессия присяжного «газетчика» бульварной печати, все больше и больше накладывавшая свой отпечаток на литературную деятельность Соколова, ярко сказывается и в его

театральных opus'ах. В 1885 году выходят «очерки закулисной жизни Петербурга» Соколова и Ринева (Лендер) «На огонек» — собрание пошлейших сценок и анекдотов главным образом «пикантного» характера, где в этом плане уделено много места столичным театрам — казенным и частным (анекдоты об актерах казенных театров, увеселительных садов «Аркадия», «Демидрон» и т. п.).

Тесно связав свою литературную судьбу с бульварной «желтой» прессой, А. А. Соколов проделывает глубоко реакционный путь. В 1903 году он выпускает новое произведение на театральные темы — «Театральное болотце», обозначенное в подзаголовке как современный бытовой роман «из истории еврейских антреприз». О театре здесь по существу нет ни одного слова, хотя подробно описывается антрепренерская деятельность некоего шкловского мещанина Венделя — по сцене Блистателева-Сияльского — в одной из подмосковских дачных местностей. Грязные дела этого «антрепренерчика» занимают автора не сами по себе, а как проявление еврейского предпринимательства в области театра. Основной тезис «Театрального болотца»: «до внедрения еврейского элемента в театральное дело не было тех прискорбных явлений, которые теперь стали явлениями не только обыденными, но даже заурядными и как бы узаконились». Не нужно добавлять, что махровый антисемитизм этого романа непосредственно сближает его с погромной черносотенной литературой.

В 1904 году выходит из печати новый театральный роман Соколова «Талант и поклонницы». Действие романа разворачивается в провинциальном городе Большерецке. Здесь играет «товарищество» актеров, «конечно мнимое», как спешит оговориться автор, подчеркивая тем самым один из злободнев-

нейших вопросов современности. Касаясь биографии героя романа — премьера труппы Анатолия Ардальоновича Пуделева-Бесстрашного, автор называет частную театральную школу Суповой-Похлебкиной. Однако этим, в сущности, и ограничивается театральная сторона романа. Дальше все дело сводится к амурным похождениям Пуделева — альфонсирующего молодого человека, «камелии во фраке», как называет его один из персонажей романа. Пуделев обирает увлеченных им женщин «второй молодости», и подробнейшее описание его похождений в этом направлении составляет все содержание романа Соколова, который таким образом успешно ассимилируется со всей адюльтерной литературой начала XX века. Пошла закулисная сторона современного театра, но еще пошлее то, что пишет по поводу нее Соколов в этом «романе из закулисной жизни». Добавим, что в «Таланте и поклонницах» мы находим материал, с окончательной ясностью определяющий общественную физиономию Соколова. Так, по поводу одной из поклонниц Пуделева автор сообщает: «Покойный отец ее занимал полицейскую должность, но не приобрел себе симпатии ни в сослуживцах, ни в обществе» (?!).

Успех «Театральных болот» тотчас вызвал целый ряд подражаний в том же духе. Так, уже в 1870 году вышла анонимная повесть «Балетный мирок», где сентиментально-фальшивое описание любви благородного графа Тобольского к танцовщице Кате, на которой он женится вопреки желанию матери, сочетается с картинами разгула театральных завсегдатаев. Впрочем, историк театра и из этой повести сумеет извлечь некоторый материал, обратившись к тем страницам, где вкратце рассказывается о системе хореграфического образо-

вания того времени и где автор касается балетных спектаклей в Большом театре.

В 1878 году выходят отдельным изданием печатавшиеся ранее в «Петербургском листке» известные очерки Г. В. Максимова «Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846—1876)». Собственно говоря, это не беллетристическое, а полумемуарное, полупубли-
цистическое произведение, содержащее ряд полезных фактических сведений творческого порядка (описание функций режиссера) и театрально-организационных (система металлических «билетов» в казенных театрах и т. п.). Однако, центр тяжести книги Максимова в сводке разного рода закулисных анекдотов и сплетен, местами совершенно пасквильного характера, в силу чего автор вынужден вступать на путь прикрытия своих героев инициалами и псевдонимами. Сугубо «завлекательный» стиль изложения окончательно сближает «Свет и тени» с «Театральными болотами».

В 1885 году появляется анонимный роман «По пути к скользким подмосткам сцены», изображающий в этом же духе драматический класс Московской консерватории и московский театр Е. Н. Горевой. Преподававший драматическое искусство артист московского Малого театра И. В. Самарин выведен автором под именем Баринова, руководитель Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн — под именем Баровского, а Горева прозрачно названа Говоруновой.

Из более поздних произведений ярко выражают деградацию театрального романа «Лицедеи» К. Н. Льдова (Розенблюма), впервые напечатанные в 1892 году, а затем выдержавшие еще два издания. Сетуя, что современная сцена развращает актрис, толкает их вести «безнравственную жизнь»,

что в театральном репертуаре «народилась новая мещанская школа, разрабатывающая вопросы адюльтера и пикантные подробности альковных отношений», автор в то же время сам всецело поглощен этими вопросами. Но если отвлечься от них и обратиться лишь к тем театрально-производственным моментам, которые отражены в романе, то нельзя не отметить появления целого ряда новых тем, обусловленных ростом буржуазно-обывательского предпринимательского театра: клака, продажная бульварная пресса с точно установленной таксой на рецензии, а главное — сам театр, создающийся на акционерных началах и являющийся объектом оживленных биржевых спекуляций.

В конце XIX века подобные произведения образуют собою совершенно самостоятельный род бульварной литературы, спекулирующей на театре, как на своего рода экзотике. В этом отношении примером может служить роман В. Радича «В чаду кулис» (1892), где по существу о театре нет ни одного слова, а все дело сведено к амурным историям артистки Снежинской — особе явно патологической (она из любопытства посещает морг, ни с того ни с сего покупает себе место на кладбище и т. д.), в конце концов кончающей жизнь самоубийством.

Сюда же примыкают «сенсационные» романы из русской театральной жизни, изданные за границей. Это — роман Луи Деваля «Belle Hélène» (Париж, 1880), где изображается Александр II и известная опереточная дива Гортензия Шнейдер, и «Роман цесаревича» Павла Новикова (Париж, 1896) об отношениях Николая II к Кшесинской.[1]

---

[1] Указано мне А. М. Брянским в числе других произведений, использованных в настоящей работе.

IX

Но и в тех случаях, когда литература о театре не скатывается к такой откровенной бульварщине, она тоже теряет к концу XIX века черты художественной документации театральной жизни. В особенности заслоняют живое изображение театра этические и психологические проблемы, которые усиленно разрабатываются в буржуазной литературе этого времени. Роман из театральной жизни перерастает в театральный роман как самостоятельный литературный жанр. Это мы видим на примере романа Вас. Немировича-Данченко «Кулисы» (1886). Для истории театра названный роман мог бы быть интересен тем, что автор делает попытку изобразить не драматическую, а оперную сцену в провинции. Действие романа развивается в большом губернском городе. В романе описываются четыре спектакля местного оперного театра: «Аида», «Фауст», «Африканка», «Гугеноты». Но собственно театральные элементы здесь сведены до минимума. Изображение спектакля занимает автора только постольку, поскольку сценическое соперничество Аиды и Амнерис дает возможность эффектно столкнуть в «экзотической» обстановке самих соперничающих исполнительниц этих партий В основном же «Кулисы» повествуют не о театре, а о закулисных интригах, сплетнях и грязи, в круговорот которых попадает молодая певица Нина Раевская. Непосредственность изображения в литературном произведении театра здесь уже утрачена. Так же очень мало служит историко-театральным целям другой роман Вас. Немировича-Данченко «Мгла», хотя сюжетно театру в нем уделено много места.

Типическим буржуазно-проблемным романом является «Артистка» М. В. Крестовской (1891). Не театр, а внутрение переживания героини, по существу совершенно безотносительные к ее профессии, занимают внимание романистки.

То же самое мы находим в других произведениях Крестовской. В рассказе «Иса» (Уголки театрального мирка») изображается любовное соперничество двух актрис: увядающая красавица Вера Михайловна отбивает от дочери Исы своего старого любовника актера Кирсанова. Правда, по ходу повествования упоминаются отдельные спектакли, в которых принимают участие герои рассказа («Блуждающие огни», «Светит да не греет»). Но познавательной ценности эти моменты для истории театра не представляют, так как полностью заслонены отвлеченными психологическими этюдами.

В этой же связи можно назвать еще ряд популярных в свое время беллетристических произведений: рассказ П. Д. Боборыкина «Вторая от воды» — грустную историю семейной жизни некоей танцовщицы Менялиной, полный пессимизма психологический этюд Д. Гарина «Последний раз» — о старом актере, оставляющем сцену, и т. д. Как предел подчинения чисто театральной тематики сторонним задачам можно назвать повесть В. А. Риваля «Дочь актрисы» («Театр и жизнь», 1886). С точки зрения историко-театральной этот рассказ не представляет решительно никакого интереса, так как основу его составляет своеобразно трактованная теория наследственности. Героиня повести Софья Петровна бросает любимого ею мужа и начинает вести самый распутный образ жизни потому, что это, так сказать, у нее в крови: она дочь актрисы!

X

Было бы, однако, неверным вовсе обойти вниманием все театральные романы конца XIX века. Все дело только в том, что в них сейчас нас может интересовать вовсе не то, что занимало современников. Так, например, в 1892 году в «Русском вестнике» была напечатана повесть П. П. Гнедича «За рампой», рассказывавшая о некоем известном провинциальном актере Атуеве, приглашенном на Александринскую сцену и здесь потерпевшем полное фиаско. Повесть имела большой успех. К автору посыпались печатные и письменные отклики со всех концов России. В лице Атуева узнавали то ту, то иную провинциальную знаменитость, в лице других персонажей повести искали «портретов» известных театральных деятелей Петербурга. В ответ на это Гнедич написал пространное предисловие к отдельному изданию повести в следующем году, где отрицал всякого рода «персональные» намеки. Он заявил, что имел своей целью, чисто-проблемный психологический этюд, что хотел определить, «почему талантливый артист, прекрасно игравший на сценах провинции и Москвы, почему он, перейдя на петербургскую сцену, уже на дебютах становится неузнаваем?» По заверению Гнедича, его занимал чисто-творческий вопрос о «психозе самовнушения».

Нас вряд ли может серьезно заинтересовать проблема психологии творчества так, как ее разрабатывает Гнедич — с вмешательством таинственного азиатского врача и т. п. Не слишком любопытны и «портреты», которые несомненно наличествуют в повести, несмотря на все разъяснения автора: достаточно назвать упоминание драматурга Валентина Хвостова, который способен только «переде-

лывать немецкие пьесы на русские нравы и выезжать на сценичности», для того чтобы понять недвусмысленный намек на Виктора Крылова.

Но несомненно заслуживают внимания историка русского театра те жанровые зарисовки «Александринки» 1880-х годов (повесть была написана в 1889 г.), которые дает Гнедич. В высшей степени колоритную фигуру присяжного «драмодела» Александринского театра той поры рисует автор в лице драматурга Овсянникова. Поставщик пьес на злободневные темы, он протаскивает на сцену свой новый «opus» — пьесу «Переворот», где «захват современной жизни со стороны автора был до того глубок, что, казалось, вся пьеса была склеена из фельетонов наиболее распространенных газет». Гнедич добавляет: «Что же касается внешней обработки „Переворота", то роли представляли последнее слово портняжного искусства. Никогда еще Сара́ не пригонял так фрака по талии, как дивно была пригнана роль по дарованию каждого исполнителя. Для одной уже значительно опустившейся старой заслуженной артистки была написана роль слепой старушки. Она должна была все время сидеть в креслах неподвижно, изредка покачивать головой и улыбаясь говорить: „Нет, люди лучше теперь стали, честнее, искреннее, чем в наше время: не вижу я этого, но сердцем чую"».

В соответствии с театральной практикой того времени Овсянников сам руководит подготовкой пьесы, стараясь только уладить конфликты, возникающие между актерами, «привести к одному знаменателю» явный разлад в актерском исполнении. Впрочем, он считает себя режиссером-новатором: «смеются, что я выхлопотал для второго действия нарисованный снежный пол! Но я все спрашиваю, как же может иначе, если на сцене зима? На кры-



П. М. Свободин

Из собраний Ленингр. театрального музея



Н. П. Анненкова-Бернар — Василиса

«Василиса Мелентьева» Островского

Из собраний Ленингр. театрального музея

шах снег, на деревьях снег, а пол деревянный — ведь это же нелепость! Снежный пол необходим — и я горжусь — да, горжусь, что первый его ввел на отечественную сцену». Он распоряжается пустить из трубы «настоящий дым, а в павильоне приказывает навесить «настоящие» деревянные двери с медными замками. При постановке своей пьесы «Самоцвет» Овсянников сам за кулисами щелкает соловьем и лает по-собачьи. «Нужно будет — по-волчьи завою. Посмотрите, как Кронек у мейнингенцев до всего сам доходил!» Другими словами, Овсянников прямо называет источник своего художественного «новаторства» — гастроли мейнингенцев в России в 1880-х годах. И в этой именно связи особенно любопытна повесть Гнедича, как необычайно типическое изображение чисто внешнего влияния мейнингенцев на практику казенной сцены, где их художественные принципы пытались приспособить к привычному репертуару из пьес Модеста Чайковского, Виктора Крылова и других «популярных драматургов». Добавим, кстати, что проходит несколько лет, и те же натуралистические приемы, которые высмеивались в повести «За рампой», начинает насаждать в Александринском театре сам Гнедич.

Заслуживает также упоминания роман П. Д. Боборыкина «Китай-город», где ряд страниц посвящен театральной Москве 1870-х годов. Боборыкин не дает широкой картины современной театральной жизни, но отдельные эпизоды театрального характера, на которых он останавливается, представляют несомненный интерес, хотя и зарисованы в присущей ему подчеркнуто натуралистической манере повествования. Вместе с Тасей Долгушиной он вводит читателя в один из московских клубов, где даются полупрофессиональные, полулюбительские спектак-

ли. Затем он знакомит ту же Тасю с известной артисткой Настасьей Викторовной Грушевой, причем подробно изображает сцену чтения некоим драматургом Владимиром Антоновичем Сметанкиным пьесы, специально написанной для Грушевой. «Чтение продолжалось два часа. Автор читал по-актерски, меняя голоса; многое ему удавалось, особенно женские интонации. Пьеса была в двух актах, комедия с главной ролью для Грушевой. Лица носили русские фамилии, но везде сквозила французская подкладка... Грушева останавливала его часто: то заставит выкинуть слово, то найдет, что какая-то сцена „ни к селу, ни к городу". Тот отмечал на полях карандашом». Эта работа актрисы с автором заканчивается категорическим требованием Грушевой сделать в пьесе изменения и купюры, «Стали торговаться — что именно и сколько урезать. Автор начал убеждать, а потом начал входить в амбицию. Но Грушева повернула по-своему, не дала ему горячиться, сама отчеркнула в разных местах карандашом, и он послушался». Если Боборыкин даже не имеет в виду определенных лиц (хотя инициалы драматурга подозрительно совпадают с инициалами Виктора Крылова), то все же приведенная сцена весьма характерна для своего времени.

Наконец, в романе Боборыкина мы присутствуем на бенефисном спектакле в московском Малом театре с характерной программой: водевиль для съезда, основная шекспировская пьеса для бенефицианткн и маленькая комедия для дебюта новой инженю. Не без полемического задора Боборыкин критикует постановку и актерское исполнение и с добросовестностью натуралиста описывает зрительный зал, подробно диференцируя его и очень ярко показывая преобладание купеческой и разночинно-демократической публики.

XI

Особо нужно выделить в русской художественной литературе конца XIX века беллетристические произведения, принадлежащие перу актеров-профессионалов. Отдельные литературные опыты актеров можно проследить много раньше. Так, еще основоположник русского национального театра Ф. Г. Волков был автором популярных стихотворений-песен «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи» и «Станем, братцы, петь старую песню», а также сатирического хора «К превратному свету», с резкими выпадами по адресу крепостников, продажного суда, с живым сочувствием просвещению. Ему же, Волкову, приписывается сочинение нескольких пьес. На поэтическом поприще, как известно, пробовал свои силы трагический актер А. С. Яковлев, стихотворения которого даже были изданы отдельной книжкой. Позднее продолжил эту традицию П. С. Мочалов — автор тоскливых элегий, выразительно дополняющих общий облик великого актера, охваченного душевной неудовлетворенностью, грустью, почти отчаянием. Перу Мочалова принадлежит также несколько пьес, одна из которых была поставлена на сцене.

К середине XIX века, в эпоху мелодрамы и водевиля, русские актеры развивают бурную деятельность по переводам и переделкам иностранных пьес, одновременно пробуя свои силы в создании оригинальных произведений этих жанров. Тогда же, как мы видели на примере П. И. Григорьева, Д. Т. Ленского и других водевилистов, делаются первые литературные попытки изобразить современный театр. Но, конечно, нельзя переоценивать значение этих актерских выступлений в литературе: они носят в основном прикладной характер и ко-

нечной целью имеют не самостоятельные литературные задания, а чисто практическое расширение повседневного репертуара.

Иначе обстоит дело с актерскими литературными опытами, которые получают широкое распространение во второй половине XIX века, в неразрывной связи с интенсивным ростом русской демократической литературы. Они идут в двух направлениях:

По сообщению И. Ф. Горбунова, пять бытовых рассказов не театрального характера было у П. М. Садовского: «О французской революции», «О Наполеоне на острове св. Елены», «Рассказ татарина» и др. Рассказы эти в свое время гремели по Москве, но в печать их Садовский не пускал, ограничиваясь своей изустной передачей их. С развитием художественного рассказывания в самостоятельный жанр, литературные произведения этого рода начинают появляться в печати. Так должна быть упомянута прежде всего литературная деятельность артиста Александринского театра И. Ф. Горбунова. Исполнитель купеческих и «рубашечных» ролей Горбунов был особенно популярен в качестве рассказчика собственных произведений. Выступления Горубнова одно время составляли почти неотъемлемую часть программы спектакля. Бурные восторги публики, которые вызывал Горбунов, осмеяны Д. И. Минаевым в одном из его стихотворений:

АКТЕР-РАССКАЗЧИК И ЕГО ПУБЛИКА

(Нравоучительная параллель)

«Шли раз по городу два мужика...»
(Грохот в партере и хохот райка)
— «Что ж, брат, в питейный айда прямо
в двери...»

(Аплодисменты в райке и в партере)
«Выпили». — «Стой, рас-ш-и-б-у теперь всех!»
(В ложах, в галлерее — неистовый смех)
— «Али не знают здесь нашего н-д-р-а-ва?»
(В креслах и ложах: «брависсимо! браво!»)
— «Нам не препятствуй ни в чем...
Б-е-р-е-г-ись!»
(Общее ржание с криками: «bis»)
— «Все равно: в часть, брат, отправят нас скоро!»
(Рукоплескания и возгласы: «фора!»)

Действительно, славу Горбунову составили его знаменитые рассказы из купеческого и простонародного быта. Но большой материал дают его беллетристические произведения и для истории русского театра. Отчасти они также связаны с тем основным жанром, который разрабатывается Горбуновым. Ажитацию, которую вызывают в Петербурге гастроли Сары Бернар, он показывает с позиций купеческой публики, стремящейся попасть в театр «больше для блезиру, образованность свою показать» («Сара Бернар»). От лица малокультурного зрителя дано известное комическое описание спектакля «Травиата» с участием Патти («Травиата»). Но в ряде произведений Горбунов повествует о театре как объективный бытописатель. Он с возмущением говорит об опереточном угаре, который охватил русскую сцену, когда «даже слава и гордость русского театра П. М. Садовский, уступая не духу времени, а требованию начальства, должен был напялить на себя дурацкий колпак Аркадского принца» («Еще из московского захолустья». II. «Широкие натуры»).

Он изображает провинциальный ярмарочный театр, приводя текст афиши:

В первый раз

„РАЗБОЙНИКИ БОГЕМСКИХ ЛЕСОВ"

или

„ПАДЕНИЕ ФАМИЛИИ ГРАФОВ МООР"

Трагедия в пяти действиях, сочинения знаменитого в свое время Шиллера.

Горбунов добавляет: «каждое действие разделяется на несколько картин. Так, действие четвертое озаглавлено так: «Богиня голода, или Мертвец с того света. Гробовой голос из башни и разбойники».

Впрочем, афиша столь же забавна, сколь и жалка. Она начинается с предисловия, где антрепренер Зеленский просит посетить спектакль, поясняя: «это будет величайшей помощью мне, больному старику» («Уездный город»). Широко изображает Горбунов и актерскую среду, описывая «белую залу» в гостинице купца Барсова на площади Большого театра, куда великим постом стекались провинциальные актеры в поисках ангажемента — эту первую театральную биржу в Москве. В особенности интересна фигура трагика Хрисанфа Николаевича, в лице которого выведен несомненно Николай Хрисанфович Рыбаков. В высшей степени существенно при этом, что Горбунов не ограничивается бытовыми зарисовками, а дает ряд ценных материалов творческого порядка («Белая зала»).

Наконец, Горбунов ярко запечатлел в одном из своих знаменитых диалогов ту общественную атмосферу, которая окружала провинциальный театр в конце XIX века:

«— Смотри, вот потеха-то, актеры идут...

— Не смейся, брат, сам может еще хуже будешь».

Вслед за Горбуновым и несомненно под его влиянием пробуют свои силы на литературном по-

прище другие крупные актеры конца XIX века. Так, в 1881 году отдельным сборником были изданы рассказы В. Н. Андреева-Бурлака «На Волге».[1]

Другие беллетристические произведения, написанные актерами, перекликаются с мемуарной литературой, представляя опыты художественного обобщения близких им явлений современной жизни, в частности — театральной. В своем генезисе они восходят к упомянутым выше рассказам Щепкина, записанным Герценом, Соллогубом и др.

Забыты повести и рассказы из театральной жизни, принадлежащие перу В. П. Далматова. В частности мало кому известно, что в 1878 г. в воронежской газете «Дон», в ряде номеров, печатались его «Мишурные блестки» — повесть «из театрального мира». О ней не упоминается даже в посмертном сборнике о Далматове, составленном К. Михайловым.[2] А между тем повесть эта весьма любопытна с точки зрения той беспросветной картины провинциальной театральной жизни, которую рисует выдающийся артист, сам начинавший карьеру в провинции. Далматовым выводится проходимец «актер-фокус» Кунцев, собирающий молодежь, увлеченную театром, в частности некоего Черногорцева, доходящего из-за Кунцева до гибели. Попутно изображаются антрепренер Шварц — аферист и эксплоататор, закулисная склока в его театре и т. п. Заслуживают внимания также и другие театральные повести и рассказы Далматова

---

[1] О литературной деятельности В. Н. Андреева-Бурлака см. статью Б. Варнеке „Актеры-писатели" (материалы для биографии В. Н. Андреева-Бурлака) — Ежегодник имп. театров, 1911, вып. VI.

[2] К. Н. Михайлов. „Василий Пантелеймонович Далматов в воспоминаниях, очерках и анекдотах", СПБ, 1914.

(«Залог» и др.), частично вошедшие в его сборник «По ту сторону кулис» (1908 г.).

Большой роман «Вечные странники» написан М. М. Читау — бывшей актрисой Александринского театра, покинувшей сцену после выхода замуж за владимирского помещика Огарева, но позднее, в связи с разорением мужа, вновь вернувшейся на подмостки. Пессимистически зарисованные картины театральной жизни в провинции здесь особенно интересны тем, что роман носит несомненно автобиографические черты. В лице антрепренера Иллариона Ильича Несвечина, разорившегося клязем-ского помещика, без труда узнается Огарев. Сама Читау фигурирует в романе под именем Анны Сергеевны, его жены, причем прямо указывается, что до брака она блистала «на одной из столичных сцен».

Ряд рассказов о провинциальном театре, под общим заглавием «Лицедеи», принадлежит перу известного артиста Александринского театра П. М. Свободина. Безвременная смерть в 1892 году от паралича сердца на спектакле «Шутники» прервала его интересное литературное начинание. В 1899 году в двух томах были изданы беллетристические произведения артиста московского Малого театра М. П. Садовского, ранее печатавшиеся в «Артисте», «Русском вестнике» и «Русском обозрении». С точки зрения историко-театральной любопытны его рассказы «Дикий человек», где затрагиваются балаганы, и в особенности «Высокое призвание». В последнем Садовский изображает страстного театрала и учителя математики Струева, который не удовлетворен репертуаром московского Малого театра и берется сам за сочинение пьесы, чтобы показать на деле, как нужно писать для театра. Потерпев неудачу с собиранием материалов от извоз-

чиков, от старушонки, приведенной из Андреевской богадельни, от приказного «аблаката», Струев начинает обходить известных драматургов в надежде получить от них необходимую помощь. Садовский не называет имен, но среди живо зарисованных им портретов без труда узнаются Островский, Писемский, Чаев, С. Юрьев.[1]

Большой принципиальный интерес представляют рассказы актера Л. Н. Самсонова — видного деятеля провинциального театра и страстного поборника прав русского актера. В его сборнике «Пережитое. Мечты и рассказы русского актера» (1880) мы находим кроме материалов мемуарного характера коротенькие беллетристические произведения, жуткие по выраженной в них безысходности. Погибает «замечательный талант». «Вкусив в детстве и юности всю прелесть воспитания столичной театральной школы, он был отпущен в провинцию, как „неспособный" (точно в провинции не то же искусство). Мягкую, восприимчивую натуру принялись в провинции комкать антрепренерские лапы». Нужда разлучает его с женой, которая уезжает в другую труппу, «потому что в той, где ему давали хорошие деньги, она была не нужна». Он начинает пить. Проходит немного времени, и он узнает, что жена поступает на содержание. В отчаяньи он кончает жизнь самоубийством («Утопился в колодце»). На путь проституции становится провинциальная актриса для того, чтобы спасти от голода свою дочь, а когда та узнает позорное прошлое матери, последняя кончает жизнь самоубийством («Женщина упала в море»).

---

[1] Подробнее о литературной деятельности М. П. Садовского см. в статье В. Варнеке „Актер-писатель" — Ежегодник имп. театров, 1910, вып. IV.

Полны пессимизма рассказы известной драматической актрисы Н. П. Анненковой-Бернар. Пятидесятилетний юбилей сценической деятельности справляет актриса Каневская, некогда ученица самого Щепкина. Поздравить ее является группа актеров с адресом, на первый взгляд трогательным и искренним, но по существу страшным по своей банальности. Так же глубоко банально стихотворное приветствие в честь Каневской:

«В воспоминаниях теряяся далеких,
Среди титанов тех прошедших славных дней,
Я точно вижу вас в стремленьи чувств высоких
И верную завету их теней.
И дочери любимой Мельпомены,
Носительнице правды и добра,
Мы, современные питомцы русской сцены,
Кричим вам громкое «ура».

Вряд ли можно с большей остротой изобразить те «общие слова», в которые выродились некогда подлинно поэтические отклики на творчество мастеров русского театра. Неприглядными красками рисует Анненкова-Бернар и самих «современных питомцев русской сцены», с которыми сталкивается Каневская. Это — типические представители актерской богемы, пошлые, наглые и самонадеянные. Недаром старая актриса, всю жизнь отдавшая сцене, не пускает на нее свою внучку, а восторженной девице, бежавшей для театра от родителей, говорит: «Идите домой, пишите письмо к отцу и к матери, чтобы выслали вам на дорогу и поезжайте с богом обратно» («Юбилей актрисы»). Старую актрису Ольгу Семеновну, прослужившую сорок лет в театре, антрепренер выгоняет за ненадобностью. После безрезультатных попыток устроиться куда-нибудь, не имея возможности существовать на

эфемерные пособия филантропического «общества артистов», где устраиваются главным образом личные карьеры, она травит своих собак и затем травится сама («Горемычная»).

Художественные достоинства произведений Самсонова и Анненковой-Бернар не дают права рассчитывать на особое внимание к ним со стороны истории русской литературы. Но для истории театра они ценны, как попытка русского актера сказать свое протестующее слово, обобщая свой житейский опыт и свои впечатления от современной театральной жизни.

XII

Как и во всех других областях общественной жизни, утверждение буржуазного предпринимательства в области театра несло с собой все ужасы капиталистической системы эксплоатации человека. Выжав из актера все соки, антрепренер выбрасывал его затем на улицу, как негодную тряпку. Тема актерской безработицы, тема голода, нужды и необеспеченной старости, как мы видели, в той или иной мере проходит через большинство литературных произведений о театре конца XIX в. В сущности говоря, это центральная тема художественной литературы о театре того времени. В ряде случаев она лежит в основе беллетристических произведений.

Пришлось уйти со сцены двум старым, когда-то известным оперным певцам. Но жить без театра они не могут. И вот каждый день они регулярно ходят потолкаться за кулисами, и изредка устраивают друг для друга домашние выступления в лохмотьях старых театральных костюмов. Они пытаются создать себе иллюзию театральной жизни. Но страш-

ная действительность быстро разрушает ее. Выгнанные со своей убогой квартиры за неплатеж, они гибнут где-то под забором (Вас. Немирович-Данченко, «Старые венки»).

Болезнь оставила без ангажемента видную провинциальную актрису Строеву. Несколько сезонов перебивалась она случайными выступлениями и в конце концов дошла до полной нищеты. Вещи заложены, больше ничего не осталось. А в перспективе «ничего нет, ничего — ни обещания, ни задатка, ни ангажемента в провинцию — ничего!» Из милости ее берут «на выход» на грошовый оклад. Но театр не выдерживает капиталистической конкуренции и терпит крах. И снова маячит страшная перспектива: «или итти просить подаяния или покончить с собой каким-нибудь дешевым способом: веревкой, головками фосфорных спичек» (Боборыкин, «Три афиши»).

Повесть Немировича-Данченко слащава и сентиментальна. Рассказ Боборыкина сделан в присущей ему манере натуралистического смещения общей темы на частности и детали. Но оба они трактуют об одном — о житейской доле актера капиталистического театра.

Судьба старого актера здесь настолько страшна, что само современное общество не может устраниться от попытки как-то разрешить этот вопрос. И вот на сцену выступает лицемерная буржуазная филантропия. О ней говорит А. И. Куприн в рассказе «На покое». «Когда единственный сын купца первой гильдии Нила Овсянникова после долгих бесплодных скитаний из труппы в труппу умер от чахотки и пьянства в Наровчатской городской больнице, то отец, не только отказывавший сыну при его жизни в помощи, но даже грозивший ему торжественным проклятием при отверстых царских вра-

тах, основал в годовщину его смерти «убежище для престарелых и немощных артистов имени Алексея Ниловича Овсянникова». В это убежище нужда и болезни загоняют пятерых старых работников театра — опереточного тенора Лидина-Байдарова, трагика Славянова-Райского, комика Михаленко, бывшего суфлера и бывшего режиссера. Страшное бессмысленное существование влачат «призреваемые». Лежа целый день на своих постелях, они от скуки и безделья рассказывают сальные анекдоты, вспоминают мерзости закулисного быта. Единственное их развлечение — игра в карты или, изредка, выход за стены богадельни для того, чтобы выпросить подачку у перепившихся завсегдатаев ресторана. Отдав неизбежную дань «общественному мнению», в виде организации актерской богадельни, российский буржуа считает себя выполнившим свой гражданский долг. А до того, что делалось в этой богадельне, ему не было никакого дела!

XIII

Как мы замечали по поводу рассказа Анненковой-Бернар «Юбилей актрисы», деградируют к концу XIX века стихотворные отклики на деятельность выдающихся русских актеров. И действительно, если мы обратимся к стихотворениям по случаю актерских юбилеев, бенефисов, к стихотворным эпитафиям, то увидим, что живое изображение театра чаще всего заслоняется «общими словами». Упомянем в качестве примера стихотворение А. Ф. Иванова-Классика в честь артиста Александринского театра Леонидова (1888), Д. Д. Минаева «При адресе, поднесенном в Петербурге знаменитой русской артистке Полине Антипьевне Стрепетовой» (1881) и др.

Место позитивной стихотворной характеристики современного театра и его деятелей постепенно уступают произведения юмористические. Широкое распространение с 1860-х годов приобретает театральная эпиграмма. Постепенно выкристаллизовывается в самостоятельный жанр театральная пародия.

В этом плане ярко отражается современный театр в юмористических журналах «Будильник», «Стрекоза», «Осколки» и др. Отдельным изданием вышли в 1882 году эпиграммы Минаева «Не в бровь, а в глаз», где его отклики на текущую театральную жизнь составляют особый раздел: «В партере». Резкие выпады по адресу актеров Александринского театра Нильского, Сазонова, Петипа и других идут здесь параллельно с высмеиванием современных «драмоделов» — Аверкиева (эпиграммы «Д. Перековеркиеву»), В. Крылова и др. В эпиграмме В. Крылову поэт хлестко характеризует сущность всей его драматургической деятельности:

«Все мое», — сказало злато,
«Все мое», — сказал Крылов.
И — Европа так богата,
На новинки таровата
(Как на деньги Сан-Донато),
Что со всех ее углов
Собрала его лопата
Ворох драм в два-три обхвата.
И, в карманы пряча злато,
«Все мое», — сказал Крылов.

Из самостоятельных изданий пародийного характера большой интерес представляет «Новейший русский театр» (1868). Здесь под обстрел взяты все жанры современного театра. Драматическая сцена

представлена юмористическими «подражаниями» пьесам Писемского «Поручик Гладков» и «Самоуправцы», оперная — карикатурными зарисовками спектакля «Рогнеда» с соответствующими пояснительными текстами; в качестве пародий на современную оперу забавны стихотворные либретто «Доходного места» и «Грозы» Островского; балетную сцену остро очерчивает «Великорусская сказка из малороссийского быта, перевод с французского на всемирный мимико-хореграфический язык — „Золотая рыбка" (Zolotaia rybka)»; наконец, пародирована, конечно, и оперетта, представленная в трех вариантах — французском, немецком и русском.

Несомненно, что для пародийного изображения современной сцены богатый материал давала сама театральная практика. Юмористические отклики на нее, однако, очень редко поднимаются до сатирического уровня. Чаще всего они остаются в рамках буржуазно-обывательского зубоскальства по адресу казенных театров. Но и в этом качестве они представляют некоторый интерес для раскрытия той общественной атмосферы, которая окружает русский театр конца XIX века.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

I

По мере деградации помещичье-дворянского общества, деградирует и его «благородный театр», постепенно утрачивая свою былую замкнутость. Со второй половины XIX века любительские спектакли уже не остаются принадлежностью «светских» кругов, а постепенно распространяются в самых разнообразных общественных слоях. При этом центральное место начинают занимать буржуазно-обывательские театральные затеи, которые вскоре получают презрительную кличку «любительщины». В ряде литературных произведений, главным образом в пьесах, изображается расцвет любительской сцены. Художественные достоинства этой литературы очень не высоки, ее критическое отношение к любительскому театру обычно не выходит за пределы непритязательной шутки или юмористического описания, пьески о любительском театре в свою очередь чаще всего сами предназначаются для любительской сцены. Однако, даже при этих условиях мы можем почерпнуть здесь материалы для характеристики этого участка истории русского театра.

Одна из ранних пьес этого рода — комедия А. Бехтеева «Любители» (1866) — наглядно показывает, с одной стороны, преемственность любитель-

ской сцены от «благородного театра», с другой — ее новые типические черты. Театральным кружком, в котором принимают участие купеческий сынок Бобов, служащий на частных железных дорогах Котянский и тому подобная публика, заправляет прокутившийся помещик, все свое состояние прожив-ший на устройстве спектаклей и концертов. Свою деятельность кружок ведет под знаком буржуазных благотворительных спектаклей. О лицемерности этого говорится в самой пьесе:

«Угрызкина: Да ведь сборы идут в пользу бедных.

Котянский: Ах, да! Но ведь это только один благородный предлог. Бедным мы отдаем каких-нибудь три рубля, а то пожалуй и меньше...»

Экономическую основу кружка составляют платные билеты, которые распространяются его членами за право участия в спектаклях. Бобов жалуется: «я брал на двадцать пять рублей билетов, деньги вперед заплатил с условием, чтобы мне читать в антракте „По синим волнам океана...” и вдруг меня в афише нет».

Эти же организационные моменты в деятельности любительских кружков отмечают и другие пьесы. Так, подготовка «частного увеселения с благотворительной целью» изображается в комедии И. Боруцкого «Любители» (1892). Денежная сторона дела здесь подчеркнута еще определеннее: здесь каждый участник спектакля не только обязан продать известное количество билетов, но само комплектование этих участников происходит путем приобретения ими подобных «паев», вследствие чего собираются совершенно случайные, так сказать, «с улицы» люди.

Постепенно некоторые любительские кружки окончательно перестраиваются в духе буржуазного

предпринимательства, полностью переходя на коммерческие начала. Изображенный в комедии И. Щеглова «Господа театралы» (1889) драматический кружок — «Общество любителей драматического искусства» уже не прикрывается никакими благотворительными целями, а является тем регулярно функционирующим предприятием, даже со специальным конторщиком, где за десять рублей единовременного взноса и пять ежемесячного «любой любитель получает право подвизаться в чем ему угодно».

Большинство произведений конца XIX века прямо подчеркивает буржуазно-обывательскую природу любительской сцены. «Как нынче в купеческом кругу заиграли: редкий дом без актрисы», констатирует повесть Н. А. Лейкина «Актеры-любители». Здесь же говорится об участниках одного из кружков: «большинство актеров днем находится на службе — кто в банке служит, кто в транспортной конторе...» Галлерею подобных персонажей выводят и пьески о любительской сцене.

II

Как правило, художественные вопросы по существу совершенно не занимают любителей. Устройство спектаклей — это только повод для веселого времяпрепровождения, кутежей, амурных похождений и составления брачных «партий». Об этом в той или иной форме говорится почти во всех произведениях, касающихся театральной «любительщины». Так, например, в повести И. Щеглова «Корделия» герой рассказа, рассматривая афишу фешенебельного кружка «Свободных любителей», замечает: «Последняя страничка занята была программой тан-

цев, долженствующих состояться в заключение спектакля: вальс, кадриль, полька, котильон и т. д. Откровенно признаться, я с глубоким скептицизмом оглядел эту нарядную афишу. Танцы, стоявшие из понятного приличия на последнем плане, очевидно были здесь на первом. Искусство играло, так сказать, роль «флага», под прикрытием которого отличным образом отплясывали, интриговали и амурничали». В пьесе Корнеева «Любительский спектакль» (1878) чех Губачек, привлеченный к участию в любительском спектакле как выгодный жених, находится в затруднении: «я не знай, буду я умел Theater spielen. Я по-русску ganz nicht richtig». Хозяйка его успокаивает: «О, это ровно ничего не значит. Тем более, что мы играем с благотворительной целью».

Естественно, что при таком подходе художественная сторона любительских спектаклей чаще всего носит пародийный характер. Типичную, в высшей степени характерную по своей беспринципности программу любительского спектакля дает Лейкин в названной выше повести «Актеры-любители». Это — традиционная «сцена у фонтана», водевиль «Которая из двух» и комедия «Белая камелия». В «Корделии» Щеглова кружок «Свободных любителей» ставит два акта «Горя от ума», сцену из комедии Ожье «Семейство Фуршамбо» и шутку «Вспышка у домашнего очага». И все это — в один спектакль! Аналогичную программу подготовляют и «Господа театралы» Щеглова — «Сцена у фонтана», два акта «Горе от ума» и водевиль «Тайна Оленьки». Спектакль этот, впрочем, распадается, так как исполнительница роли Софьи не соглашается выступать, если ей не дадут возможности исполнить по ходу действия цыганский романс.

В пародийных тонах изображена любительская репетиция пьесы «Две свадьбы» и сцены из «Евге-

ния Онегина» в уже упомянутой пьеске Корнеева. Так же описывает Щеглов в «Господах театралах» репетицию драмы «Безумные поцелуи». Здесь же рассказывается о том, как была поставлена «Сцена у фонтана» с луной, с соловьем и с бенгальскими огнями, которыми освещали исполнительницу роли Марины. Одной из пародий на самый спектакль является фарс П. П. Штейнфельда «Любительский спектакль» (1901), где акцизный чиновник, земский врач, член окружного суда и другие разыгрывают драму из великосветской жизни. Обстоятельное описание «Горе от ума» в исполнении любителей дает «Корделия» Щеглова: «Чацкого играл член кружка — какой-то г. Перион. Бог мой, что это был за несуразный Чацкий! Много мне случалось на моем „любительском" веку лицезреть всяких бессмысленностей, но, признаюсь, такой пародии я не ожидал... С всклокоченной рыжей бородой (?), в ярко зеленых перчатках и с какими-то помешанными глазами ворвался он на сцену, точно вихрь, и накинулся на Софью со своими упреками, совсем задыхаясь от волненья. Я каждую минуту ждал, что он или поперхнется от судороги в горле, или опрокинет стул. Дело обошлось на этот раз благополучно, но постоянные махания руками в зеленых перчатках выводили меня из терпения. Да и вся его игра была какая-то „зеленая". Особенно достопримечательно вышло у него место:

— А тут ваш батюшка с мадамой за пикетом;
Мы в темном уголке и, кажется, что в этом — ...

Чацкий-Перион при последних словах встал, уткнулся в угол и, будто подавленный дорогим воспоминанием, — заплакал... Но это еще было не последнее изобретение господина Периона!

— Как хороша! — вздыхает уходя Чацкий.

Что может быть, кажется, проще? — Зеленый Чацкий и тут перемудрил: закатил глаза под лоб, выпростал из-под ворота рубашки золотой медальон с предполагаемым портретом „предмета" и страстно его поцеловал. Сцена с медальоном, очевидно, была рассчитана на вызов, но — сверх чаяния — ничего кроме общего недоумения не вызвала». И дальше: «Антураж был вполне под масть зеленому Чацкому: Софью Павловну играла любительница, очень красивая, с большими томными глазами, но с таким слабым голосом, что ее еле слышно было в первом ряду; напротив того, любительница, изображавшая Лизу, так оглушительно визгливо хохотала, что просто действовала на нервы. Молчалин и Фамусов, с своей стороны, способствовали зеленому ансамблю. Первый так низко и униженно пригибался, что казалось недоставало только хвоста под фраком, чтобы совсем походить на Лису Патрикеевну; а второй по дряхлости лет так безбожно шамкал и привирал, что возбуждал одно сострадание...»

При актерской безработице в условиях капиталистического общества этот поток буржуазной «любительщины» вызывает резкое раздражение со стороны актеров-профессионалов. Нужда загоняет актера Высочина на положение суфлера у «Господ театралов». Но вынести обывательскую спекуляцию на искусстве он не может! В конце-концов его прорывает: «Какие вы любители! Вы губители драматического искусства! Все лезут на сцену... Недоучившиеся гимназисты, которым надоела указка... перезрелые барышни, потерявшие надежду выйти замуж... светские дамы, ищущие амуров, и всякие шатающиеся джентльмены, любящие ловить рыбу в мутной водице... Все лезут. Рвут честный кусок хлеба у истинного артиста».

Как своеобразный символ общественной никчемности буржуазной интеллигенции дана организация любительского спектакля в пьесе М. Горького «Дачники».

III

Мы коснулись любительской сцены с одной наиболее типичной для нее стороны. Любительские затеи этого рода четко обособлены от профессионального театра. Но в ряде случаев любительская сцена, наоборот, идет на сближение с профессиональным театром. Чаще всего это наблюдается там, где в любительских кружках превалирует демократическая интеллигенция, свободная от предубеждений против актерской среды.

В ряде мемуаров рассказывается о том, как остатки провинциальных трупп, потерпевших очередной материальный крах, переправляются в города, где существуют любительские кружки местной интеллигенции, и здесь временно сливаются с ними. Из литературных произведений этот процесс фиксирует роман Н. А. Лейкина «Странствующая труппа» (1894). Мелкое театральное «товарищество», заброшенное судьбою в посад Гусятниково, держится только тем, что в его спектаклях соглашаются принять участие местный нотариус, жена лесничего и т. д.

В среде этих любителей мечтают о профессиональной работе в театре. Именно таким путем попадает на сцену жена учителя гимназии в уже упоминавшемся рассказе Крестовской «Леля». На профессиональную сцену стремится попасть офицер Славгородский — герой повести Немировича-Данченко «Мгла» и др.

«Мгла» любопытна для характеристики любительского театра еще и потому, что изображает по-

становку спектакля с повышенными художественными требованиями. Для постановки выбирается, повидимому, одна из исторических трагедий А. К. Толстого. Меценатствующий хозяин находит возможным бросить на спектакль большие деньги. Руководитель спектакля Славгородский сам «выбирал рисунки, искал костюмы, заказывал их», заражая своим энтузиазмом остальных участником спектакля. «Фантазия всех невольно уходила в глубь русской истории, делались всевозможные справки, рисовались крупные исторические образы, беседовали об обычаях, обрядах, подробностях мужских и женских костюмов, домашней утвари и пр.»

У нас нет оснований утверждать, что Немирович-Данченко изображает здесь «Общество искусства и литературы», положившее начало Московскому Художественному театру. Но весь пафос участников этого спектакля и все их увлечение археологизмом близко напоминают это исключительное явление в истории любительского театра.

IV

Говоря о любительском театре, надо остановиться еще на тех любительских спектаклях, которые время от времени устраивались в простонародной среде. Специфическую, но, вместе с тем, исключительно ценную для истории театра картину мы находим у Ф. М. Достоевского в «Записках из мертвого дома». Как помнит читатель, Достоевский подробно рассказывает о спектакле, поставленном на рождестве каторжниками в одной из казарм острога. Достоевский описывает устройство сцены и расположение зрителей, их возбужденное детски наивное отношение к происходящему на сцене, а главное — само представление. Ка-

торжниками разыгрываются две пьесы и «пантомима под музыку». Первой пьесой идет водевиль «Филатка и Мирошка — соперники», с успехом дававшийся на провинциальной сцене. Роль Филатки исполняет арестант Баклушин, который заранее хвастается сыграть так, «что и в Санкт-Петербургском театре не видывали». И действительно, автор должен признать: «Филатку я видел не раз в Московском и Петербургском театрах, и положительно говорю — столичные актеры, игравшие Филатку, оба играли хуже Баклушина. В сравнении с ним они были пейзане, а не настоящие мужики».

Про вторую пьесу автор «узнал только, что взята она не из книги, а „по списку"; что пьесу достали у какого-то отставного унтер-офицера». Подробное описание «Кедрила-обжоры» представляет исключительный историко-театральный интерес. По поводу этой пьесы Достоевский замечает: «у нас в отдельных городах и губерниях действительно есть такие театральные пьесы, которые, казалось бы, никому неизвестны и, может быть, никогда нигде не напечатаны, но которые сами собой откуда-то явились и составляют необходимую принадлежность всякого „народного театра". Очень бы и очень хорошо было, если б кто из наших изыскателей занялся новыми и более тщательными, чем доселе, исследованиями о народном театре, который есть, существует и даже, может быть, не совсем ничтожный. Я верить не хочу, что все, что я потом увидел у нас, в нашем острожном театре, было выдумано нашими же арестантами. Тут необходима преемственность, предания, раз установленные приемы и понятия, переходящие из рода в род и по старой памяти. Искать их надо у солдат, у фабричных, в фабричных городах и даже по некоторым незнакомым бедным городкам у мещан. Сохранились тоже они

по деревням и по губернским городам между дворнями больших помещичьих домов. Я даже думаю, что многие старинные пьесы расплодились в списках по России не иначе, как через помещицкую дворню». Эти соображения не только близки к истине, но и в высшей степени примечательны тем, что высказаны Достоевским в 1861 г., т. е. задолго до первых исторических разысканий в области старинного русского театра. В исторической перспективе этот вопрос разрешается именно так, как намечает Достоевский: «Кедрил-обжора» — ассимилированные народным театром отголоски одной из первых сценических интерпретаций в России сюжета о Дон-Жуане, вернее всего связанные с гастролями итальянских комедиантов при дворе Анны Иоанновны, откуда идет и само имя Кедрилы (испорченное Педрилло, а не Кирилл, как считает Достоевский).

В этой связи подробнейшее описание постановки «Кедрила-обжоры», которое дает Достоевский, с одной стороны, характеризует спектакли народного театра, а с другой — служит более отдаленным историко-театральным целям, как некоторый материал по старинному театру в России.

Спектакль кончается пантомимой про мельника, которая идет под звуки камаринской, причем почти каждый участник пантомимы импровизирует.

Другое, тоже очень специфическое, описание «низового» любительского театра дает Н. Борода в повести «Театр в N-ской бурсе» (газ. «Суфлер». 1880 г.), написанной в явное подражание «Очеркам бурсы» Помяловского. Автор рассказывает про ряд спектаклей бурсаков, которые они устраивают по ночам в своей спальне, втихомолку от начальства. В особенности любопытно, как «философ» Красногорский, никогда в жизни не бывавший в театре, сочиняет и разыгрывает с другим бурса-

ком самодельную комическую пьеску типа старых «школьных» интерлюдий. «Сюжет этой самодельной драматической картины был таков: у попа пономарь украл поросенка; обвинение в краже пало на работника, который в свою очередь заподозрил пономаря в похищении поросенка, и произошла ссора и ругань...» Из репертуара профессионального театра бурсаками разыгрывается комедия Островского «Женитьба Бальзаминова».

Проходят годы. Тлетворное влияние буржуазной «любительщины» постепенно проникает и в область «простонародного» театра. «Спектакль в N-ском полку», где солдат заставляют разыгрывать «великосветскую драму», изображает шарж «Графиня Эльвира» (1910).

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

I

Уже в конце XIX века начинает ясно обозначаться общее р а з л о ж е н и е буржуазной театральной культуры. Попытки отдельных театров и отдельных театральных деятелей не могут в целом вывести современную сцену из того кризиса, который усугубляется с каждым годом и который в последнем счете приводит русское театральное искусство к идейной опустошенности, а организационную сторону театрального дела — к полному внутреннему развалу.

В 1902 году появляется одно из первых произведений новой пролетарской драматургии — пьеса А. М. Г о р ь к о г о «На дне». В ночлежке Костылева «На дне жизни» (как первоначально называлась пьеса) Горький собирает различных представителей современного общества и в качестве одной из центральных фигур выводит актера. Еще недавно с успехом выступавший на подмостках актер впал в полное моральное и материальное ничтожество. Все его попытки вырваться из смрадной атмосферы ночлежки иллюзорны и обречены на неудачу. Как известно, он не выдерживает и в конце пьесы вешается.

Судьба актера из «На дне» символична для всего театра эпохи загнивания буржуазной культу-

ры. И в то же время это глубоко реалистическое изображение житейских и творческих перспектив для русского актера в условиях разложения буржуазно-капиталистического общества. Чрезвычайно характерно, что по сцене этот актер носил в высшей степени типическую для актерской массы фамилию: Сверчков-Заволжский.

Это обобщение, прозорливо сделанное Горьким в самом начале XX века, широко подтверждается эмпирическими материалами других писателей. Сюда относятся прежде всего рассказы А. И. Куприна «Как я был актером» и «Полубог». В первом автор описывает театр в «скверном южном уездном городишке», вспоминая Иванова-Козельского, Любского, Черского как давно утраченные идеалы провинциального актера, на смену которого пришли «проституты искусства». Во втором выведен выдающийся гастролер Костромской, замечательный талант которого быстро разрушил бесшабашный образ жизни. Сюда же, по существу, примыкают юмористические рассказы А. Аверченко из актерской жизни («Записки театральной крысы» и др.), полные презрения к представителям современного театра за их полную никчемность. Глубоким пессимизмом проникнуты «Герои сцены» (1913) — рассказы «из театрального быта», принадлежащие перу известного в свое время режиссера Сергея Ратова. «В летнем театре города Энска прекратились спектакли. Товариществу нечем было платить вечеровых расходов. . .» — начинает Ратов свой сборник. И большая часть его рассказов лишь развивает на разные варианты эту «экспозицию» безысходности положения рядового русского актера. Попрежнему из города в город странствует пешком актер Дебонин («Аркашка»). Вымогательством последних грошей у труппы зани-

мается местный полицмейстер («Перед сезоном»). Обречены голодать актерские сироты («Бабушкино поручение») и т. д.

Из менее известных произведений в этой связи могут быть названы рассказы А. Грузинского. В рассказе «Исповедь» трагик Громобоев-Светальский, умирая на почтовой станции захолустного городка, цинично признается своей спутнице Машеньке, что совратил ее лишь ради того, чтоб досадить ее отцу («Рампа и жизнь» 1909 г.). В другом рассказе «Афиша» описывается, как провинциальная труппа, отчаявшись привлечь обывателей «Ревизором» Гоголя, «Боем бабочек» Зудермана и тому подобным литературным репертуаром, вынуждена пойти на завлекательную афишу: «Жидовка» — переделка оперы Галеви с подзаголовками вроде «Казнь огнем и водою» и т. п., «Нана» — инсценировка романа Золя, по поводу которой афиша обещает, что шестнадцатилетняя исполнительница заглавной роли покажет «полный расцвет красоты и женственности» и т. д.

И опять-таки именно Горькому принадлежит обобщающая картина разложения актерского мира в предреволюционные годы. В своем «Рассказе о безответной любви» Горький, поднимая сложную психологическую проблему, сосредоточивает свое внимание на известной артистке провинциальных театров Добрыниной и ее окружении. «Бемер-водевильная — цинические песенки поет». Другая актриса — Стрешнева — «бабочка молодая, сочная и отличается тем, что признает свободу действий». Комик Брагин — «человек очень богомольный и, как потом оказалось, негодяй» — рассказывает дежурные анекдоты о евреях. Актеры пьянствуют, причем герой рассказа замечает, что «из всех пьющих людей актеры напиваются наиболее неприятно».

Сама Добрынина переходит из рук в руки: «С месяц у нее даже двое любовников было: куплетист и студент-стихотворец».

II

Фигура Добрыниной, впрочем, представляет особый интерес. Это типический образ декадентствующей актрисы. «Лариса Антоновна любила... новейшие пьесы играть — Гауптмана, Ибсена». При этом она мечтала своим исполнением сказать в театре «новое слово». Однако «простота Ларисы Антоновны была загадочна, и поэтому хотя красотой ее очень восхищались, но успеха она не имела». Правда, пресса поддерживает ее, но «смотреть ее ходили только дамы из-за модных костюмов, да молодежь, а партер и ложи пустовали».

Более подробно декадентский театр Горький изображает в своем рассказе «Репетиция». Некий «новый» театр ставит пьесу «Дорога избранных» — шаблоннейшее произведение «новой» драматургии. Сущность его Горький характеризует словами одного из актеров: «А пьеса — что ж пьеса?.. ты, Анюта, должна любить и страдать, я по обязанности мужа должен добывать тебе винцо с хлебцем и все, потребное для прикрытия наготы, Гронский, змей-соблазнитель, принужден будить душу твою к „новой жизни"...» С предельной четкостью определив, таким образом, штамп переслову-того «треугольника», Горький раскрывает затем штампы отдельных образов предреволюционного театра. «Мне опротивело играть всегда одну и ту же роль — роль страдающего человека... Ежедневно страдать за семьсот пятьдесят рублей в месяц», протестует герой. «Всегда изображать несчастную женщину — это очень утомляет», замечает

Горький по поводу героини. Что же касается третьего комика, играющего роль мужа, то он цинически резюмирует: «меня выпускают на сцену для того, чтобы утешать зрителей: есть человек глупее вас, не беспокойтесь!»

В спорах, которые разгораются в процессе репетиции, Горький полностью разоблачает упадочную эстетику театрального декаданса. В особенности колоритна фигура режиссера, который считает, что он должен «приблизить артистов к тайному смыслу пьесы». Горький сообщает: «Режиссер пользовался репутацией новатора и, рассматривая артистов как музыкальные инструменты, которые он должен настроить, — презирал их. Он был одет в бархатную блузу и от него исходил странный запах, — как будто человек этот только что позавтракал очень душистым мылом. Маленький, узкогрудый, с большой головою в чалме волнистых волос, он искусно сделал свое синее, бритое, длинноносое лицо страдальческим, навеки брезгливым лицом человека, который осужден украшать собою мир людей глупых и бездарных». Где же ищет этот режиссер ключ к раскрытию «тайного смысла» пьесы? Режиссер стремится убедить актеров: «мы живем в мире искусственно созданных нами фикций... в этом мире, где все — произвол, вдохновение художника имеет неоспоримое, скажу даже — священное право...» Вряд ли можно точнее изобразить и с большей остротой осмеять эстетский театр, чем это делает Горький!

III

О русском декадентском театре существуют и другие художественные произведения. Они ни в какой мере не могут быть сопоставлены с тем

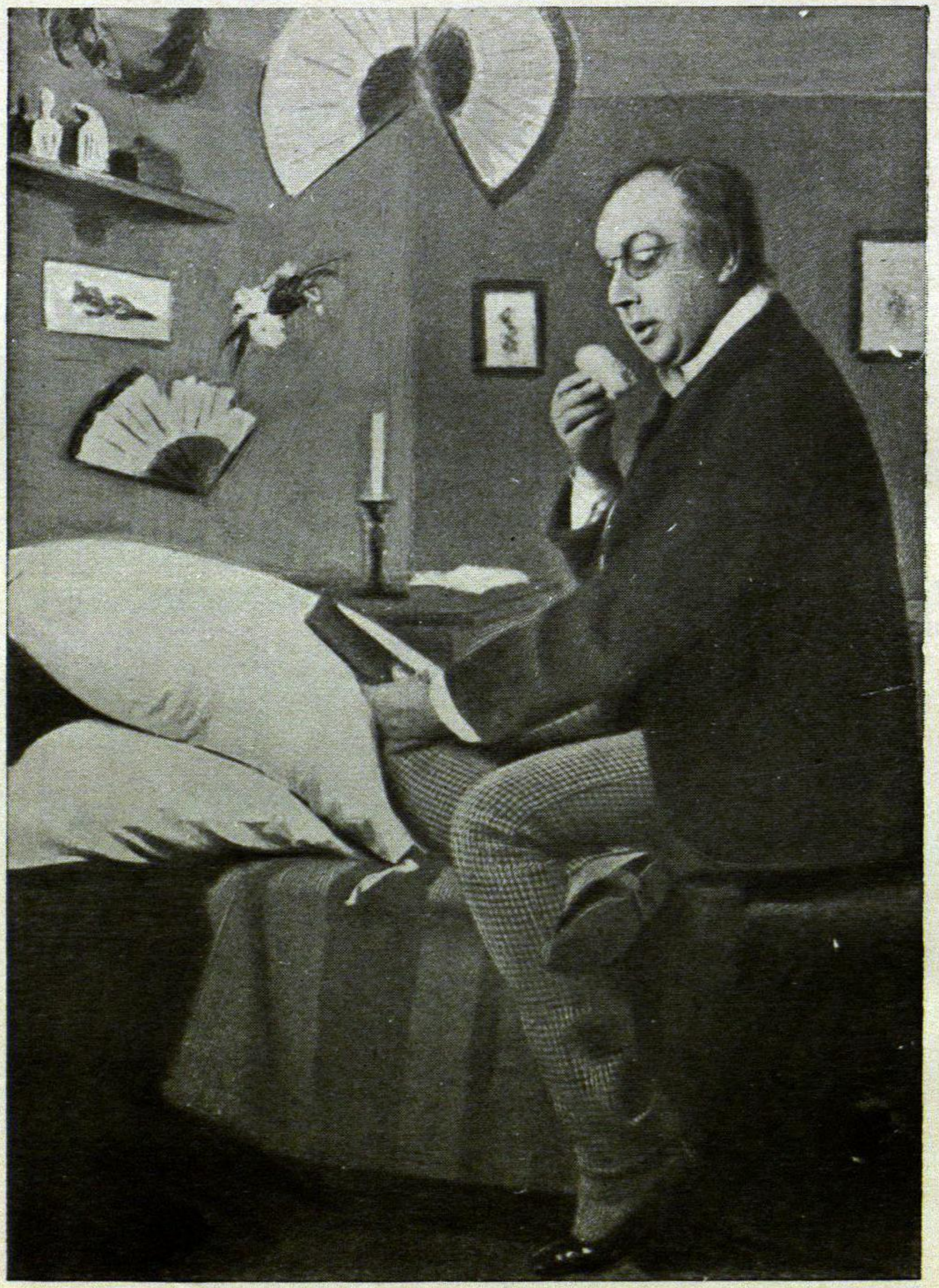
принципиальным раскрытием его, которое делает Горький. Но в качестве некоторого материала все же заслуживают упоминания такие вещи, как например роман А. и О. Ковальских «Двуликий бог». Этот роман сам по себе представляет типический продукт периода загнивания буржуазной культуры, наглядную демонстрацию тупика, в который зашла в конце концов предреволюционная беллетристика. Как художественное произведение, он носит все характерные черты упадочной литературы. Авторы с явным смакованием описывают сцены бытового разложения в актерской среде, попойки, кутежи, явно тяготеют к изображению «скользких» моментов и т. п. Однако, отталкивающие картины мы находим и там, где дело касается творческой практики театра, воспроизведенной авторами с большим приближением к действительности.

Действие романа Ковальских вращается вокруг двух театров — драматического и оперного. Драматический театр Вейлера представляет образец буржуазного обывательского театра. Во главе «дела» стоят пайщики, диктующие свои требования вплоть до распределения ролей. Новая «опера Шатовой» — огромное предприятие, содержащееся на шальные деньги меценатствующей купчихи. Склока, интриги, спекуляция в равной мере царят в обоих театрах. Уходит со сцены в результате организованной травли талантливая артистка Летнева. Кончает жизнь самоубийством молодой актер Дунаев-Волжский, доведенный до этого собственным отцом — актером, который завидует успехам сына. Сходит с ума даровитый художник Саянов. Покушается на самоубийство безработная актриса Чекалова. Гибнет молодой энтузиаст театра Скворцов, лучшие творческие идеи которого беззастен-



М. А. Громов **Актер**

«На дне» Горького



И. В. Лерский **Лидин-Байдаров**

«На покое» Куприна и Свирского

чиво крадет известный режиссер. Куда ни обращают свой взор авторы романа, всюду находят они только гниение и распад внутренней жизни современного театра.

Роман Ковальских дает обстоятельное изображение театрального «производства» предреволюционных лет. В драматическом театре мы присутствуем при всем процессе создания спектакля—от момента поступления пьесы и распределения ролей до первого представления. В оперном — показаны репетиции под рояль, оркестровые репетиции и ряд спектаклей: «Фауст», «Русалка» и др. По мере повествования авторы проводят читателя через весь театр — от зрительного зала и сцены до актерских уборных и костюмерной.

Но особенно любопытен «Двуликий бог» изображением того театрального направления, которое утверждалось в пору его появления. Мы имеем в виду театральный традиционализм. В романе передана атмосфера, окружавшая идеологов традиционализма: идеалистические мечты об искусстве, преображающем жизнь, и о конкретном осуществлении этого преображения через... фарс и балаган, утверждение, что театр — это «ложь, возведенная в принцип» и требования «искусства чистой театральности в форме примитива»; эрудированное обращение к Пьетро Аретино, Калло, миму Дебюрро и сумбурно-эстетские восторги перед «смесью стиля барокко и эффектов старинного итальянского балагана».

На первых же страницах романа воспроизводится столкновение сторонника «литературного» театра Ланского с энтузиастом театрального традиционализма Скворцовым.

«...Скворцов говорил, слегка заикаясь и захлебываясь:

«— Мы хотим создать новый театр... понимаешь, театр чистой театральности, театр вдохновенной импровизации, театр актера... Неисчерпаемые источники староитальянской комедии дают нам такие высокие образцы „действа", о которых мы не имеем никакого понятия: театр истинного жеста, движений и мимики... мы мечтаем возродить его, мы хотим воскресить балаган с его людьми-марионетками, трещотками, петрушками... Литературность заела театр, она живет в нем как паразит... благодаря ей театральное „действо" зачахло, понимаешь, потеряло под собой искомую почву».

Ланской возмущен. Он хочет слышать в театре живое слово.

«— Ха, ха, ха!.. — Скворцов заливался дребезжащим смехом, напоминающим звук трещотки... — Слово? Нет больше слов, все они омещанились! Вы, господа словесники, так гордитесь им, а не видите, как оно упало, не хотите видеть, как оно условно и мертво и страшно обычно... Ха, ха... Вот пример: приветствие... два человека встретились — допустим мы с тобой. Пожалуйста, прошу тебя приветствуй приятеля или знатного знакомца, не прибегая к мимике, к жесту, а только к слову».

Ланской озадачен предложением: «Я не актер и не сумею вложить в интонацию то, что нужно». Но Скворцов неумолим:

«— Да, но все же ты ограничишься коротким: „здравствуйте" или „добрый вечер". Между тем, как жест... вот!

«Тень на стене эластично прыгнула, подогнула колено правой ноги и, описав изящный полукруг шляпой, склонила стан.

«— Вот это, милый мой, язык. — Скворцов прищелкнул пальцем. — Он не умрет вовеки и будет понятен всем и каждому. Он не требует пояснений!..»

Именно подобными примерами аргументировали свою правоту вожди театрального традиционализма. В образе Андрея Скворцова без труда узнается один из известных театральных деятелей. Менее удачно, но все же с большей или меньшей степенью портретного сходства изображены другие лица. И хотя художественная ценность «Двуликого бога» крайне незначительна, а в «личностях» роман порой скатывается к литературному пасквилю, мы находим и здесь материалы о декадентском театре в его последней фазе.

Добавим к этому, что общую атмосферу традиционалистского театра так, как она рисовалась его вдохновителям, хорошо передает стихотворение М. А. Кузмина «Балет»:

«О царство милое балета,
Тебя любил старик Ватто!
С приветом призрачного лета
Ты нас пленяешь как ничто!
Болонский доктор, Арлекины
И пудры чувственный угар,
Вдали лепечут мандолины
И ропщут рокоты гитар...»

Заканчивается стихотворение куплетом, где сценическое действие характерно определяется в духе театрального декаданса как «шутливый и любовный сон».

IV

Не раз обращаются предреволюционные поэты к современному театру и его отдельным деятелям. Выдающейся русской танцовщице посвящено стихотворение Софии Парнок «Екатерине Гельцер»:

«И вот она! Театр безмолвнее
Невольника перед царем,

И палочка взвилась, как молния
И вновь оркестр грянул гром.
Лучи ль над ней свой блеск умножили
Иль от нее исходит день?
И отрок рядом с ней не то же ли,
Что солнца брошенная тень?
Его непостоянством мучая,
Носок вонзает в пол и вдруг,
Как циркулем, ногой летучею
Вокруг себя обводит круг.
И следом за мгновенным роздыхом,
Пока вскипает страсть в смычках,
Она как бы вспененным воздухом
Взлетает на его руках.
Так встарь другая легкокрылая
Прабабка „русских Терпсихор",
Сердца взыскательные трогая,
Поэта зажигала взор. . .»

Аналогичное стихотворение «Балерине Павловой» пишет Л. Некрасова, давая описание ее знаменитого «Умирающего лебедя».

Более чем скромны художественные достоинства подобных произведений. Но все же в них делается какая-то попытка запечатлеть конкретный артистический образ. А это в высшей степени существенно, так как предреволюционная поэзия, быстро деградируя в сторону символизма и тем самым всячески отходя от связи с действительностью, одновременно отходит от живого театра, хотя формально не порывает с ним связи. Сценический образ, театральные явления, известное артистическое имя — это только повод для абстрактной поэтической мечтательности символистов. Выступление Л. А. Андреевой-Дельмас в опере Бизе дает повод Блоку написать свою «Кармен». Если внимательно

вчитаться в его произведение, то нельзя не заметить, что поэт вдохновлен спектаклем театра Музыкальной драмы. Он обращается к своей спутнице:

«А там под круглой лампой
Уже замолкла сегедилья...
И злость и ревность, что не к вам
Идет влюбленный Эскамильо,
Не вы возьметесь за тесьму,
Чтобы убавить свет ненужный...»

Эти строки прямо относятся ко второму действию названной постановки. Но самого сценического образа, созданного артисткой, поэт не передает, да в сущности и не стремится к этому.

Также не передает артистического облика стихотворение Кузмина «Т. П. Карсавиной», несмотря на упоминание ее лучших партий — Коломбины и Саломеи. Но еще дальше идут другие авторы, посвящающие той же Карсавиной вплоть до полумистических стихотворений...

Примером символистской деградации жанра поэтических откликов на театральные темы может служить стихотворение А. Блока «На смерть Коммиссаржевской».

«Что в ней рыдало? Что боролось?» задает вопрос поэт. Но ответа не дает и не может дать, так как для него «смерть понятнее жизни». Его волнует не творческий облик русской артистки, а то, как по поводу ее смерти

«... струнно плачут серафимы,
Над миром расплескав крыла...»

То же самое мы видим в стихотворении Валерия Брюсова на безвременную гибель талантливого театрального художника Н. Сапунова. Поэт не делает даже попытки коснуться Сапунова как творческой

фигуры. Погибший театральный мастер — это только повод для «чистой лирики»:

«Когда твою душу в объятиях нес
Твой ангел в селение слез...»

V

Живое изображение современного театра все реже и реже находит себе место в художественной литературе предреволюционных лет. Театральная тематика распространена в художественных произведениях довольно широко, но живое театральное содержание обычно нивелируется его литературной разработкой. В особенности наглядно можно это проследить на пьесах из театральной жизни. Назовем хотя бы комедию Г. Г. Ге «Театральные боги спереди и сзади», где изображается бенефис провинциального антрепренера и актера Леопардова, с постановкой пьесы на античный сюжет («спереди») и закулисными передрягами («сзади»). Пьеса эта, принадлежащая перу актера, много игравшего в провинции, должна была бы представлять большой интерес, как историко-театральный документ. Однако, непосредственные авторские впечатления здесь откровенно принесены в жертву условностям пародийного жанра.

Типичными образцами условной театральной пародии являются известные пьесы «Вампука — невеста африканская» Волконского и Эренберга и «Гастроль Рычалова» Манценилова (Волконского) из репертуара «Кривого зеркала», вызвавшие целый ряд подражаний („Театр купца Епишкина" и т. д.).

Наконец, в этой связи должна быть названа пьеса Н. Н. Евреинова «Самое главное». Пародийное изображение репетиции в провинциальном теат-

ре здесь представляет уже вполне отстоявшийся литературный штамп, окруженный к тому же непомерными дозами мистического словоблудия. Стремясь наглядно представить смысл своей идеалистической концепции о «театре для себя», Евреинов приравнивает актеров провинциального театра к ... христианским апостолам. Воинствующая реакционность «Самого главного» становится особенно очевидной, если вспомнить, что эта пьеса появилась в первые годы революции и таким образом своей непосредственной целью имела активную борьбу с утверждением нового советского искусства — общественно значимого, политически полноценного.

Другой тип пьесы из театральной жизни представляют популярнейшие в свое время «Кулисы» («Барышня с фиалками») Л. Т. Щепкиной-Куперник—типичное «проблемно-психологическое» произведение предреволюционной драматургии. Театр служит здесь только фоном, на котором разыгрывается личная драма артистки Лесновской.

Превалируют самодовлеющие литературные задания и в предреволюционных романах из театральной жизни. Огромное оперное предприятие, созданное на средства купца Силы Кузьмича Хлебного, «первое в России по серьезности материальной и художественной постановки дела, знаменитое на всю Европу своими новаторскими идеями», изображает роман Амфитеатрова «Сумерки божков» (1908). Роман начинается афишей оперного спектакля в городском театре, чрезвычайно типичной для частной оперной антрепризы. Но, несмотря на это, театральных материалов роман почти не содержит. В этой связи может быть назван также роман О. П. Снегиной «На гастролях» (1906) — банальнейшее произведение, так сказать, театраль-

ный вариант излюбленной обывательской темы об убийстве на почве ревности. Возможно, впрочем, что это — отголоски известного убийства артиста Рощина-Инсарова художником Маловым в Киеве в 1899 году. По крайней мере, заключительные страницы романа близко напоминают газетные отчеты об этом происшествии. Но если это так, то нельзя не вспомнить другого литературного произведения, соприкасающегося с той же темой — очерка А. М. Горького «Убийцы». В числе других «портретов» убийц, с которыми ему доводилось встречаться в жизни, Горький описывает визит к нему Малова через несколько лет после преступления, с большой художественной силой передавая его моральный облик — страшный в своей омерзительности и циничности. В конце разговора с Горьким Малов возвращается к своему прошлому: «Всего мучительнее для меня был газетный шум. Писали так много. Вот посмотрите!»

«Он вынул из бокового кармана толстенькую книжку, в ней были аккуратно наклеены вырезки из газет.

„Не хотите ли воспользоваться?" — предложил он. — „Убийство из ревности — тема для очень хорошего романа".

Я сказал, что не умею писать очень хороших романов. Похлопывая книжкой по мягкой своей ладони, он, вздохнув, продолжал:

„Я бы очень много рассказал вам, добавил. Интересная среда: художник, артисты, соблазнительная женщина..."»

Роман Снегиной говорит именно о том, о чем отказался говорить Горький.

Наконец, нужно упомянуть театральный роман Л. А. Чарской «Цель достигнута», предназначенный для юного читателя. Роман носит автобиографиче-

ский характер и рассказывает о периоде пребывания Чарской на драматических курсах при Петербургском театральном училище. Живое изображение действительности однако нивелируется присущей Чарской слащавой сентиментальностью.

VI

В этих условиях художественная литература оказывается совершенно бессильной запечатлеть те отдельные прогрессивные явления, которые были в русском предреволюционном искусстве.

В 1898 году начинает свой славный творческий путь Московский Художественный театр. С первых же спектаклей он завладевает всеобщим вниманием, но далеко не сразу приобретает он всеобщее признание. Наоборот, бесспорный интерес к новому театру, газетная и журнальная полемика вокруг его спектаклей долгое время остаются вне всяких попыток проникнуть в принципиальную сущность реформы, проделанной МХАТом. В этом плане получает отражение деятельность МХАТа и в беллетристике. В 1901 году в журнале «Русская мысль» была напечатана повесть И. Н. Потапенко, где Московский Художественный театр прямо не назван, но нет никаких сомнений, что именно он имеется в виду автором. Герой повести жалуется: «Вот ныне стали писать странные пьесы, специальные пьесы. Играют такую пьесу в одном театре — она не производит никакого впечатления и проваливается. Почему? Говорят: актеры плохи, они не умеют играть таких пьес. Для этой пьесы нужны особые, специальные актеры. И действительно, являются особые, специальные актеры, которые точно рождены для этой пьесы. Там все подобрано. В пьесе герой хилый, чахоточный, и актер должен быть чахоточный. Если персонаж

пьянствует, и актер должен быть пьяница. В пьесе хромой, актер должен сломать себе ногу и быть действительно хромым. Действие происходит осенью — на сцену сверху льют воду — проливной дождь...»

То же полное непонимание прогрессивного значения Московского Художественного театра в развитии русской сцены обнаруживает П. Д. Боборыкин в своей повести «Однокурсники» («Вестник Европы», 1901). Как добросовестный бытописатель, он не может не отметить того повышенного интереса, который вызывает новый театр среди молодежи, особенно — демократического студенчества:

«— Ты куда закатишься?

— Мы в Малый.

— А мы в Каретный ряд!

— „Царя Федора" не видел еще?»

Если раньше вторым Московским университетом был московский Малый театр, то теперь его миссию в этом смысле делит новый театр в Каретном ряду.

Герой повести студент Заплатин идет смотреть пьесу, которая «в Петербурге потерпела примерное крушение, а здесь вызвала овации в первый же спектакль и с тех пор не сходит с репертуара», т. е. «Чайку». Боборыкин описывает общее впечатление, которое охватывало зрителя уже при входе в театр: «В сенях он очутился точно в шинельной университета — студенческие пальто чернели сплошной массой в перемежку со светлосерыми — гимназистов и с кофточками молодых женщин „интеллигентного вида"... Такая точно публика бывает на лекциях в Историческом музее. Старых лиц, тучных обывательских фигур — очень мало. Чувствовалось, что публика пришла и приехала сюда не от одной скуки, чтобы как-нибудь скоро-

тать вечер и пройтись сильно по водке в буфете. Она чего-то ждет, чего она нигде в другой зале не получит».

Однако, дальше, когда Боборыкин переходит вместе со своим героем в зрительный зал, он становится на двойственные позиции. С одной стороны, он отмечает, и что «общее впечатление беспощадной правды держалось неизменно при чередовании сцен, где так искренно и чутко было передано „настроение"... Художественное наслаждение он (Заплатин) получил. Талант автора выступил перед ним ярче, ни одна крошечная подробность не забыта, если она помогает правде и яркости впечатления». С другой — Боборыкин считает, что зрители подавлены, и это настроение создается у них не только ходом пьесы, но всем антуражем спектакля, включая «протяжный, унылый звук гонга».

Его демократический студент Заплатин, уже удалявшийся из университета за участие в «беспорядках», не приемлет спектакля: «Душа его просила все-таки чего-то иного! После бурной сцены между матерью и сыном им овладело еще большее недомогание. Хотелось вырваться из этого нестерпимо-правдивого воспроизведения жизни, где точно нет места ничему простому, светлому, никакому подъему духа, никакой неразбитой надежде. Насмотрелся он довольно у себя дома на прозябание уездного городишки и т. д.». Другими словами, Боборыкин пытается провести в беллетристическом произведении те же самые идеи отрицания художественного значения МХАТа по общественным мотивам, которыми прикрывалась вся буржуазно-либеральная критика того времени, боявшаяся обнажения житейской правды и требовавшая от современного театра «бодрящих» настроений.

VII

Идейное банкротство буржуазного театра, обозначавшееся уже с первых лет XX века, идет рука об руку с полным внутренним разложением его — организационным и бытовым. Дух спекуляции, откровенной наживы и торгашества все шире и шире охватывает новые частные театральные предприятия, возникающие и исчезающие с быстротой метеоров. Скандальные закулисные истории все чаще занимают внимание бульварной прессы, с восторгом перемывающей грязное белье во всех областях театральной жизни. Сомнительные традиции «Театральных болот» завершаются театральными романами кн. Бебутовой в «Петербургском листке». Ради вящшей скандальности обнажаются все намеки, раскрываются все псевдонимы; современные театральные деятели вводятся в «литературу» под собственными именами.

В 1907 году печатается роман небезызвестной в свое время театральной предпринимательницы, актрисы и драматической писательницы Е. А. Шабельской «Векселя антрепренерши». Поводом к его появлению было громкое уголовное дело самой Шабельской, слушавшееся в 1905 году в петербургском окружном суде, где она обвинялась в фабрикации подложных векселей за подписью товарища министра финансов Ковалевского, с которым находилась в интимных отношениях. Шабельская была оправдана, но, по ее уверению, атмосфера вокруг нее продолжала оставаться сгущенной. И вот она пишет роман, который должен служить ее «защитительной речью, обращенной к общественному мнению».

Трудно представить себе более беспардонную бульварную саморекламу, чем та, что дана в романе Шабельской. Беззастенчиво спекулируя на хорошо всем известных именах, она выводит под настоящими фамилиями также ряд театральных деятелей (Кугель, Юрий Беляев и др.) как посетителей ее летнего опереточного «Петербургского театра» на Офицерской улице. Она рекламирует свое сценическое дарование, свои моральные и... физические достоинства. Дело доходит до того, что Шабельская подробно описывает свои кулинарные способности и тот «здоровый домашний стол», который имели под ее наблюдением посетители ее летнего увеселительного заведения... Для повышения же завлекательности «романа» к этому добавляются адюльтерные истории.

Разновидностью такого рода писаний являются «произведения» М. Сукенникова «В кулисах императорской сцены» (1901) и «Петербургская гниль» (1913). Это — скорее публицистическая литература. Так называя «Петербургскую гниль» в подзаголовке «точками над i», Сукенников «разоблачает» весь театральный Петроград (а отчасти Москву и провинцию) предвоенной поры. Здесь и Александринский театр, и театр Литературно-художественного общества, и театр Сабурова, словом все, вплоть до фарса Валентины Лин. Собственными именами названы популярные актеры, журналисты и критики, о которых сообщаются все самые интимные подробности их жизни. С благородным негодованием констатирует автор разложение современного театра и... захлебываясь описывает все проявления этого разложения, особо обстоятельно развивая моменты порнографического характера. Беспримерная гнусность писаний Сукенникова по-видимому смутила даже царскую цензуру. Сыграло

роль при этом повидимому и то обстоятельство, что с грязью были смешаны «императорские» театры и их деятели. Обе книжки Сукенникова были изданы в Берлине.

Венчает всю «литературу» этого рода «Графиня-артистка» (сенсационная быль наших дней) графа Амори (И. П. Рапгофа), изданная в 1916 году после нашумевшего процесса артистки Пуарэ. Судьба некоей артистки Марии Леопольдовны служит здесь предлогом для мистического бреда и нагромождения порнографических сцен вплоть до описания эротического спектакля в одном из аристократических особняков. Профессиональный спекулянт на литературе, дописывавший финалы популярных романов, граф Амори своим «произведением» как нельзя выразительней завершает путь буржуазно-обывательской литературы о театре.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

I

Советская литература еще не создала произведения, отражающего с о в е т с к и й т е а т р с той степенью художественной полноценности, которой достоин этот крупнейший участок социалистического строительства. Еще не переведены на язык художественных образов все те сложные и глубокие творческие процессы, которые определили мощный расцвет советской театральной культуры. Но театральная тема не раз привлекала внимание современных писателей. За двадцать революционных лет появился ряд романов, повестей, рассказов и пьес, где в той или иной мере затрагивается советский театр, советский актер.

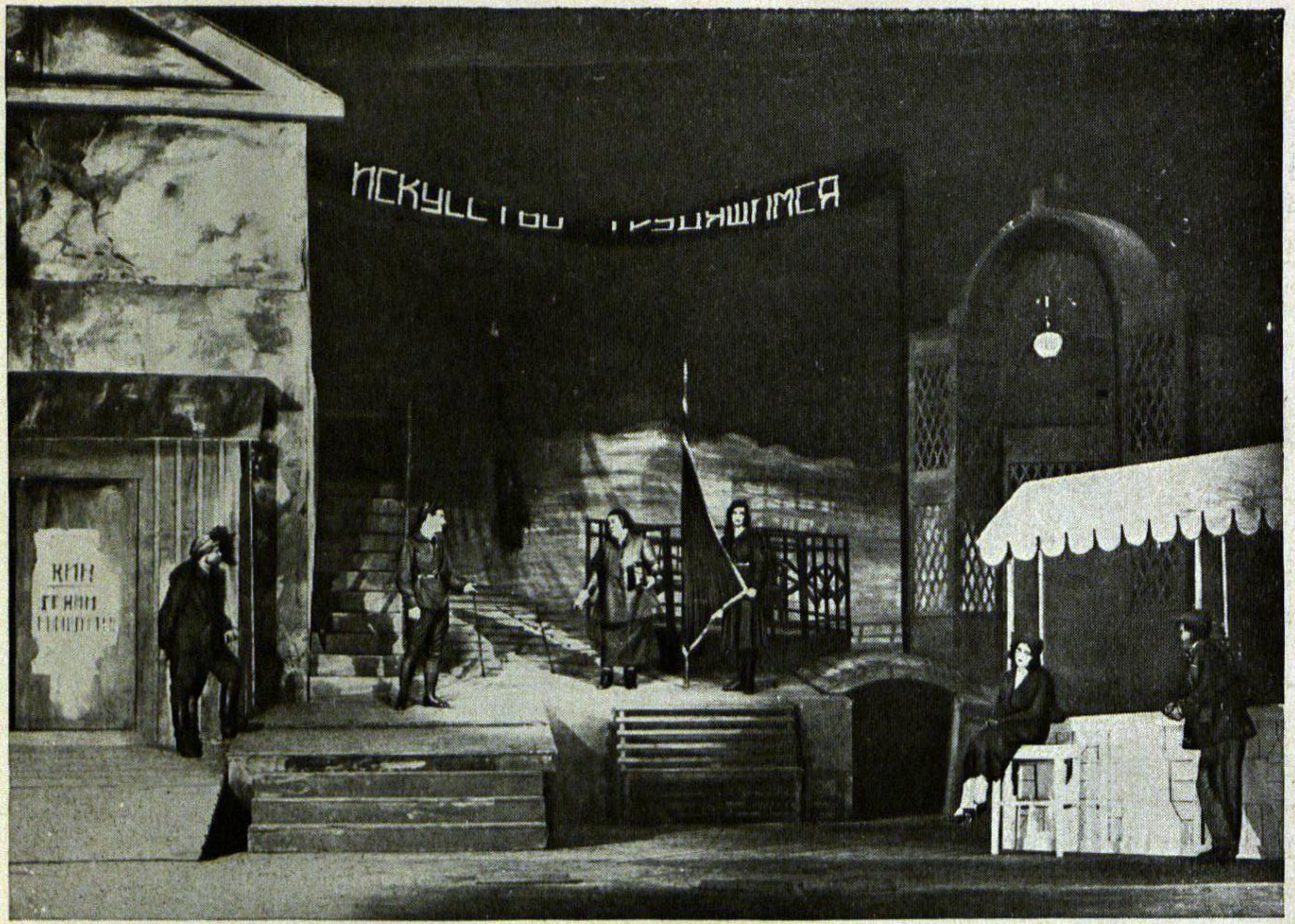
Конечно, нельзя выдавать все это за правдивое изображение советской театральной действительности. Прежде всего потому, что и здесь, в художественной литературе, имели место прямые вылазки врагов народа. Не заслуживают упоминания также водевильчики первых лет нэпа, где высмеивается современный театр. Вместо сатирического обличения отдельных уродливых явлений, мешавших росту театра, вместо меткого и хлесткого театрального памфлета, здесь сплошь и рядом давалось заведомое искажение нашей театральной практики. Еди-

ничное выдавалось за типическое, частное — за общее. Под флагом пародирования художественного приспособленчества и псевдореволюционных постановок шла издевка над всем советским театром. Жестокая отповедь, которую получила от всей советской общественности пьеса М. А. Булгакова «Багровый остров» (1928), положила предел всем попыткам подменить сатирическое обличение нездоровых явлений театральной жизни поверхностным зубоскальством сомнительной идейной направленности.

Сильно помешал художественному изображению советского театра литературный формализм, долгое время не получавший должного отпора. Примером чисто-формалистских выкрутасов в духе декадентов может служить рассказ Н. Н. Бромлей «Птичье королевство», где идет речь о советских актерах. Автор прямо указывает, что действие происходит в Москве в 1924 году. Но решительно нет никакой возможности доискаться до смысла рассказа, разобраться в словесном манерничаньи автора.

Однако, ряд советских писателей попытался отразить отдельные моменты театральной жизни за последние двадцать лет, ее отдельные участки, останавливаясь на самом главном, хотя и не без многих существенных ошибок.

В рассказе В. Шишкова «Спектакль в селе Огрызове» (1923) описываются первые шаги с о в е т с к о й д е р е в н и на пути приобщения ее к театральной культуре. Демобилизованный красноармеец Мохов организует в своем селе театральный кружок. За отсутствием подходящего репертуара, он пишет вместе с красноармейцем Степочкиным и учителем Митрием Митричем самодельную пьесу «Безвинная смерть Аннушки, или Буржуй в бутылке». Эта пьеса



Б. С. Ромашов **«Смена героев»**

Гос. ордена Ленина академический Малый театр



Н. К. Яковлев **Медведев**

«Слава» Гусева

Из собр. Музея гос. орденэ Ленина академического Малого театра

разыгрывается затем под руководством Мохова в сельской школе местными кружковцами. Спектакль протекает при ряде злоключений. И тем не менее он имеет колоссальный успех.

«Спектакль в селе Огрызове» принадлежит к числу «шутейных» рассказов Шишкова. По указанию автора, их целью считается изобразить «в юмористической форме слабые стороны и курьезы нашей действительности, неизбежность коих при коренной перестройке быта очевидна». И действительно, в своем рассказе Шишков идет главным образом на пути курьеза. Это относится и к самой пьесе, представляющей наивную полуграмотную стряпню, и к спектаклю с заснувшим суфлером, с исполнителями, не знающими ролей, и с целым рядом других неожиданных происшествий. Нужно прямо сказать, что все это в рассказе Шишкова мало любопытно. Слишком откровенны традиции театральной пародии. «Спектакль в селе Огрызове» — прямой наследник пресловутой «Вампуки», «Графини Эльвиры» и тому подобного. Шишков сохраняет даже такое заезженное в пародиях положение, как осечка вместо выстрела в самый патетический момент.

Однако, есть в рассказе Шишкова и другое. Описывая свой курьезный спектакль, он указывает на тот исключительный интерес, который вызывает вся эта затея у нового зрителя. «В день спектакля публика густо стала подходить из ближних сел в село Огрызово. С любопытством рассматривали плакат — афишу, укрепленную на воротах школы. В школе едва могло уместиться двести человек, народу же набралось с полтысячи. Спозаранку, часов с трех, зал был набит битком». Не попавшие уговаривают милиционера: «допусти, Паша, мы где ни то с краюшку... на́ яичек, на́ маслица». Однако

попавшие в зал терпеливо досиживают до конца спектакля, хотя это происходит уже на рассвете. Автор не диференцирует деревенских зрителей в социальном отношении, но правильно намечает тяготение основного массива советского крестьянства к культуре даже при всей беспомощности деревенской театральной самодеятельности на первых этапах ее развития.

В сопоставлении с рассказом Шишкова исключительный интерес представляют те страницы романа И. Эренбурга «Не переводя дыхания» (1934/35), где описывается поездка передвижного театрального коллектива по северным колхозам. На объединенном совещании представителей колхозов стоит ряд животрепещущих вопросов: об удое, о прополке и окучивании и т. д. По окончании заседания — спектакль. Идет «Отелло». Актрисе Лидии Николаевне вся эта затея кажется нелепой. зачем колхозникам «Отелло»? Она не знает, как вырос в культурном отношении деревенский зритель. Затаив дыхание, смотрели колхозники спектакль. «Вы не подумайте, что мы без чувств. Мы понимаем, какая это красота. Вот сидели — плакали», — говорит актрисе один из зрителей. Колхозники хотят отблагодарить труппу и делают это в той форме, какая возможна только у нас, где актер и зритель являются равноправными хозяевами всей нашей страны: «значит от имени всех колхозников мы приносим вам благодарность, и в эту торжественную минуту мы даем обещание поднять удойность, а с прополкой не зевать. . .»

Наряду с колхозным театром, нашло отражение в художественной литературе и другое крупнейшее явление советской театральной культуры — т е а т р д л я д е т е й. О ленинградском Театре юных зрителей под прозрачным псевдонимом «ТУМа» (театр

учащейся молодежи) говорится в повести В. Каверина «Художник неизвестен» (1929). Правда, один из старейших театров для детей затронут автором вскользь, без углубления в существо его творческой и педагогической практики. ТУМ — это только случайное место действия для фантасмагорического героя повести Архимедова и его странных сподвижников. К тому же повесть Каверина написана с тем формалистским уклоном, который умышленно нарушает логическую связь изложения и порой совершенно сбивает читателя с толку.

Но все же «Художник неизвестен» напоминает о ряде спектаклей ТЮЗа, доставивших ему широкую популярность («Тилль Уленшпигель», «Гражданин Дарней», «Дон-Кихот»). Любопытны также отдельные наблюдения над зрителями ТЮЗа. «Ни в каком другом театре я не видел, как актер, которому роль продиктовала вопрос: „куда же пошел этот низкий человек, так жестоко обращающийся с своим ребенком?" — услышал бы в ответ: „налево, он спрятался за этот дом". Или: „да не туда же, не иди туда, там тебя убьют, прыгай вниз, мы спрячем тебя под скамейкой". Это зрители, безмятежно относящиеся ко времени, вмешиваются в пьесу, считая ее личным делом». И в другом месте: «Взрослые чувствуют себя в ТУМе так: им очень интересно смотреть спектакль, но они стесняются и спрашивают детей с покровительственным видом (так, как будто это пустяки в сравнении с тем, что им приходилось видеть): „Ну, что, понравилось?". Я не спросил или спросил не так. У меня оказалось достаточно мужества самому себе признаться, что пьесу, „Гражданин Дарней" я смотрел с глубоким интересом». Дальше автор останавливается на самом спектакле. К сожалению, таких мест в повести Каверина очень не-

много, и только таким фрагментарным изображением советского ТЮЗа ограничивается писатель.

Организация специальных театров для детей и юношества представляет собой одну сторону той большой работы по художественному воспитанию подрастающего поколения, которая развернулась после революции. Другой стороной этой работы является школьная театральная самодеятельность. На ранних этапах своего развития увлечение школьными драмкружками зачастую принимало утрированные формы. Об этом рассказывается в романе Н. Вирта «Закономерность» (1936). Изображая среднюю школу в Верхнереченске в первые годы революции, автор замечает: «школа в те времена больше походила на клуб, где каждый занимался чем хотел. Драматический кружок работал строго по расписанию, но расписание уроков осуществлялось в зависимости от количества дров, отпущенных Советом. Собрания считались важнее уроков... Самыми страшными были собрания, на которых обсуждались дела драматического кружка — в нем состояла чуть ли не четверть школьников». Деятельность этого драматического кружка выходит далеко за пределы своей школы и в конце концов он закономерно перерастает в профессиональный театр, речь о чем будет ниже.

Подобную же театральную работу молодежи, принимающую почти профессиональный характер, описывает А. Макаренко в своей «Педагогической поэме» (1933). Во второй трудовой школе-колонии им. Горького в годы восстановительного периода устраиваются регулярные спектакли, широко обслуживающие население окружающих сел. Для спектаклей оборудуется специальное помещение на шестьсот человек зрителей. «Сцену мы построили настоящую: просторную, высокую, с слож-

ной системой кулис, с суфлерской будкой... В зрительном зале стояло несколько десятков рядов дощатых скамей, необозримое пространство театральных мест...» Своим театром колонисты занимаются, как производственники: «за зимний сезон мы поставили около сорока пьес и в то же время мы никогда не гонялись за каким-либо клубным облегчением и ставили только самые серьезные большие пьесы в четыре-пять актов, повторяя обычно репертуар столичных театров... На разучивание пьесы полагалась одна неделя. Сначала мы пытались делать, как у людей: переписывали роли и старались их выучить, но потом эту затею бросили, ни переписывать, ни учить было некогда... Махнув рукой на всякие театральные условности, мы стали играть под суфлера». Макаренко останавливается на ряде спектаклей колонии («Азеф», «Ревизор» и др.), отмечая все их курьезы и недостатки, но в то же время подчеркивая исключительный энтузиазм, с которым шла работа.

В этом виде театральная самодеятельность молодежи представляет давно пройденный этап. В школьных условиях подобная гипертрофия «драмработы» была, конечно, явлением отрицательным. Об этом и говорит роман Вирта. Иное мы имеем у Макаренко. Здесь также изображаются отрицательные в своем существе попытки взвалить на плечи подростков непосильную театральную нагрузку. Энтузиазм, с которым они работают, мобилизация всей общественности колонии на дело создания спектаклей, однако, являются решающим педагогическим достижением. При помощи самодеятельного театра, за счет его превращения в общественно-полезное дело по обслуживанию населения, ведется большая воспитательная работа с колони-

стами, основной контингент которых составляют бывшие правонарушители и беспризорники.

Характерной чертой советской театральной культуры является ее м а с с о в ы й характер. Театр проникает в такие места, где раньше о нем не было и речи. При этом между советским актером и новым массовым зрителем сразу же устанавливается тесное общение. Это мы видели на примере романа Эренбурга «Не переводя дыхания». Об этом же мы читаем в рассказе К. Паустовского «Музыка Верди» (1936). На броневой палубе крейсера под открытым небом московский театр ставит «Травиату». Взволнованная операцией, предстоящей в Москве ее брату, артистка Солнцева, исполнительница партии Виолетты, не имеет сил довести спектакль до конца. Понимая состояние артистки, командир крейсера прекращает спектакль и помогает ей спешно выехать в столицу. Операция проходит удачно, и Солнцева тотчас же возвращается обратно, чтобы выполнить свой творческий долг. На этот раз «она пела блистательно... Командир слушал и думал, что ничто не дает такого расцвета таланту, как дружба и простое товарищеское внимание», а Солнцева — «что таким слушателям могли бы позавидовать и Моцарт и Бетховен». Так рисует рассказ товарищескую заботу советского зрителя о своем актере и советского актера — о своем зрителе.

II

Не сразу после Великой Октябрьской социалистической революции началась творческая перестройка всех театров. Отдельные театральные организмы долгое время пытались отгородиться от действительности стеной «академизма», прикрывая

этим термином свое неумение итти в ногу с современностью. По старинке культивировали эти театры классический репертуар, расценивая его не как великое культурное наследие, доставшееся революционному пролетариату, а как возможность «отсидеться» от необходимости играть новые пьесы. Об этих театрах писал в 1922 году безвременно погибший советский поэт Эдуард Багрицкий в своем стихотворении «Театр»:

«... Иною жизнью города
Наполнились. Могучим током
Ходил взволнованный народ,
И солнце пламенем широким
Прозрачный заливало свод.
Октябрьский день, как день весенний
Нам волю ясную принес,
И новый мир без сожалений
Над старым тяжкий меч занес.
Но что с театром! То же, то же,
Все тот же нищенский убор,
И женщины из темной ложи
Все тот же устремляют взор.
Оркестр бормочет оробелый,
А там, на сцене, средь огней
Все тот же Лир или Отелло,
Иль из Венеции еврей,
Или Кабаниха страдает,
Или хлопочет Хлестаков,
Иль три сестры, грустя, мечтают
В прохладной тишине садов.
Все, как и прежде, лямку тянет...»

Развитию советского театра сопутствовали значительные художественные ошибки, крупные творческие срывы. Отдельные театральные явления, протекавшие под знаком «левизны» и «но-

ваторства», заводили театры в тупик формализма и по существу были реакционными попытками затормозить рост советского искусства.

В романе Леонида Леонова «Дорога на океан» рассказывается, между прочим, судьба молодой актрисы Лизы Похвистневой, попавшей в круговорот такого «театрального шлака». В ранней юности, в начале нэпа, она впервые знакомится в захолустном городке Порожинске с провинциальными спектаклями, дикими в своей халтурности и полной неразберихе. Она пристраивается к передвижной труппе на роли детей. Позднее она видит в Порожинске другой убогий театр, «составленный пополам из безусых энтузиастов и всякой престарелой комедиантской голытьбы». Вместе с трагиком Днестровым-Закурдаевым вторым Лиза перебирается в Москву в один из так называемых «молодых театров».

С большой резкостью рисует автор этот театрик, никчемный в художественном отношении, с плохими актерами, с пустым репертуаром, но полный претензий. Театрик считает себя «новым». «У него своя система... Он одного пожилого актера заставил целый акт провисеть на веревке: он левый, очень левый», рекомендует Лиза главного режиссера театра своему мужу, хирургу Протоклитову. Но сам автор разоблачает «то упрощенное лицедейство, которым торговали под видом искусства для масс». Дело в том, что «тогда обожали импортные пьесы из заграничной жизни. Это обнаруживало тонкий вкус дирекции и в свое время давало возможность под благовидным предлогом показать запретные танцы и нарядные туалеты». Да и сам Протоклитов считает, что, не пресекая актерской деятельности жены в этом театре, постепенно он сам становился участником этого уголов-

ного, по его мнению, предприятия наравне с дирекцией, заманивавшей публику в свой сомнительный подвал искусства, наравне с режиссерами, подменявшими живую игру страстей умственной акробатикой, наравне с кассиршей, продававшей талоны на заведомо недоброкачественный продукт».

Третьей ступенькой сценической карьеры Лизы явились случайные концерты — откровенная халтура, которую насаждал жучок-администратор, «знакомый маклер, организатор человеческих развлечений». Здесь «обычно она изображала провинциальную девчонку, которая в бойких ребячливых стишках осмеивает трамвайные порядки и конференцию по разоружению. Ей хлопали, щадя ее молодость и награждая за сомнительное мужество выходить с таким номером».

Другим примечательным советским литературным произведением с точки зрения фрагментарного изображения формалистского театра является, конечно, сатирический роман И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Авторы описывают посещение «концессионерами» московского «театра Колумба». Идет комедия Гоголя «Женитьба». Спектакль начинается музыкальным вступлением, которое исполняется на бутылках, кружках Эсмарха, саксофонах и больших полковых барабанах.

«К удивлению Воробьянинова, привыкшего к классической интерпретации „Женитьбы", Подколесина на сцене не было. Порыскав глазами, Ипполит Матвеевич увидел свисающие с потолка фанерные прямоугольники, выкрашенные в основные цвета солнечного спектра... Под разноцветными прямоугольниками танцовали дамочки в больших вырезанных из черного картона шляпах. Бутылочные стоны вызвали на сцену Подколесина, который врезался в толпу верхом на Степане. Под-

колесин был наряжен в камергерский мундир. Разогнав дамочек словами, которые в пьесе не значились, Подколесин возопил: „Степан!" Одновременно с этим он прыгнул в сторону и замер в трудной позе. Кружки Эсмарха загремели. „Степа-а-н!" — повторил Подколесин, делая новый прыжок. Но так как Степан, стоявший тут же и одетый в барсовую шкуру, не откликался, Подколесин трагически спросил:

— Что же ты молчишь, как Лига наций?

— Очевидно я Чемберлена испужался, — ответил Степан, почесывая шкуру».

Постепенно появились на сцене другие участники спектакля: Кочкарев в балетных пачках, сваха в костюме вагоновожатого, Жевакин под мачтой с парусом и т. д. По проволоке, протянутой через весь зрительный зал, спустилась Агафья Тихоновна в трико телесного цвета и в мужском котелке, балансируя зеленым зонтиком с надписью «Я хочу Подколесина»... К ним добавляются негры в цилиндрах, отряд военных в форме гостиничных швейцаров и другие «персонажи, введенные режиссурой». Все действующие лица делают курбеты и сальто, изредка вставляя слова гоголевского текста. «Напрасно купец Стариков кричал, что его душат патент и уравнительный. Он не понравился Агафье Тихоновне. Она вышла за Степана...»

В романе воспроизведена афиша спектакля: «Женитьба. Текст Н. В. Гоголя. Стихи М. Шершеляфамова. Лито-монтаж И. Антиохийского. Музыкальное сопровождение Х. Иванова. Автор спектакля Ник. Сестрин. Вещественное оформление Симбиевич-Синдиевич...» Далее также подробно перечислены: «свет», «звуковое оформление», «грим», «парики», — вплоть до мебели и «гидравлического пресса под управлением монтера Мечникова».

На неискушенного читателя все это может произвести впечатление бреда. А между тем авторы не погрешают против действительности. Почти с протокольной точностью воспроизводят они постановки «Женитьбы» Фабрикой эксцентрического актера (ФЭКС) в 1921 году и «На всякого мудреца довольно простоты» в московском Пролеткульте (1923), давая в то же самое время суммарное изображение всех безобразий, которые проделывались над классикой в те годы и, прикрываясь лозунгами театрального новаторства, были по существу явлением глубоко реакционным.

Эту вредоносную роль формалистского театра, независимо от субъективных намерений его деятелей, раскрывает роман Вирта «Закономерность». Как мы уже говорили выше, школьный драмкружок перерос в профессиональный театр. «Верхнереченские организации отпустили новому театру деньги, дали помещение и назначили директором ответственного работника Губоно... Было много споров о том, как назвать театр. В это время в городе большой популярностью пользовался последний спектакль драмкружка „Женихи". Все действие этой пьесы по замыслу доморощенного левого художника происходило на большом наклонном зеленом круге. Этот зеленый круг красовался даже на афишах». Отсюда новому театру было присвоено название «Зеленый круг». Для художественного руководства театром был выписан из Ленинграда режиссер Максим Турбась. «Новый режиссер... был одним из основателей „нео-театра", который в своих творческих намерениях считал себя много левее Мейерхольда. Нео-театр утверждал даже, что Мейерхольд завзятый мхатовец и все его левые идеи не что иное, как

прикрытие сговора между ним, Станиславским и Немировичем-Данченко. Сговор же этот, доказывали „нео-теацентровцы", направлен к тому, чтобы захватить все искусство страны в руки „архаического треста", организованного якобы этими тремя людьми, и установить полное господство натурализма. „Нео-теацентр", состоявший к тому времени уже из четырех членов, объявил беспощадную борьбу „правой деспотии на театре" и в качестве одного из опорных пунктов своей деятельности избрал Верхнереченск».

Турбась истошно вопит: «уж эти мне натуралисты, Мейерхольды, Станиславские, Вахтанговы... это же реакционеры. Да, да. И даже скажу больше — это контрреволюционеры». В Верхнереченском театре Турбась ставит «Короля Лира». Огромный круг, сбитый из досок и подвешанный на веревках к потолку, служил площадкой, где развертывалось все действие. Позади круга художник повесил разрисованный им задник. На голубом фоне были нагромождены какие-то кубики, темно-зеленые пятна, чье-то лицо в маске, две скрещенные шпаги, контуры замка... Наверху, под самыми колосниками, висел узкий деревянный мостик. С мостика на круг спускалась веревочная лестница. Больше никаких декораций не было. На виду у зрителей рабочие выносили актерам бутафорию. Люди появлялись на мостике, прыгали вниз, карабкались по лестнице наверх... Музыка играла что-то очень боевое и быстрое, актеры кувыркались на круге, и даже сам король Лир сделал курбет».

К сожалению, нужно сознаться, что и декларации подобных «левых» режиссеров и подобное хулиганское «освоение» Шекспира не только имело место в советском театре, но даже было предметом серьезных дискуссий.

После Шекспира Турбась берется за постановку «Евгения Онегина». Если постановка Шекспира была типическим образом футуристического осовременивания классики, то в новой постановке Турбась становится на путь «социального углубления» автора. От чистого формализма Турбась закономерно переходит к вульгарному социологизму: «Онегин у нас будет не просто франт без всякой там идеологии. Нет, мы его даем гвардейским офицером, бунтовщиком, декабристом. Это будет волевая натура. Там, например, будет изумительная сцена: муж Татьяны — председатель следственной комиссии допрашивает Онегина. . .»

Кто же поддерживает в Верхнереченске этот театр. Идейными вдохновителями его являются сосланный сюда член ЦК партии эсеров Веденецкий и троцкист-диверсант Лев Когардэ. Последний прямо говорит Веденецкому, что подобный театр на руку врагам народа: «мне надо, чтобы вы всемерно поддерживали этот самый театр. Бейте вместе с ним городской театр. Ополчитесь на него. Дискуссию поднимайте. Обвиняйте во всех грехах. Назовите контриками, пошляками, не стесняйтесь. Бейте заодно и классиков. Учите, чорт возьми, презирать Пушкина или там Достоевского. . . Объявите все понятное, яркое, красивое контрреволюцией, пошлостью, старорежимным охвостьем. Унылое, голое, ультралевое — провозгласите революционным искусством».

После постановки «Евгения Онегина» Турбасю приходится спешно покинуть Верхнереченск. Его место заступает Веденецкий. Он отказывается от формалистских экспериментов для того, чтобы откровенно стать на путь контрреволюционных вылазок. К десятилетию Октябрьской революции театр готовит пьесу местного производства. О ней гово-

рит секретарь губкома комсомола Карнаков: «Чорт знает что! Вся идейка такая: большевики идут к власти. Расстреляют сотню, песню споют, пошагают — и снова сотню к стене. Вот что сволочи надумали. Бред». Но Лев Когардэ дает Веденецкому задание подчистить для виду пьесу, оставив в ней «душок», и во что бы то ни стало выпустить на сцену.

Конечно, нельзя утверждать, что за спиной формалистского театра всюду и всегда стояли враги народа. Но объективно он был им наруку, и в художественном изображении этого момента большая и несомненная заслуга романиста.

III

Наряду с отдельными страницами, которые уделяются советскому театру в произведениях, где театр не является основной темой, мы имеем опыты более широкого охвата театральных вопросов. Периферийный профессиональный театр на путях реконструкции изображает пьеса Б. С. Ромашова «Смена героев» (1933). Актер Рощин полон кастовых настроений старого провинциального премьера. Он не может примириться с той новой обстановкой, которая утверждается в советском театре и на сцене и за кулисами. Он бравирует своими антиобщественными взглядами, ищет поводов для столкновения с труппой, а когда в качестве дублера ему назначают молодого актера, идет на открытый конфликт. В конце концов Рощин остается в полном одиночестве.

Ромашов широко рисует театральную среду, давая целую галлерею отдельных актерских образов и сопоставляя старых провинциальных актеров с театральной молодежью. Симпатии автора, конеч-

но, на стороне нового советского актера. Однако, с точки зрения художественной цельности перевешивают отрицательные фигуры. Откровенной приспособленкой является комическая старуха Пифагорова: «Я теперь, брат, за ум взялась, в ячейку безбожников записалась *(крестится)*, господи, прости мои прегрешения... раньше я всё теософией душу пичкала, а теперь я Карла Маркса каждую ночь читаю». К тому же Пифагорова склочница и подхалимка. Личными интересами озабочен актер Брында-Рыльский. Он «должен выйти в народные». «Паша Орленев давно народный, а мы с ним начинали» — основной довод Рыльского. Выпукло зарисованы двурушник Букетов и мещанка до мозга костей актриса Белопольская. Колоритен и сам Рощин с трескучими декламационными монологами. В сопоставлении с этими фигурами совершенно бесцветны положительные персонажи, в частности жена Рощина — актриса Краевская, член месткома театра, общественница.

В пьесе Ромашова подчеркиваются отдельные характерные моменты организационной и творческой жизни советского театра (местком, поездка труппы в колхоз и т. п.). Но еще больше в ней закулисных картин старой театральной провинции. В результате советская театральная периферия оказывается изображенной далеко не в своих типических чертах. Отрицательно относясь к отголоскам старого провинциального театра, драматург во многом сам попадает в плен старых пьес «из театральной жизни».

Нельзя утверждать, однако, что советские писатели не стремятся расширить круг театральной тематики в своих произведениях. Так, за последние годы мы имеем попытки осветить деятельность советских актеров в эпоху военного коммунизма.

Оценка некоторых выездных спектаклей того времени, как неприкрытой халтуры, как погони за продовольственным пайком, конечно, имела основания. Однако, в целом дело было не в пайке. Об этом говорит актер Раузер в названной пьесе Ромашова «Смена героев»: «Вспомни восемнадцатый, девятнадцатый годы, недаром же мы за селедку с мармеладом ездили играть „Всех скорбящих" перед оборванными и голодными красноармейцами... Халтура? Нет, дело не в одной халтуре... Мы кипели в общем котле, чорт подери! На моих глазах Петька Щеглов был убит в походном театре под Царицыным. Да разве он один? Мы голодали, мы мерзли, но мы несли наше знамя».

Эту тему активного участия советских актеров в гражданской войне развивает пьеса В. Каверина «Актеры» (1937). Действие «Актеров» происходит в 1918 году в маленьком южном городке, занятом немцами. Здесь застряла труппа, отправленная в свое время на фронт. По требованию немецкого командования актеры готовятся к открытию театра. Но одновременно они спасают партизана Лыкошина и дают возможность провести в театре конспиративное собрание подпольной большевистской организации. А когда, наконец, все готово к восстанию, труппа дает «закрытый» спектакль для немецких офицеров, заманивая их тем самым в засаду.

Художественные достоинства пьесы Каверина, к сожалению, значительно ниже того увлекательного сюжета, который лежит в ее основе. Для советской литературы это только подступы к большой и ответственной теме о работе советских актеров в годы гражданской войны. А пока гораздо более колоритной, более значительной, с точки зрения художественной полноценности, остается фигура артиста государственных театров певца

Белозерова — персонажа романа В. Вересаева «В тупике» (1920—1923). Белозеров—шкурник и спекулянт, «дрянной человечишко с угодливой мещански-приобретательской натурой». После революции он оказывается в Крыму в рядах интеллигенции, враждебно настроенной к советской власти. Он комфортабельно живет на собственной даче, имея в изобилии и муку, и сахар, и керосин в то время, как окружающие страдают от недостатка продуктов. Недаром он поспешил занять пост председателя правления деревенского кооператива. По вечерам он посещает представителей местной буржуазии, трогая их проникновенным исполнением арии князя Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе...»

Но вот приходят большевики. Белозеров немедленно предлагает свои услуги по организации подотдела театра и искусства в местном ревкоме. Он «выпускал приказы и грозил расстрелом сабо-тажников, которые не зарегистрируют в отделе своих музыкальных инструментов». Сменив смокинг на «демократическую» заношенную куртку защитного цвета, Белозеров начал петь главным образом «разбойничьи» песни, считая это, повидимому, переходом на революционный репертуар. «Получал он каким-то способом и вино, и сахар, и мясо. Занимал две роскошные комнаты с ванной в реквизированном особняке. И он говорил: по душе я всегда был коммунистом!».

Красные вынуждены временно отойти. Город занимают белогвардейцы. Белозеров разгуливает под ручку с офицерами. Более того: он тотчас же отправляется к коменданту города и устраивает спектакль «в пользу доблестной добровольческой армии».

Омерзительная фигура Белозерова не одинока. К тем же годам гражданской войны относится

красочный облик известного трагического актера Мамонта Дальского, данный А. Н. Толстым в романе «Хождение по мукам» (часть вторая «Год восемнадцатый»). Еще до войны Дальский фактически оставил сцену. «За последние годы он играл редко, только на гастролях. Его встречали в игорных домах в столицах, на юге, в Сибири. Рассказывали о его чудовищных проигрышах. Он был озлоблен и начинал стареть. Говорил, что бросил сцену. Действительно, во время войны он участвовал в темных комбинациях с поставками. Когда началась революция, он появился в Москве. Он почувствовал гигантскую трагическую силу и захотел сыграть главную роль, — что нибудь вроде „Братьев-разбойников". Со всей убедительностью гениального актера он заговорил о священной анархии и абсолютной свободе, об условности моральных принципов и праве каждого на все. Он сеял по Москве возбуждение в умах. Когда отдельные группы молодежи, усиленные уголовными элементами, начали реквизировать особняки, —он объединил эти разрозненные группы анархистов, силой захватил купеческий клуб и объявил его домом анархии... он еще не объявлял войны советской власти, но несомненно его фантазия устремлялась дальше кладовых купеческого клуба и ночных кутежей...» Толстой изображает один из диких кутежей Дальского в гостинице «Метрополь», где до поры до времени отсиживались иностранцы, темные дельцы с подложными иностранными паспортами и всякого рода деклассированный сброд, с которым еще не успела расправиться революция. Вместе с тем он показывает контрреволюционную сущность анархической группы «Черный коршун», шефом которой состоял Мамонт Дальский, позволяя тем самым предугадать его конечные

устремления. «Махно на юге, Мамонт Дальский и Жадов в Москве... С двух концов зажжем свечу...», откровенно признается поэт-имажинист Александр Жиров, примыкающий к группе московских анархистов. Активно выступить Мамонту Дальскому, впрочем, не приходится, — он гибнет под колесами трамвая, о чем также повествует роман Толстого.

Образы антисоветских представителей театрального мира ярко зарисованы и в отношении более позднего времени. В пьесе Б. С. Ромашова «Воздушный пирог» (1924—1925) мы сталкиваемся с целой группой театральных «деятелей» первых лет нэпа. Танцовщица Рита Керн, балетмейстер Оппель, актер Фреди Гудзонов, журналист Мирон Зонт — все они пытаются проникнуть в советский театр. Рита Керн находится на содержании у директора банка Коромыслова, который в конце пьесы дает ей циничную характеристику: «Вы просто губка, которую выжимает каждый, кто заплатит. Просто мятая губка». Впрочем, Керн не протестует против подобной оценки. «Вы ведете себя как проститутка», — бросает ей Коромыслов. Керн охотно соглашается: «Я всю жизнь мечтала об этом».

На спекулятивные деньги нэпманов для Риты Керн создается специальный театрик. Здесь для нее ставится эксцентрический балет с шимми и фокстротами... «Похищение из сераля»! Ромашов не изображает самого спектакля, но в одной из картин пьесы вводит читателя за кулисы этого нэпманского предприятия, давая ряд острых зарисовок. Колоритны также отдельные фигуры. В очках, без пиджака Оппель ведет танцы: «Недурно. Нажмите. Акцент. Гудзонов, фигура! Гудзонов, носок! Рита, жмитесь, как кошка! Пассаж. Яша, темпо! Гудзо-

нов, напор! Отпускайте! Свободно. Почти механически. Акцент. Довольно». Уже одна эта метко схваченная терминология дает яркий образ «балетмейстера» эксцентрических танцев в годы нэпа. Выразительна и фигура Мирона Зонта — редактора журнала «Красная кулиса», который «стоит на защите завоеваний всех фронтов», но главным образом интересуется коммерческими объявлениями.

Жизнь быстро сбрасывает с тетрального счета всю эту накипь нэпа. Однако писатели продолжают выискивать отрицательные образы современных театральных деятелей. Не приемлет советской действительности известная артистка Гончарова — героиня пьесы Юрия Олеши «Список благодеяний» (1931). По неизвестным причинам ей «очень трудно быть гражданкой нового мира». Она ведет дневник, который претенциозно называет «тайной русской интеллигенции». Она заносит сюда «список преступлений революции» и «список благодеяний советской власти». В конце концов она окончательно запутывается в этой сложной психической двойной бухгалтерии. Искусственно убедив себя в неизбежности для интеллигенции социального одиночества, она лелеет мечту вырваться из Советского Союза в Париж, где сможет пойти «одинокая, никому не известная, под стеночкой, под оградами — счастливая, свободная...»

Гончарова едет за границу. Здесь она суммирует свои настроения: «Революция лишила меня прошлого и не показала мне будущего. А настоящим моим стала мысль. Я думаю, только думаю, — мыслью я хотела постигнуть то, чего не могла постигнуть ощущением... Мыслью я воспринимала полностью понятие коммунизма. Мозгом я верила в то, что торжество пролетариата един-

ственно и закономерно. Но ощущение мое было противо, я была разорвана пополам, я бежала сюда от этой двойной жизни и если бы не бежала, то сошла бы с ума». Зарубежное путешествие, сталкивающее артистку с миром буржуазии, с омутом эмигрантщины, быстро отрезвляет ее. Гончарова понимает свои ошибки, но уже поздно. Примиренная с советской властью, она погибает от белогвардейской пули.

Пьеса Олеши носит сугубо «проблемный» характер. История Гончаровой — это новый вариант его излюбленной темы об отношении старой интеллигенции к пролетарской революции. Однако, театральный материал, который взят автором в данном случае, оказывается в полном разрыве с идейной стороной пьесы. Судьба советской актрисы Гончаровой настолько экстравагантна, что не воспринимается даже как «частный случай». А между тем, автор всемерно старается подчеркнуть, что имеет в виду современную советскую актрису. Действие пьесы открывается прологом, изображающим диспут после постановки «Гамлета», т. е. одно из характернейших явлений советской театральной культуры, когда зритель непосредственно общается с актерским коллективом по вопросам творческой практики театра. Однако, все, что говорит Гончарова зрителям, носит настолько ярко выраженный враждебный характер, что, по меньшей мере, искажает советскую театральную практику. Она заявляет, что в дальнейшем «по всей вероятности никогда русским зрителям показывать „Гамлета" не будут». Она огульно утверждает, что «современные пьесы схематичны, лживы, лишены фантазии, прямолинейны». Но если все это, как спешит оговориться директор театра Орловский, личное мнение Гончаровой, «высказанное в дискус-

сионном порядке», то странное, чтобы не сказать больше, впечатление производят записки, которые получает она от аудитории: «Эта пьеса, которую нам показывали — „Гамлет“, — очевидно писалась для интеллигенции. Рабочий зритель ничего в ней не понимает, это иностранщина и дела давно минувших дней. Зачем ее показывают». «В эпоху реконструкции, когда бешеный темп строительства захватил всех, противно слушать нудные самокопанья вашего Гамлета». В тексте пьесы это фигурирует в виде высказываний советского зрителя!

Подобно Гончаровой, необъяснимо поведение Елены Андреевны Башиловой в пьесе Ромашова «Бойцы» (1934). Учительница села Черный Яр, она в годы гражданской войны была близка партизану Гулину. Позднее пути их разошлись. Гулин остался в Красной Армии и сделался командиром корпуса. Башилова поступила на сцену, стала оперной певицей. Несмотря на яркий жизненный путь, Башилову томит советская действительность. Она стремится за границу. «Зачем же вам уезжать?» — справедливо недоумевает Гулин. Башилова не может ответить на этот вопрос, как прямо не отвечает на него и сам автор. Повидимому, все дело в старых эсеровских настроениях Башиловой, о которых вскользь упоминает Гулин и которых, стало быть, не смогли сломить у молодой актрисы ни окружающий ее расцвет советского театра, ни личная творческая жизнь.

Сплошь отрицательные фигуры находим мы в романе Леонида Леонова «Дорога на океан», там, где автор касается театрика, речь о котором шла уже выше. По определению Протоклитова, посредственные актеры этого театрика подходили под «ту распространенную категорию художников средней

руки, для которых искусство служило средством занимать место в обществе, не принадлежащее им по праву. Их расчет был или на некультурность или на благодушие потребителя: «покупают же граждане спички, которые не горят». Отталкивающее впечатление производят эти «театральные деятели» и в быту. «Молодому театру исполнилось пять лет, срок по тому времени достаточный для юбилея. Одна крупная газета обещала поместить статью и поместила бы, если бы своевременно не раздумала». Тогда среди актеров возникает идея отпраздновать эту дату вечеринкой, которая на деле превращается в простую попойку в духе кутежей худших представителей дореволюционной актерской богемы.

Зараженная закулисной атмосферой пытается проложить себе дорогу актриса Лиза Похвистнева, применяющая различные «закулисные приемы» вплоть до откровенной спекуляции на имени своего мужа, известного хирурга. Другое дело, что в конце концов Лиза счастливо сталкивается с людьми, которые помогают ей найти полезное приложение своих сил на периферии, куда она едет руководить драматическими кружками.

IV

Рита Керн, Гончарова, Башилова — в крайнем случае мимолетные эпизодические явления на советском театральном фоне.[1] Совершенно естествен-

---

[1] Вопрос об искажении подлинного облика современной актрисы в ряде драматических произведений был в свое время выдвинут в статье С. Д. Дрейдена «Клевета» («Вечерняя красная газета» от 8 марта 1934 г.).

ны поэтому попытки советских писателей противопоставить им фигуру актрисы, с о в е т с к о й в самом своем существе. Незадачливо сложилась личная жизнь актрисы Лидии Николаевны из уже упоминавшегося романа И. Эренбурга «Не переводя дыхания». По окончании театральной студии она попала в маленький провинциальный театрик, где играла «мелкие роли в глупых комедиях». Она быстро утратила любовь к театру и веру в свои силы. Она говорит Штрему: «Я очень плохо играю. Да и какой у нас репертуар. Я должна повторять дурацкие стишки: „Комсомольцы выступают, и любой работой пьян, так что прямо предъявляют свой великий встречный план". Ведь это набор слов. Публика зевает. И никому это не нужно — ни мне, ни им». Но вот судьба забрасывает Лидию Николаевну в передвижной актерский коллектив, который посылают на обслуживание северных колхозов. Молодой актрисе приходится играть роль Дездемоны в «Отелло». Неподвижно, «потрясенные трагедией человеческой судьбы», смотрят колхозники спектакль. Напряженная атмосфера, которая царит в зрительном зале, передается актерам. Чувствуя, что каждое движение ее души находит благодарный отклик у нового массового зрителя, Лидия Николаевна испытывает непривычный творческий подъем: «Она играла в тот вечер, как большая актриса». А когда спектакль кончился и колхозники пришли за кулисы поблагодарить актеров, она не выдержала. Слезы радости мешали ей говорить. «Огромное волнение охватило ее — что-то менялось в ее жизни».

Как попытка создать положительный образ советской актрисы, должна быть названа пьеса А. Штейна «Талант» (1936). Актрисе Карской предстоит играть главную роль в пьесе

Торна, где героиня кончает жизнь самоубийством на почве личной драмы... Нестерпимая фальшь подобной драматургической ситуации для наших дней сразу же претит Карской. Она не выдерживает и на генеральной репетиции швыряет револьвер: «Так в жизни не бывает. Не верю... Я не могу делать глупости... На меня смотрят сотни людей, а я должна стреляться от неудачной любви». Постановка никчемной пьесы Торна не состоится. И в этом заслуга советской актрисы, которая настолько выросла политически, что уже не идет слепо за драматургом и не боится вступить в конфликт с ним, когда дело касается правдивого изображения жизни. Другой вопрос, что возражение вызывает фигура драматурга Торна. Недоумеваешь, как мог он, современный советский автор, написать пьесу с подобными положениями? Под каким стеклянным колпаком жил Торн все эти годы? Равным образом непонятно, какой советский театр мог взять пьесу Торна для постановки и довести ее даже до генеральной репетиции.

Также главным образом со стороны принципиальной постановки темы о высокой гражданской сознательности советского актера, а не художественного разрешения этой темы следует упомянуть пьесу Б. Левина «Родина» (1936). Затрагивая в пьесе вопросы политической бдительности, автор выводит заслуженную артистку республики Людмилу Туганову, активно способствующую поимке шпиона-диверсанта.

Несомненной творческой удачей советской литературы в смысле изображения современного советского актера является пьеса В. Гусева «Слава» (1936). Заслуженный артист республики Владимир Николаевич Медведев, отец бесстрашной советской летчицы, представляет собою старого мастера теат-

ра, в котором подлинное творческое горение сочетается с высоким политическим пафосом гражданина советской страны. Медведев глубоко презирает обывательщину в области театра, всякие формалистические выкрутасы, подменивающие настоящее творчество актера.

«А нынче приходит Манька иль Танька, —
Юбочка, сумочка, туфли, жакет,
Акробатика, биомеханика,
А сердца, а сердца актерского нет».

Медведев говорит о Театре — с большой буквы, об Актере — с большой буквы. Он называет великие имена Давыдова, Стрепетовой, Ермоловой, как непревзойденных мастеров сценического слова, проникавшего в сердца зрителей. Но это не ретроспективная мечтательность о прошлом. Медведев напоминает о них, так как хочет увидеть великих актеров и на советской сцене:

«Актеры! Взгляните, как время молодо,
Пылают знамена и нет им числа.
Так где же она, наша новая Ермолова,
Которая вышла б и всех потрясла».

Старый актер стремится передать свой опыт молодежи и, подготовив к сцене комсомолку Наташу Мотылькову, с гордостью говорит: моя ученица.

Пьеса Гусева имеет ряд существенных литературных недочетов. В частности, это относится к стихам, которые местами очень плохи. Но в образе Медведева есть не только подкупающая простота и искренность. Автором метко схвачены многие типические черты советского актера — художника и гражданина. И заслуженно роль Медведева стала одной из излюбленных ролей мастеров советской сцены.

Наконец нужно назвать еще «Повесть о народном артисте» Льва Никулина (1938) — психологический этюд, показывающий глубокую идеиную и творческую пропасть, которая существует между мастерами советского искусства и буржуазной интеллигенций, и повесть Льва Савина «Сила правды» (1937), представляющую собой попытку изложить в беллетристической форме биографию депутата Верховного Совета нар. арт. СССР Е. П. Корчагиной-Александровской.

Как мы уже говорили, советская литература еще не имеет произведения, которое давало бы полноценное художественное изображение советского театра. Мы имеем отдельные удачи, отдельные интересные творческие «заявки» на разработку ответственных театральных тем. Еще не мало мы видим, однако, искажений действительности, неумения советских писателей воплотить в живых образах типические явления советской театральной жизни. А между тем задачи исключительной важности стоят перед нашей художественной литературой. Политика партии и правительства в области искусства, обеспечивающая расцвет советского театра, творческая реконструкция всех его жанров, мощный подъем актерского самосознания, конкретные образы «знатных людей» в области искусства—народных артистов Советского Союза и братских республик, театральная самодеятельность — все это должно найти место в советской литературе. Достижения, с которыми пришел советский театр к двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции, настолько значительны и бесспорны, что имеют право на пристальное внимание советского писателя. В художественной литературе должен быть во всей широте изображен театр нашей великой эпохи.

Ответственный редактор
Е. Кузнецов
Технический редактор
Э. Блейх
Художник
И. Серов

Сдано в набор 4 августа 1938 г.
Подп. к печ. 14 ноября 1938 г.
„Искусство“ № 495. Индекс 121.
72×104 1/32. Ленгорлит № 4709.
8 п. л. 4 б. л. 11,2 у. а. л. в 1 бум.
л. 105 984 п. зн. Заказ № 2340.
Тираж 5000 экз.
Цена 5 р., пер. 1 р. 25 к.

Типография им. Володарского,
Ленинград, Фонтанка, 57.

Книга пров.
10 вкл. 6/8-56 г. (14)

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
73	4 сверху	Блесткову	Блесткину
143	1 сверху	расположении	разложении
177	5 сверху	„настоящий дым,	„настоящий" дым,
185	2 снизу	В. Варнеке	Б. Варнеке

С. С. Данилов

Ответственный редактор

Книга прав.
10 вкл. 6/8-56 г. (14)

1944

Y 63к. Х572