

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

---

СООБЩЕНИЯ  
ИНСТИТУТА  
ИСТОРИИ  
ИСКУССТВ

6

ТЕАТР

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

# СООБЩЕНИЯ ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ

6

ТЕАТР



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва • 1955

1955 | п 14095  
6 | А.Н. СССР  
Сообщения  
10Р

п 14095

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

В. В. ГОЛОВНЯ, А. Г. ОБРАЗЦОВА,  
Б. И. РОСТОЦКИЙ (ответственный редактор)

## СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

14095  
ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ  
БИБЛИОТЕКА  
А. М. Киргизской ССР

ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ  
БИБЛИОТЕКА  
А. М. Киргизской ССР

Ю. С. Калашников

## НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОЙ ДРАМЫ<sup>1</sup>

Область исторической тематики в искусстве — одна из наиболее сложных и значительных. Развитие исторической темы связано с разрешением коренных идейно-художественных проблем. Художник, обращаясь к этому кругу тем, всегда стоит перед необходимостью практически ответить на вопрос, каковы пути творческого воплощения в художественных образах действительных исторических событий. Характер ответа на этот вопрос и определяет успешность разрешения поставленной творческой задачи. Успех в создании произведений искусства исторического содержания неразрывно связан с достижениями в области правдивого, широкого и углубленного отражения современной жизни. В постижении современности, в борьбе за новое в жизни, за то, чему принадлежит будущее, прогрессивное искусство всегда достигало тех вершин, которые давали ему возможность должным образом осветить историческое прошлое, проникнуть в существо исторических закономерностей. В то же время опыт воплощения исторической тематики обогащает все искусство, помогает укрепить и углубить основные завоевания реализма.

Расцвет исторической тематики — характерный показатель зрелости искусства, свидетельство его достижений.

Произведения на исторические темы стали органической частью всех родов и видов искусства и литературы. В этой области сложились свои принципы, свои традиции. Устойчивость характерных черт, определяющих эти традиции, позволяет говорить об этой области как об особой линии в развитии литературы и искусства, имеющей свою специфику, независимо от многообразия стилевых и жанровых форм. Так, в драматургии имеются исторические трагедии, исторические хроники, исторические комедии и даже водевили и т. п. Правда, они редко встречаются в «чистом» виде, так как в живом развитии искусства и литературы жанры взаимодействуют и легко переходят один в другой. Историческими художественными произведениями мы называем те,

<sup>1</sup> Статья представляет собой часть главы из подготавливаемой автором к печати книги «Историко-революционная пьеса на сцене». В публикуемой части автор ограничивается лишь постановкой некоторых проблем развития советской историко-революционной драматургии.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ  
БИБЛИОТЕКА  
А. Н. Киргизской ССР

в которых отражены реальные исторические события и факты и назначение которых — передать смысл живого исторического процесса через художественные образы.

В русской литературе, в русском театре уже более столетия назад были завоеваны позиции для развития подлинно национальной, патриотической исторической драматургии. Ее традиции сохраняют свое непреходящее значение и для нашего искусства.

Эти традиции были продолжены и развиты в искусстве социалистического реализма.

Историческая советская драма опиралась в своем развитии на опыт передовой русской реалистической литературы. Хотя историческая реалистическая драма XIX в. представлена сравнительно немногими произведениями (в их ряду прежде всего — «Борис Годунов» А. С. Пушкина, исторические пьесы А. Н. Островского и А. К. Толстого), тем не менее она установила прочные традиции и представляет собой высшее достижение всей дореволюционной драматургии в этой области. Огромную ценность имеют глубоко прогрессивные принципы подхода к исторической теме в искусстве, разработанные выдающимися передовыми представителями русской литературы XIX в., в частности революционно-демократической критики. Знание и усвоение этих традиций помогло советской исторической драме добиться крупных успехов в борьбе с чуждыми и враждебными влияниями, особенно ощутимыми в 20-е годы.

В рамках данной статьи нет возможности сколько-нибудь полно охарактеризовать эти принципы, установленные еще А. С. Пушкиным и В. Г. Белинским и впоследствии развитые с материалистических позиций Н. Г. Чернышевским и Н. А. Добролюбовым. Достаточно напомнить некоторые наиболее существенные положения, которые в дальнейшем получили новое развитие в практике советского искусства и литературы.

Пушкин выдвинул в качестве непреложного требования для исторической драмы требование жизненной правды, исторической достоверности в изображении событий и действующих лиц. Он считал обязательным для писателя, обращающегося к исторической теме, всестороннее изучение исторических материалов, которое только и дает возможность постигнуть смысл событий, понять образ действий людей той или иной эпохи, почувствовать ее атмосферу. Великий поэт выступал против осовременивания исторического прошлого, которым постоянно грешила реакционная литература, заинтересованная в историческом маскараде для прикрытия антинародных, крепостнических идей. Он восставал против всех попыток перенести современные отношения и обычаи в отдаленные времена, которые неизменно вели к искажению исторической правды. «Вальтер Скотт увлек за собою целую толпу подражателей, — писал А. С. Пушкин. — Но как они все далеки от шотландского чародея! подобно ученику Агриппы, они, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости. В век, в который хотя бы они перенесли читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений... Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни»<sup>1</sup>.

Следует отметить, что произвольное обращение с историческими фактами, фальсификация истории, свойственная реакционной литературе прошлого, в еще большей степени характерны и для той буржуазной литературы, которая грубо извращает исторические факты.

Стремление к исторической объективности и правдивости привело А. С. Пушкина к пониманию истории как сложного и многостороннего объективного процесса, к пониманию огромной роли народных движений, важной исторической роли народа вообще.

Как известно, трагедия «Борис Годунов» является поистине первым образцом подлинной социально-исторической трагедии, в которой двигателями действия являются не отдельные личности, а социальные группы, в которой в центре судьба народа. Судьба Бориса связана прежде всего с отношением к нему народа. Потеря доверия народа определяет неизбежную гибель царя. Такой взгляд на ход истории был необычайно прогрессивным для пушкинского времени и сохранил свое положительное значение для будущего.

Увидев в народе движущую силу истории, А. С. Пушкин закономерно пришел к утверждению национальных основ исторической драмы. Национальное и народное были неразрывны для Пушкина, писавшего: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу»<sup>1</sup>. И поскольку драматический поэт, занимающийся историей, обязан «воскресить минувший век во всей его истине», он не может игнорировать национальные традиции народа.

В. Г. Белинский полностью воспринял все эти мысли Пушкина, значительно их углубил и развил.

Проблемы изображения истории в литературе Белинский считал центральными вопросами идейной и литературной борьбы. В 1844 г. Белинский писал: «История есть наука нашего времени, и потому наука новая. Несмотря на то, она уже успела сделаться господствующею наукою времени, альфою и омегою века. Она дала новое направление искусству, сообщила новый характер политике, вошла в жизнь и нравы частных людей»<sup>2</sup>. Столь важное значение исторической науки Белинский объяснял жгучими революционными потребностями своего времени: «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и наметило о нашем будущем»<sup>3</sup>.

Эта широкая, последовательная революционно-демократическая точка зрения позволила великому критику по-новому осветить и необычайно обогатить теорию исторической драмы. Теоретические воззрения Белинского на принципы изображения истории в произведениях искусства носят боевой характер. Они складывались в борьбе с официальной дворянской реакционно-крепостнической и буржуазно-либеральной историографией, тоже реакционной по своему духу.

Великий критик видел в народе главную и решающую силу истории, носителя подлинного патриотизма. В этом сказался последовательный демократизм Белинского. И для прогрессивных представителей литературы и искусства этот принцип всегда оставался неизменным. В рецензии на драму Н. Кукольника «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» Белинский, кроме того, требовал, чтобы историческая драма занималась не только второстепенными и мелочными явлениями прошлого, а главным в историческом процессе. Он говорил, что «историческая драма возможна только при условии борьбы разнородных элементов государственной жизни»<sup>4</sup>. Следовательно, народ должен показываться в моменты, когда он совершает нечто существенное, что оставляет заметный след в истории и определяет судьбы государства.

Необходимо особо подчеркнуть, что Белинский поднялся до идеи исторического развития через борьбу различных общественных сил. Само общество,

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 39 — 40.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. XII, стр. 453.

<sup>3</sup> Там же, т. X, стр. 398.

<sup>4</sup> Там же, т. VI, стр. 433 — 434.

по определению великого критика, является «единством противоположностей, которых борьба и взаимные отношения составляют его жизнь»<sup>1</sup>.

Конечно, в этом отвлеченном положении нет понимания общественных столкновений как проявления закона классовой борьбы, нет понимания объективных, реальных источников раскола общества на противоположные классы. И тем не менее принцип борьбы социальных сил в обрисовке исторических событий, выдвинутый Белинским, имел огромное прогрессивное, революционное значение для литературы в целом, и в частности для развития исторической драмы. Идея борьбы общественных сил помогала определить жизненную основу для построения действия, отражающего конфликты самой истории. Поэтому-то Белинский так высоко оценил трагедию А. С. Пушкина «Борис Годунов», рассматривая ее как историческую народную трагедию.

В свете охарактеризованных положений большой смысл приобретают высказывания Белинского относительно того, какое место в историческом процессе занимают выдающиеся личности, великие люди, и что определяет характер и направление их действий. Здесь снова Белинский отдает приоритет народу, считая истинно великими тех людей, которые с наибольшей глубиной и полнотой выражают устремления и чаяния народа. «Что в народе бесознательно живет как возможность,— писал Белинский,— то в гении является, как осуществление, как действительность. Народ относится к своим великим людям, как почва к растениям, которые производит она»<sup>2</sup>.

Белинский был беспощадным противником космополитизма и национального нигилизма. Призывая к конкретному изучению народной жизни, он рассматривал ее как жизнь национальную. Без национальной, патриотической идеи не может быть создано истинно правдивое историческое произведение. Эти требования для Белинского сливаются по существу с требованиями реализма. Отсутствие вдохновляющей художника патриотической идеи лишает его возможности верно и точно воссоздать историческое прошлое. Очень характерно, что, оценивая пушкинского «Бориса Годунова», Белинский одновременно отмечает и верность произведения «исторической истине» и то, что оно «глубоко проникнуто русским духом», т. е. является действительно национальным, реалистическим произведением, отчего и приобретает столь принципиальное значение в глазах критика.

Характеристика воззрений Белинского на исторический жанр была бы неполной, если не упомянуть еще об одном моменте, имеющем особое значение для драмы и сцены. В драме, где все содержание передается через столкновения героев, через человеческие характеры, полнота и живость их обрисовки в конечном счете решает успех произведения. Необходимо умение видеть историческое прошлое во всей конкретности, видеть его персонажи как участников исторического процесса, исторической борьбы и одновременно как вполне определенные личности, с индивидуальными судьбами и страстями. Если этого нет в исторической драме,— она оказывается бессильной воздействовать на читателя и зрителя. Способность как бы «переселяться» в минувшее время и воссоздать его в живых образах, типичных именно для данной эпохи, является неслучайной принадлежностью художника-реалиста, разрабатывающего исторические темы. Это свойственно только выдающимся дарованиям. Именно за историческую полноту и конкретность изображения Белинский высоко оценил поэму М. Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Его характеристика прекрасного произведения Лермонтова имеет общее принципиальное значение. Белинский писал следующее: «Здесь поэт от настоящего мира не удовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое

прошедшее, подслушал биение его пульса, проник в сокровеннейшие и глубочайшие тайники его духа, сроднился с ним всем существом своим, обвела его звуками, усвоил себе склад его старинной речи, простодушную суровость его нравов, богатырскую силу и широкий размах его чувства...»<sup>1</sup>

Так сливаются воедино требования исторической правды, глубокой патриотической идейности, народности и реалистического воспроизведения исторического прошлого во всем его богатстве и своеобразии.

Идеи Белинского оказались исключительно плодотворными для развития этой области искусства. Н. А. Добролюбов и Н. Г. Чернышевский продолжали начатую Белинским разработку проблем, связанных с отражением истории в художественных произведениях, в революционно-демократическом и материалистическом направлении.

Проблема реалистического отражения истории в произведениях искусства в свое время была поставлена Н. Г. Чернышевским. В статье «О поэтике Аристотеля» он наметил исходные позиции для верного ее разрешения. Передавая взгляды Аристотеля на изображение художником исторических событий, Н. Г. Чернышевский восклицает: «К чему же после этого служат все эти вымышленные герои, заслоняющие настоящих героев и выведенные только затем, чтобы своими выдуманными приключениями «придать поэтическое единство» изображению эпохи, как будто нельзя было найти истинно поэтических событий в жизни настоящих героев романа?.. Выберите связное и правдоподобное событие и расскажите его так, как оно было... Но в чем же тогда выкажется ваше «творчество»? — в том, что вы сумеете отделить нужное от ненужного, принадлежащее к сущности событий от постороннего»<sup>2</sup>.

Проблему вымысла и исторической точности Н. Г. Чернышевский рассматривает, таким образом, не саму по себе. Она является подчиненной более широкой и важной задаче — раскрытию подлинного, объективного смысла исторического процесса. И вымысел и необходимое стремление к точности являются в руках художника, воспроизводящего в художественном произведении историческое прошлое, средствами выявления в образах смысла исторических событий, духа эпохи, закономерностей исторического процесса. Художественный вымысел, как и документальная точность, имеет свои границы. Вымысел может и помогать делу и уводить в сторону. Скрупулезная точность необходима, но иногда чрезмерное обилие подробностей засоряет общую картину, мешает восприятию главного. Тогда художник должен поступать некоторыми из них. Вымысел становится путем к исторической правде, документальная точность, знание подлинных фактов дают художнику неоценимый материал для создания правдивых, исторически конкретных художественных образов.

Таким образом, подлинность всех персонажей в произведении исторического жанра не является главным и тем более единственным его признаком.

Как выразители нового, разночинского этапа освободительного движения в России, как идеологи крестьянской войны Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов углубили основные принципы реализма и народности искусства, прямо связав их с задачами освободительного движения, утвердив их в качестве главных.

Не что иное, как именно эти принципы, кардинальным образом отделяют революционных демократов от реакционной дворянской и буржуазной историографии и критики — прошлой и современной. Антидемократизм и неизбежно вытекающие отсюда фальсификации истории разного толка — вот что

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. IV, стр. 414.

<sup>2</sup> Там же, т. X, стр. 411.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VI, стр. 24.

<sup>2</sup> Н. Г. Чернышевский. Избр. соч. М.—Л., ГИХЛ, 1953, стр. 484.

типично для реакционной литературы и искусства в сфере изображения прошлого. Культ личности, возвеличение царей, военачальников и т. п. фигур, возвышающихся над якобы безликой, инертной массой, типичен для реакционных авторов. Это определило бесплодность и унылое однообразие исторических произведений реакционного толка, по существу всегда оказывавшихся в большей или меньшей степени антиисторическими. Примером тому могут служить пьесы Кукольника и других представителей монархическо-охранительной драматургии XIX века. Напротив, следование передовым традициям русской литературы и революционно-демократической критики привело в XIX в. к широкому и глубокому отражению в искусстве исторической тематики. Величайшие примеры подобного рода произведений мы находим в русской драматургии, живописи, музыке XIX в. Нужно вспомнить лишь имена Пушкина и Островского, Сурикова и Репина, Мусоргского и Бородина, чтобы представить грандиозность достижений русского искусства в названной области, остающихся классическим образцом для многих поколений. Полнота отображения исторического прошлого, художественное богатство и разнообразие возникали как результат пристального интереса к народной жизни, умения видеть и понимать устремления народа.

Все крупные достижения при обращении художника к историческому прошлому неразрывно связаны с глубоким постижением роли народных масс в историческом процессе.

Буржуазная эстетика считала и считает, что наличие в произведении подлинных крупных исторических лиц является чуть ли не исключительным и главным признаком его исторической правдивости. На самом деле исторический маскарад не раз служил и продолжает служить целям фальсификации истории. В 20-е годы большое распространение имели пьесы многих авторов из жизни монархов (например, пьесы Д. Смолина «Семь жен Ивана Грозного» и «Елизавета Петровна», пьесы Н. Лернера и других авторов). Они были перенасыщены подлинными историческими персонажами, но содержание их сводилось лишь к подробному изображению дворцового быта, дворцовых интриг. Подлинно художественного отображения истории они не давали.

В советском искусстве создан новый тип исторической драмы, воспринявшей и переработавшей лучшие традиции дореволюционной литературы и искусства. Наиболее существенными в этом наследии для формирования советской исторической драмы и ее утверждения в театре явились принципы реализма и народности.

Идейной методологической основой искусства социалистического реализма является марксистско-ленинская теория. Особо важное значение для художника, стремящегося к правдивому изображению исторических событий, имеют положения исторического материализма о роли народных масс в развитии общества.

Как известно, развитие истории всегда происходит через противоречия, через борьбу, приводящую к коренным, революционным изменениям, в ходе которых трудовой народ и заявляет о себе как о движущей силе истории.

Само понятие — народ лишается отвлеченных, абстрактных черт и наполняется вполне реальным и определенным содержанием, т. е. содержанием историческим и классовым.

Естественно, что в разных общественных формациях роль и место народа в общественной борьбе различны.

Здесь мы подходим к проблеме, необычайно важной для правдивого отображения в искусстве народных движений, — роли пролетарской партии в революционной борьбе, к проблеме, которую еще не могли поставить в силу исторических причин наши великие предшественники — революционные демократы.

В. И. Ленин развил учение марксизма о революционной партии рабочего класса, а главное — создал такую партию, отстаивая ее единство, чистоту ее рядов, принципиальность ее позиций. «В. И. Ленин впервые в истории марксизма разработал учение о партии как руководящей организации пролетариата, как основном оружии в его руках, без которого невозможно завоевать диктатуру пролетариата, построить социализм и коммунизм»<sup>1</sup>.

Понятно, сколь существенны эти общие положения о роли партии для разрешения коренных вопросов, связанных с изображением событий истории в искусстве. Художник не сумеет проникнуть в смысл тех или иных периодов истории, понять пружины общественной борьбы, если он пройдет мимо этих проблем. Для изображения революционной борьбы нашего времени, для изображения истории советского общества правильное понимание руководящей роли партии является первым и главным условием полноценного раскрытия взятой исторической темы.

Необычайно возрастает роль народных масс в истории после победы социалистической революции. В этих условиях трудящиеся сами непосредственно осуществляют руководство страной, сами строят новое, социалистическое общество. В. И. Ленин говорил, что «социализм живой, творческий, есть создание самих народных масс»<sup>2</sup>. Следовательно, народ должен предстать по-новому, в художественных образах, отображающих советское общество, советских людей. В любом художественном произведении советский народ должен быть показан как решающая, самостоятельная и сознательная сила истории, которую вдохновляет и направляет Коммунистическая партия, авангард народа, его политический и идейный руководитель. Это обстоятельство приобретает исключительное значение для исторической драматургии, обуславливая ее новые особенности, необычайно обогащая ее развитие.

При этом надо учитывать, что сознательное участие народа — творца истории в создании нового, социалистического общества никоим образом не обозначает нивелирования индивидуальности, растворения ее в общем потоке исторического движения. Напротив, марксизм-ленинизм считает освобождение трудящихся от гнета эксплуатации главным условием и основной предпосылкой для расцвета личности.

Поэтому народ как движущую историческую силу невозможно показать, не передав богатства его индивидуальностей, разнообразия его самобытных, талантливых представителей, в особенности, когда речь идет о народе в эпоху социалистической революции и построения социализма и коммунизма. Советской исторической драме, как и советскому искусству в целом, приходилось утверждать эти принципы в борьбе с реакционными буржуазными взглядами на массы, как на безликий пассивный «материал» истории, взглядами, наиболее активными пропагандистами которых были в искусстве пролеткультисты, рапповцы, формалисты. Партия помогла молодой советской литературе выйти на правильную творческую дорогу.

Известно, что человек характеризуется не тем, что он о себе думает, а тем, что и как он делает. Сознательное участие народа в историческом процессе после социалистической революции означает усиление роли каждого участника общего движения, каждой отдельной инициативы.

Принципиально положение не меняется, если речь идет о руководителях движения, о выдающихся, даже великих личностях, роль которых очень существенна. История судит и о них по их делам. Успехи советской истори-

<sup>1</sup> «Пятьдесят лет Коммунистической партии Советского Союза (1903 — 1953)». Госполитиздат, 1953, стр. 10.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 26, стр. 255.

ко-революционной драмы во многом определяются именно тем, что ее создатели исходили из этого основного положения.

Особое значение имеет то направление советской исторической драматургии, которое отражает развитие самого советского общества, начиная с Великой Октябрьской социалистической революции. Именно с развитием этого направления и связано преимущественно обогащение всей советской исторической драмы, основные ее качественные изменения, характеризующие ее как явление искусства социалистического реализма.

Новые черты в исторической драме выступают особенно рельефно в сценических образах, в которых осмысливается путь борьбы советского народа в период Великого Октября и после него.

Историю становления советской исторической драмы можно вести с самых первых шагов жизни советского театра как театра нового типа. Интерес к исторической теме, к историческому прошлому вызван очень глубокими причинами. Народ, начавший новую эру в истории человечества, стремился осмыслить свое настоящее через историческое прошлое, чтобы отчетливо представить путь в будущее.

Имевшие важное значение победы в этой области были одержаны советскими драматургами и театрами уже в 20-х годах. До этой поры в советском искусстве значительное влияние имели силы, чуждые основному, здоровому, реалистическому направлению. Это — пролеткультовцы, декаденты, вульгаризаторы и формалисты разного толка. Общим в их подходе к истории, тем, что объединяло их в единый лагерь, несмотря на все различия, были антиисторизм, культ героя-одиночки, нивелировка массы, изображаемой в качестве одноликой толпы. Они повторяли по существу зады буржуазных «теоретиков». С художественной стороны для этих опытов были характерны ходульная декламационность, риторичность, тяжеловесная аллегорическая символика и псевдоисторическая стилизация.

Историческая тема в первое пятилетие жизни молодого советского театра выдвигается на одно из первых мест. Советские драматурги и сценические деятели стремились ответить на вопросы, выдвинутые революционной эпохой, и показать закономерность, историческую обусловленность первой в мире победоносной социалистической революции. В этом состояла объективная потребность в разработке исторической тематики. Большинство произведений исторического характера обращалось к более или менее далекому прошлому. Положительные опыты в этой области первоначально были немногочисленны (например, пьеса о Степане Разине Ю. Юрьина «Сполошный зык»). Многие произведения создавались по пролеткультовским рецептам («Лена» В. Плетнева, «Каменщик» П. Бессалько, «Легенда о Коммунаре» П. Козлова и другие).

Во многом противоречивым явлением были исторические драмы А. В. Луначарского («Оливер Кромвель», две части задуманной им трилогии «Фома Кампанелла» — «Народ» и «Герцог» и другие), ставившиеся в начале 20-х годов. Луначарский стремился по-марксистски переосмыслить некоторые моменты в истории западноевропейских стран, и ему удалось во многом добиться верного раскрытия смысла исторических событий, по существу вступая в полемику с буржуазной историографией. Вместе с тем Луначарский все же не полностью порвал с канонами старой исторической драмы, в которой борьбу ведут отдельные, исключительные личности, а народные массы представляют собой инертный фон. Помимо того, в драматургическом творчестве А. В. Луначарского частично сказывались его махистские и богоискательские заблуждения, что отразилось, например, на первой части трилогии «Фома Кампанелла».

Близкая к современности историческая тематика в основном воплощалась в таком характерном для периода гражданской войны театральном явлении, как «инсценировки» и «массовые действия». Эти представления, в которых участвовали сотни и тысячи людей, происходили на площадях городов в связи с революционными праздниками или какими-либо важными событиями. В них, как правило, изображались различные исторические этапы революционной борьбы. Несмотря на схематичность, «массовые действия» пользовались большим успехом у народа, потому что говорили о явлениях, глубоко его затрагивающих. В противоречивости построения этих своеобразных представлений наглядно обнаружилось различие подходов к исторической теме представителей реалистического искусства и сторонников декадентства и пролеткультовщины.

Сильные стороны этих представлений всегда определялись степенью конкретности отражения взятой темы и ее значимостью. В них всегда главным действующим лицом был народ, совершающий революционное преобразование мира. Для примера можно назвать: в Петрограде — «Действо о III Интернационале» (11 мая 1919 г.) и «Блокаду России» (20 июня 1920 г.), в Москве — «Пантомиму Великой революции» (7 ноября 1918 г.), в Воронеже — массовый спектакль «Восхваление революции» (7 ноября 1918 г.) и т. п. Характерно, что руководители, вожди выступали в этих представлениях всегда вместе с народом и во главе народа.

Когда в постановке «инсценировок» и «массовых действий» брали верх пролеткультовские и формалистические «принципы», эти постановки сразу же отрывались от конкретной исторической почвы и переставали интересовать широкого зрителя. Народ как основное действующее лицо по существу исчезал из подобных представлений. Масса участников превращалась в условно-аллегорическое, символическое «начало», иллюстрирующее отвлеченные, заумные категории декадентского «соборного» театра. Руководители, «герои», как правило, выступали в пролеткультовских, декадентско-формалистических «действиях» в ореоле исключительности, как пророки-одиночки, возвещающие миру те или иные «заповеди».

Антиисторизм, искажающий подлинный революционный смысл действительных событий, типичен для пролеткультовско-декадентских тенденций. Превращение реального народного движения в отвлеченную аллегория неизбежно вело к выхолащенной и путаной абстракции.

Воздействие вредных буржуазно-идеалистических, пролеткультовско-декадентских «теорий» мешало успешному развитию советской исторической драмы и в дальнейшем.

Огромное положительное значение для развития историко-революционной советской драмы в ее новом качестве имели лучшие драматические произведения 20-х годов, ставшие классикой нашего театра, — «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова и «Разлом» Б. Лавренева.

Появившиеся почти одновременно (1925—1927), они определили решающий подъем советского социалистического театрального искусства. Обычно эти драмы рассматриваются только как пьесы на современные темы. Но есть в них черты, которые в определенном отношении сближают их с произведениями исторической драматургии. «Шторм», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69», «Разлом» посвящены дням Великой Октябрьской социалистической революции или периоду борьбы против белогвардейцев и интервентов. Следовательно, о них можно говорить как о произведениях, осмысливающих пусть недавнее, но все-таки историческое прошлое молодого Советского государства. В основу каждой из пьес положены реальные факты и события большого исторического значения. В «Шторме» — это борьба



против контрреволюции в Симбирске (ныне Ульяновск), свидетелем и участником которой был сам автор. В «Любови Яровой» — борьба с белогвардейщиной в Крыму. В «Бронепоезде 14-69» — освобождение Дальнего Востока от интервентов и белогвардейских захватчиков. В «Разломе» — история легендарного похода крейсера «Аврора» к Зимнему дворцу.

Характерной особенностью этих драматических произведений является стремление их авторов дать обобщенное освещение определенных исторических событий, не воспроизводя факты в их точном конкретном виде, но вместе с тем не отступая от их реального исторического содержания и смысла. Поэтому, конечно, названные произведения лишь отчасти могут рассматриваться как явления, связанные с исторической драмой в собственном смысле слова; однако именно они имели решающее значение в 20-х годах в прокладывании пути для развития историко-революционной драматургии.

Историческая правдивость названных крупнейших реалистических произведений несомненна и настолько очевидна, что не требует специальных доказательств. В этом отношении «Шторм», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69» и «Разлом» в равной мере противостоят как отвлеченно-гиперболическим пролеткультовско-декадентским «историческим» пьесам, так и получившим широкое распространение в 20-е годы поверхностно-хроникальным пьесам, скрупулезно воспроизводившим многие бытовые детали и мелкие подробности исторического прошлого, но не дававшим сколько-нибудь значительных обобщений. Эти хроники в лучшем случае были драматизированными иллюстрациями исторического быта (характерно, что авторы подобных «исторических» пьес, рассчитанных на успех у мещанского зрителя, не обращались к теме борьбы советского народа против белогвардейщины и интервентов). Поэтому пьесы пролеткультовского толка и, казалось бы, столь далекие от них эмпирические пьесы-хроники того времени оказываются близкими друг другу. Отступая от исторической правды, эта драматургия оказывается бессильной создать образ народа как движущей силы исторического процесса, изображая его в качестве анархической, стихийной или вообще неспособной к какому-либо активному действию, пассивной, инертной массы. Вся эта драматургия исповедует буржуазный взгляд на историю, в частности на роль личности в истории. Не случайно, что в пролеткультовско-декадентских и бытовых хроникальных пьесах 20-х годов дает о себе знать эсеровский культ «героя»-одиночки, противопоставленного «толпе» (например, в пьесах «Стенька Разин» В. Каменского, «Лена» В. Плетнева, отчасти в исторических пьесах Н. Шаповаленко).

Центральным героем лучших реалистических пьес историко-революционного содержания второй половины 20-х годов является народ, революционно преобразующий мир, и все построение пьес, все характеристики отдельных образов подчинены раскрытию его героического подвига.

В правдивом, исторически точном изображении народа и заключается то основное, что позволяет рассматривать «Шторм», «Любовь Яровую», «Бронепоезд 14-69» и «Разлом» в связи с процессом становления исторической драмы в советской литературе и театре. Больше того, без учета положительного опыта, заключенного в этих произведениях и их постановках, невозможно правильно уяснить пути воплощения историко-революционной темы в советской драматургии и театре. Передовая историко-революционная драматургия 20-х годов дала нам конкретно-исторический образ народа, под руководством Коммунистической партии устанавливающего Советскую власть и защищающего завоевания социалистической революции в годы гражданской войны.

Как уже было отмечено, пьесы «Шторм», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69» и «Разлом» не могут быть названы историческими в точном смысле



Сцена из спектакля «Любовь Яровая» К. Тренева. Гос. Акад. Малый театр, 1926 г.

слова. Авторы этих пьес, отталкиваясь от действительно происходивших событий, идут в процессе их осмысления и обобщения к свободному созданию типических образов, не ставя своей задачей воспроизведение реальных событий и образов во всей их документальной точности и конкретности. В них нет исторических персонажей, т. е. подлинных исторических лиц.

Однако, повторяем, в воплощении образа народа названные пьесы вполне исторически конкретны, и их значение поистине трудно переоценить. Образ народа в них характерен именно для того времени и тех исторических обстоятельств, которые в них отображены.

Революционные события и их свершитель — народ в этих пьесах получили правдивое отображение также в силу того, что центральный драматический конфликт, положенный в их основу, полно и точно передал смысл и характер реальной исторической борьбы. Столкновение действующих лиц в них было отражением огромных социальных столкновений, в которых принимали участие целые классы, огромные массы людей.

Именно выдвинув народ в качестве главного героя произведения, обрисовав его правдиво и подлинно исторически, авторы этих лучших пьес 20-х годов сумели придать основному конфликту широкое, эпическое звучание, что имело большое значение для развития всей советской драматургии и в особенности для историко-революционной драмы.

Эпический характер драматического конфликта вообще является важнейшей неотъемлемой чертой советской исторической драмы. Искусство построения исторической драмы всегда в значительной степени зависит от того, как драматург разворачивает драматический конфликт, как на его основе связывает в один узел все столкновения, все события, все персонажи. Цельность и законченность исторической драмы определяются искусством построения масштабного драматического конфликта, отображающего жизненные исторические процессы. Отступление от этих принципов всегда вело историческую драму на путь иллюстративности и эмпирической хроникальности.

Такого рода драматургия оказывалась бессильной правильно передать образ народа, создать крупные характеры представителей борющихся революционных масс. В то же время она, как правило, прибегала к примитивной схеме для обрисовки представителей враждебного народу лагеря, скатываясь к жанрово-поверхностному изображению народных движений, подчеркивая в них, в конечном счете, стихийное начало. Изображение партии и ее руководителей таким же поверхностно-иллюстративным методом делало невозможным передачу глубоких внутренних связей партии с народом, убедительный показ ее активной, боевой, организующей роли, благодаря которой борьба народа приобретает целеустремленный, исторически осмысленный, сознательный характер.

Представители партии в эмпирических хрониках-иллюстрациях действовали, как правило, в одиночку. Напротив, в лучших постановках «Шторма», «Любови Яровой», «Бронепоезда 14-69» и «Разлома» всегда убедительно и глубоко раскрывалась руководящая роль партии.

Значение первой постановки «Шторма» В. Билль-Белоцерковского на сцене театра им. МГСПС (1925 г.) и состоит в том, что создатели спектакля сумели правильно показать роль революционного народа и найти для его правдивого запечатления соответствующие сценические средства. И если в массовой сцене субботника в постановке Е. О. Любимова-Ланского, при общем ярко эмоциональном изображении образа народа, и были элементы увлечения внешней жанровой характеристикой, то в лице молодого тогда артиста В. В. Ванина — исполнителя роли матроса Виленчука советская сцена получила художника, с исключительной глубиной и точностью постиг-



Матросы — Б. М. Шухмин, А. И. Горюнов, Д. Н. Журавлев. „Разлом“ Б. Лавренева. Гос. театр имени Евг. Вахтангова, 1927 г.

шего, что такое революционный народ, руководимый в борьбе Коммунистической партией, в чем состоит исторически новое содержание его жизни и деятельности.

В «Любови Яровой» К. Тренева, поставленной впервые на сцене Малого театра в 1926 г. (режиссеры И. С. Платон и Л. М. Прозоровский), столь важные для становления исторического жанра принципы изображения революционного народа, намеченные уже в «Шторме», развивались дальше.

Широко и глубоко обрисован в «Любови Яровой» самый исторический революционный процесс, изменяющий все стороны жизни. Содержание пьесы вовсе не исчерпывается темой интеллигенции, темой перехода лучшей демократической ее части в лице учительницы Любови Яровой на сторону революции, как это нередко утверждала критика. Более того, судьба самой Яровой получила такой обобщающий смысл потому, что она дана как индивидуальное отражение больших исторических сдвигов.

Народ представлен в пьесе Тренева очень полно и разнообразно — от профессионального революционера-коммуниста Романа Кошкина до такого

героя, как Пикалов, как старая крестьянка Марья, которые только начинают понимать смысл происходящего. Так же полно представлена интеллигенция и белогвардейский, контрреволюционный лагерь. Благодаря всестороннему охвату жизни, где закономерно выделена роль народа, устанавливающего новый общественный порядок, пьеса приобретает поистине эпический масштаб. Уменьше автора одним штрихом определить характер делает живым и убедительным каждое, даже эпизодическое лицо.

Особенно важным завоеванием пьесы явился показ судеб отдельных людей — различных в зависимости от того, какую позицию занимает герой по отношению к борющемуся за революцию народу. Кто идет с народом, кто свою судьбу полностью подчиняет революционным целям, тот открывает для себя безграничные возможности (Яровая). Кто пытается помешать народу осуществить его историческую миссию, того сметают с лица земли, того ждет изгнание (Яровой и другие белогвардейцы).

В спектакле Малого театра эпический масштаб пьесы К. А. Тренева был выявлен достаточно глубоко и всесторонне через обрисовку многих точно и конкретно вылепленных фигур. Критерием в создании каждого характера и в определении его места и роли во всем спектакле стал четкий идейный, классовый смысл поведения героя. В этом смысле Малый театр, как и весь советский театр, поднялся на новую ступень идейного и художественного развития, сделал важный шаг в формировании искусства социалистического реализма.

Впервые в драме с такой глубиной и убедительностью, с такой неповторимой точностью и конкретностью была показана в живом действии роль революционного народа как главной силы исторического процесса. Народ, выступающий в определенный период революционной борьбы, выражает в пьесе высшее героическое начало, и именно героизм народа является источником героизма персонажей, представляющих лагерь революции.

Подчинение личных судеб общественным закономерностям необычайно отчетливо и глубоко выявлено в пьесе Б. Лавренева «Разлом» (1927). Само название произведения, точно выражающее его внутреннюю идейную сущность, имеет широкий смысл. Автор рисует события в доме кадрового офицера царского флота — командира крейсера Берсенева. В семье Берсенева тоже происходит «разлом». Берснев присоединяется к революционным матросам, руководимым большевиками, муж дочери Берсенева, лейтенант фон Штубе, пытается активно действовать в лагере контрреволюции. Раскол в семье Берсеневых обусловлен столкновением классовых сил в канун социалистической революции. И привычная по форме бытовая семейная драма насыщается огромным социальным содержанием, ее рамки раздвигаются, она становится монументальной, почти эпической. Развитие действия в «Разломе» Б. Лавренева невозможно представить без народных сцен на крейсере «Заря», где показаны революционные действия матросов, преодолевающих сопротивление анархистов, реакционного офицерства, а также представителей буржуазного Временного правительства. «Корабельных» массовых сцен столько же, сколько сцен в кронштадтской квартире Берсенева, но столь, казалось бы, контрастные переходы от интимных психологических сцен к темпераментным масштабным массовым сценам происходят совершенно естественно и органично. Матросские сцены имеют определяющее значение. В них общественно-историческая сторона изображаемых событий выступает широко и непосредственно, обуславливая характер развития событий в семье капитана Берсенева. На примере образа Берсенева, так же как и на примере образа Любови Яровой, прослежен исторически важный процесс слияния лучшей части старой русской интеллигенции с революционными силами, продемонстрирован духовный политический рост этих честных



В. И. Качалов в роли Вершинина, Н. П. Хмелев в роли Поклеванова.  
„Бронепоезд 14-69“ Вс. Иванова. МХАТ (1927 г.)

интеллигентов-демократов. Они порывают старые социальные связи и становятся участниками величайшего революционного переворота.

Первые постановки пьес «Любовь Яровая» на сцене Малого театра (1926) и «Разлом» на сцене Театра им. Вахтангова (1927) позволили практически решить важные проблемы историко-революционного советского спектакля.

В союзе с замечательным советским актером Б. В. Щукиным А. Д. Попов достиг огромного исторического обобщения в образе командира крейсера «Заря» Берсенева. Много раз анализировалось исполнение Б. В. Щукиным роли Берсенева, ставшее этапным и для артиста и для всего советского театра. Но нам кажется, что его принципиальный, проблемный смысл охарактеризован все же недостаточно. И в этом отношении необходимо прежде всего выяснить — в чем режиссер и актер видели источник движения и развития образа. Они нашли его, в соответствии с замыслом драматурга, в самом историческом процессе, в революционных событиях, в классовых боях. Каждый шаг капитана Берсенева и каждое изменение в его взаимоотношениях с окружающими — и близкими лицами и находящимися с ним в чисто служебных отношениях — объяснялись, в конечном счете, главными процессами самой действительности. Поэтому образ, созданный Б. В. Щукиным, служил средством выявления сущности исторического процесса. Победа реалистических принципов заключалась здесь в показе полной, органической обусловленности индивидуальной судьбы человека общими историческими закономерностями. Судьба отдельного человека становилась выражением самого исторического процесса. Характер при этом приобретал ясность, подлинную глубину и монументальность, сохраняя человеческое богатство и своеобразие.

Огромное положительное значение для развития историко-революционной драмы в советском театре имел спектакль Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», поставленный на сцене МХАТ (1927).

В пьесе была развернута широкая картина народной борьбы под руководством партии в период гражданской войны на далекой окраине страны. По своему эпическому масштабу «Бронепоезд 14-69» продолжал линию «Любовь Яровая», уступая ей в цельности композиции и богатстве языка. Внимательный и глубокий подход Художественного театра к истолкованию изображаемых в пьесе исторических событий позволил ему создать на основе пьесы Вс. Иванова произведение, пронизанное высоким революционным пафосом. Принципиально верному толкованию пьесы в огромной степени способствовало общее руководство постановкой со стороны К. С. Станиславского.

Это был спектакль о народе, побеждающем врагов революции под руководством партии в отечественной войне, какой была борьба против белогвардейцев и интервентов в нашей стране. Сохраняя всю неповторимую конкретность прошедшего, выявляя его внутренний идейный смысл, спектакль поднимался до огромных социальных обобщений.

Размах событий и неисчерпаемая мощь народа, поднятого к активной борьбе революцией, выражены были в нем с покоряющей силой, особенно в знаменитой сцене «На колокольне». Закономерно то, что именно эта сцена, особенно наглядно и непосредственно показывающая непобедимую силу революционного народа, стала вершиной спектакля.

Этапным явилось истолкование двух образов руководителей революционной борьбы народа: большевика-подпольщика, профессионального революционера Пеклеванова — Н. П. Хмелевым и сибирского крестьянина, командира партизан Вершинина — В. И. Качаловым. Они создали правдивые образы руководителей исторического движения, народных вожakov нового типа.

На примере пьес «Шторм», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69» и «Разлом» и их сценического истолкования отчетливо видны черты, которые должны были лечь в основу формирующейся историко-революционной советской драмы, как качественно нового явления в театральном искусстве.

Стремление драматургов, актеров и режиссеров поставить в центр изображаемого исторического процесса народ как созидательную движущую силу истории определяло переосмысление самого понятия историко-революционной пьесы. Продолжая и развивая традиции русской классической драматургии и передовой эстетической теории, советский театр уже в 20-е годы накопил предпосылки для формирования исторической советской драмы.

Лучшие пьесы 20-х годов, посвященные недавнему революционному прошлому, о которых шла речь, — явления, глубоко родственные собственно исторической драматургии. Они дают материал для решения отдельных проблем ее развития, и притом важнейших, — прежде всего вопроса об изображении в драме и театре народа в новом его качестве, как движущей силы исторического процесса. Собственно историческая драма требует соблюдения исторической точности, конкретности, связанной с изображением реально свершившихся фактов, с точным изображением места, времени и обстоятельств действия. Естественно, что в героях произведения на историческую тему мы должны видеть людей, могущих жить и действовать только в определенной исторической обстановке. Обобщение, типизация должны ссуществовать в художественном произведении на историческую тему через исторически конкретные, вполне определенные образы, позволяющие видеть в них реально происходившие события и реально действовавших людей.

Это требование — основное для исторической драмы — не означает, что в художественном произведении могут присутствовать только подлинные исторические лица, действительно жившие в ту или иную эпоху. Если бы дело обстояло таким образом, то свою главную задачу — показать народные массы историческая пьеса никогда не могла бы решить. Найти реальные исторические прототипы для каждого участника народных сцен, для каждого представителя народа в произведении невозможно, да и ненужно. Задача советской исторической драмы — передать в живом действии, в живых образах подлинный смысл определенных исторических событий, не искажая и не приукрашивая их хода. Такова главная, решающая цель. И в ее достижении нельзя делать художника рабом исторических прототипов.

В своем развитии советская историческая драматургия должна была практически разрешить одну, главную проблему: как, обращаясь к историческому прошлому, правдиво передать в художественных образах закономерности исторического процесса, то есть в первую очередь верно осветить роль народных масс в качестве определяющей, движущей силы истории.

Именно на этом пути советская драматургия и советский театр добились в дальнейшем больших творческих успехов.



из «Бани» в мае 1941 г. В годы Великой Отечественной войны В. Сысоев выступал с исполнением «Бани» (в отрывках) перед армейским зрителем.

В эстрадном спектакле В. А. Сысоева, поставленном Ф. Н. Каверинным в оформлении А. А. Радакова, на первом плане были сатирические сцены с участием Победоносикова, облик которого был намечен исполнителем с подлинной сатирической «злостью». К пятидесятилетию со дня смерти поэта в 1945 г. «Баня» ставилась на самодеятельной сцене (драматическим коллективом Пединститута имени С. М. Кирова в Ленинабаде).

Однако все эти опыты были ограничены уже по своим материальным возможностям и не получили широкого отклика, хотя в них, как, например, в эстрадном спектакле В. Сысоева, и было заключено немало интересного и ценного.

Остро-современно прозвучала «Баня» в 1951 г., когда 19 июля, в ознаменование 58-й годовщины со дня рождения Маяковского, Всесоюзный комитет радионформации в Москве впервые транслировал радиопостановку «Бани» (постановщик — Р. Н. Симонов, режиссер — М. А. Турчанович).

Многочисленные повторения радиотрансляция «Бани» имела большое значение и для дальнейшей сценической судьбы пьесы. Широкие массы радиослушателей приняли радиоспектакль с радостью, с энтузиазмом, с благодарностью. Об этом свидетельствовал поток писем, в которых слушатели, выражая свое глубокое удовлетворение, вместе с тем высказывали горячее желание стать и зрителями пьесы Маяковского. В одном из отзывов, присланных в Радиокomitee, мы читаем: «Спасибо вам от души за постановку пьесы. Большое дело делаете вы, товарищи. Хочется, чтобы еще и еще передавали ее по радио, а потом и увидеть на сцене. Чтобы все слышали голос Маяковского». Автор другого письма так оценивал значение пьесы: «Несмотря на то, что пьеса «Баня» была написана В. Маяковским более 20-ти лет назад, она до сих пор не потеряла своей остроты, бичующей сатиры на всех бюрократов, мешающих нашим передовым Чудаковым идти по светлему пути построения коммунизма».

Радиоспектакль помог преодолеть то недоброжелательство и недоверие к драматургии Маяковского, которое еще так недавно давало о себе знать, и вплотную поставил перед театрами задачу сценического осуществления пьес поэта — и прежде всего «Бани».

24 апреля 1953 г. «Баня» была поставлена Псковским драматическим театром имени А. С. Пушкина (режиссер — Л. Э. Лурье). 5 декабря того же года состоялась премьера «Бани» в Московском театре сатиры (режиссеры — Н. В. Петров, В. Н. Плучек, С. И. Юткевич). Широко входит «Баня» в репертуар самодеятельного театра. Наиболее примечательными самодеятельными постановками являются спектакли двух крупнейших коллективов Ленинграда — Дома культуры им. Капранова (20 октября 1953 г., режиссер — В. Г. Гуров) и Дворца культуры им. С. М. Кирова (18 мая 1954 г., режиссер — О. Я. Ремез).

Эти спектакли — и прежде всего несомненно лучший среди них спектакль Московского театра сатиры — полностью разбили легенды о нереалистичности (или недостаточной, непоследовательной реалистичности) «Бани», о ее несценичности, устарелости, усложненности и т. п. жупелах, которыми явные и тайные противники драматургии Маяковского с завидным упорством на протяжении многих лет, вплоть до совсем недавнего времени, пугали театры. Теперь уже вряд ли кому-нибудь придет в голову отрицать величайшую жизненность пьес Маяковского, и прежде всего «Бани». Их живая, действенная сила доказана практикой. За них уже сказал свое веское слово зритель. Сейчас уместно; не вступая в дискуссию по вопросам решенным, остановиться на том поучительном — и в положительном и в отрицательном смысле, —

что заключено в уже накопленном опыте нового сценического прочтения «Бани».

Для новых постановок «Бани» характерно стремление утвердить в целостном сценическом образе спектакля ту глубоко искажалась и затушевывалась пьесы Маяковского, которая сплошь и рядом искажалась и затушевывалась в первых формалистических постановках и которой нисколько не противоречат ни элементы фантастики, пронизывающие ее действие, ни намеренная гиперболитичность отдельных ситуаций и характеристик. Напротив, современные постановщики справедливо увидели в них верные средства раскрытия ведущей идеи пьесы, определявшейся Маяковским как «борьба с узостью, с делячеством, с бюрократизмом, за героизм, за темп, за социалистические перспективы»<sup>1</sup>.

В частности, принципиальная правильность подхода к воплощению «Бани» нашла свое выражение в том, что, стремясь передать сатирическую устремленность пьесы, театры вместе с тем отчетливо сознавали всю важность утверждающей, героической направленности в развитии ее действия. При всем своеобразии сценического истолкования «Бани» каждым из театров, при очевидной разнице в степени достигнутого успеха, режиссура и исполнители неизменно исходили из органической, неразрывной связи в этом произведении сатиры и героики, обличения и патетики.

Только раскрыв всю остроту и напряженность столкновения, определяющего развитие действия «Бани», можно полностью передать и высокую, мужественную романтику, непосредственно отразившуюся в энергичных, чеканных строках «Марша времени», и убийственный по силе разоблачения сарказм пьесы, невольно заставляющий вспомнить о гениальной сатире Гоголя и Щедрина.

Знаменательно, что уже в радиоспектакле «Бани» успех был во многом связан именно с таким подходом к толкованию пьесы. Постановщик этого спектакля, говоря о своем опыте работы над ним, подчеркивал, что «Баня» требует одинаково сильных исполнителей как для отрицательных, так и для положительных персонажей. «Нельзя было допустить, — писал Р. Н. Симонов, — чтобы персонажи отрицательные заслонили собой образы передовых советских людей»<sup>2</sup>. Поэтому в радиопостановке «Бани» наряду с И. Ильинским — Победоносиковым, мадам Мезальянсовой — В. Марецкой участвовали А. Грибов — Чудаков, Б. Толмазов — Велосипедкин, Л. Скопина — Фосфорическая женщина. Уже самый выбор этих исполнителей, замечательно себя оправдавший, определялся сущностью режиссерского замысла.

Успех спектакля Псковского театра тоже во многом был обусловлен тем, что режиссура и исполнители верно поняли, что разоблачение Победоносикова и победоносиковщины будет тем злее и беспощаднее, чем глубже и рельефнее они сумеют передать жизнеутверждающую направленность пьесы, непосредственными живыми носителями которой выступают Чудаков, Велосипедкин, их соратники и посланница будущего — Фосфорическая женщина.

Особенно органично и последовательно слиты воедино начала сатиры и патетики в спектакле Московского театра сатиры. При этом режиссура, художник и актеры сумели в самом действии, в необычайно динамическом, неудержимом, бурно и энергично развертывающемся его темпе и ритме раскрыть их как две стороны по существу единой идейной направленности.

<sup>1</sup> В. В. Маяковский. «К постановке «Бани». Полное собр. соч., т. 11, стр. 434.

<sup>2</sup> Рубен Симонов. О сатирической комедии. — «Вечерняя Москва», 17 июня 1953 г.

ПСКОВСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

24, 25, 26  
апрель

УТРО  
И ВЕЧЕР

В. МАЯКОВСКИЙ

# БАНЯ

ЧИСТИТ И МОЕТ (ПРОСТО  
СТИРАЕТ) БЮРОКРАТОВ.  
ЗАЩИЩАЕТ ГОРИЗОНТЫ,  
ИЗОБРЕТАТЕЛЬСТВО,  
ЭНТУЗИАЗМ.

ПЬЕСА В 3-х ДЕЙСТВИЯХ В 5-ти КАРТИНАХ

Режиссер Лурье Л. Э.

Музыкальное оформление Пинципин И. В.

Художник Силлер В. Я.

Главный режиссер театра Л. Э. ЛУРЬЕ

Афиша спектакля „Баня“ В. Маяковского в Псковском драматическом театре имени А. С. Пушкина (1953 г.)

Подчеркивание значения положительных образов «Бани» и связанной с ними действенной, сюжетной линии никак не противоречит тому, что это — сатирическая пьеса. Напротив, в том-то и величайшая заслуга автора «Бани», что он дал блестящий пример принципиально правильного решения проблемы создания советской сатирической пьесы, в которой задача разоблачения неотрывна от задачи утверждения, ибо сама борьба против отрицательных явлений действительности в условиях советского социалистического общества является борьбой за упрочение советского строя, за упрочение основ нашего общества.

При этом Маяковский дал замечательный образец художественной цельности в отношении и жанра и стиля созданного им произведения. Его положительные герои обрисованы с той же резкостью и четкостью характеристики, которая присуща и персонажам отрицательным. В основе этой характеристики лежит заострение какой-либо одной черты, не исчерпывающей всего богатства облика героя, но вместе с тем энергично подчеркнутая, данной крупным планом.

Театр сатиры очень глубоко и точно понял эти особенности пьесы Маяковского. Режиссеры, верные мысли автора, знали, что без раскрытия героинки пьесы не будет до конца передана и ее сатира. Наступление на бюрократов, их разоблачение и полное моральное изничтожение в ходе борьбы против них, подлинная победа на них — так можно было бы определить сквозное действие «Бани» в постановке Театра сатиры.

Важнейшим достоинством спектакля, поставленного Н. В. Петровым, В. Н. Плучеком и С. И. Юткевичем, явилось умение точно и безошибочно, по-настоящему чутко и талантливо передать стиль автора и найти отвечающие ему выразительные средства и приемы.



Афиша спектакля „Баня“ в Драматической студии Дворца культуры имени С. М. Кирова (Ленинград, 1954 г.)

Московский театр сатиры достиг очень существенных, имеющих общее принципиальное значение результатов, не побоявшись самых смелых, неожиданных и ярких красок и подробностей, сознательно заостренной обрисовки персонажей в изображении яростной атаки Велосипедкина, Чудакова и их единомышленников на Главначпуса Победоносикова с его присными. Как хорошо, что театр не остановился перед самыми резкими, подчас откровенно эксцентрическими приемами в мизансценировании, в оформлении, что он не пренебрег указанием автора — «Баня» — драма с цирком и фейерверком, — используя в спектакле и средства смелой буффонады и феерии! Оправданные по существу, помогающие раскрыть содержание, идейный смысл произведения, эти выразительные средства отвечают природе пьесы Маяковского и — что особенно важно — великолепно показывают всю неисчерпаемость возможностей, открывающихся перед художником сцены, всю несостоятельность представления о сценической правде как о чем-то буднично-принципиальном, безрадостно-сером, однообразно-стандартном.

Так, например, режиссура на редкость удачно использовала приемы внешней театральной выразительности и в изображении бюрократического «конвейера», налаженного в цитадели бюрократизма, какой предстает перед зрителем «управление согласованием», и в эпизодах приема посетителей Оптимистенко, отправления «машины времени» в будущее и пр.

Поистине феерично и одновременно сатирически остро демонстрируется в спектакле в своем роде идеальный бюрократический механизм, бесперебойную работу которого по «согласованию» и «увязыванию» вопросов с самоупоением блюдет Оптимистенко. Отбиваясь от наседающих на него Велосипедкина и Чудакова, Оптимистенко провозглашает: «Да что вы, товарищ. Какой же может быть бюрократизм перед чистой? У меня все на индикаторе».

торе без входящих и исходящих, по новейшей карточной системе». И вот Оптимистенко крутит какую-то ручку. Раздается треск, гаснет свет, и мы видим силуэты машинисток, отстукивающих резолюцию, движется конвейер, и, наконец, резолюция в руках Оптимистенко. Свет вновь загорается, и секретарь Главначпуса с удовлетворением, с чувством истинной гордости за безотказность действия своей бюрократической машины читает во всеуслышание: «От-ка-зат».

Хотя эти детали, введенные в действие Театром сатиры, не предписаны ремарками или репликами персонажей «Бани», все они не только оправданы, но и как нельзя лучше развивают мотивы, намеченные в самой пьесе. Маяковский говорил, что одна из задач, которые он перед собой ставит в драматургической работе, заключается в том, чтобы перевести факты на театральный язык действия и занимательности<sup>1</sup>. В этом Маяковский видел основную трудность своей работы. Можно смело сказать, что сценическая разработка эпизода, о котором шла речь выше, вполне соответствует по своему духу и характеру театральной поэтике автора «Бани». Ее зрелищная наглядность, феерическая эффектность, вполне отвечающие стилю пьесы, помогают осмеять бюрократическую «безупречность» функционирования Главного управления по согласованию, возглавляемого Победоносиковым. Это своего рода прямая и очень убедительная иллюстрация к реплике Ивана Ивановича, так аттестующего этот бюрократический рай: «Вы пойдите в его учреждение. Директивы выполняются, циркуляры проводятся, рационализация налаживается, бумаги годами лежат в полном порядке. Для прошений, жалоб и отношений — конвейер. Настоящий уголок социализма».

Очень большую помощь в поисках образа спектакля в целом оказал С. И. Юткевич как создатель художественного оформления постановки. Оно неотрывно от общего режиссерского замысла. В нем есть динамичность, театральность, зрелищность, красочность, и в то же время оно просто и целесообразно. И главное: это оформление — лаконичное, предметное, броское — глубоко родственно строю и духу пьесы. Недаром с ним так хорошо и естественно согласуются детали, непосредственно заимствованные из плакатов Маяковского, в частности из «Окон РОСТА». Одним таким «окном», говорящим о вредности бюрократической волокиты, и открывается спектакль, сразу, благодаря этой вступительной «заставке», очень верно и точно ориентирующий зрителя.

Как известно, в тексте «Бани» нет прямых указаний о том, что собой должна представлять по внешнему виду «машина времени», изобретенная Чудаковым. Вернее, у Маяковского мы находим совершенно очевидный намек на то, что «машина времени» — невидима. Это явствует уже из первой ремарки, предвещающей пьесу: «Посредине товарищ Фоскин запаивает воздух паяльной лампой». Во всех постановках «Бани» авторы оформления отступали в данном случае от буквального соблюдения этого косвенного указания и показывали зрителю «машину времени». Конечно, это лишь отступление от буквы, но не от смысла пьесы. «Машина времени» — символ пятилетки, символ всепоглощающей трудовой энергии рабочего класса Советской страны, строящего социализм.

В одном из лозунгов к первой постановке «Бани» Маяковский писал:

Руби капиталу и корни и ветки!  
На непрерывку провода и ремни!  
К социализму лети в пятилетке,  
В нашей машине времени!

<sup>1</sup> В. В. Маяковский. Полное собр. соч., т. 11, стр. 417.

В то же время в развитии событий пьесы «Баня» «машина времени» — совершенно конкретное, определенное изобретение, пусть грандиозное и небывалое, даже фантастическое по своей идее, но осуществленное совершенно определенными реальными рабочими-новаторами — энтузиастами — Чудаковым, Велосипедкиным, Фоскиным, Двойкиным и Тройкиным. Поэтому вполне возможно и оправдано придание «видимости» невидимой, по предположению Маяковского, «машине времени». В спектакле Театра сатиры, если так можно сказать, образ «машины времени» найден очень удачно. В этом образе есть и необходимая доля условности и подлинная фееричность. «Машина времени» привлекает к себе внимание и, несомненно, рождает у зрителя ощущение движения вперед — свободного и радостного, хотя в отличие от других театров, ставивших «Баню», Московский театр сатиры вовсе не прибегает к прямой и нарочитой ассоциации, с каким-либо летательным снарядом. Это, конечно, деталь, но деталь показательная и даже поучительная.

Идейная устремленность «Бани» — прежде всего в ее сатирическом, бичующем обличении бюрократизма. Маяковский неоднократно подчеркивал это, заявляя, что его пьеса «моет (просто стирает) бюрократов»<sup>1</sup>. Бюрократизм разоблачается Маяковским не просто и не только как власть «бумажки», но как проявление чуждого буржуазного влияния. Эта политически острая постановка вопроса о борьбе с бюрократизмом и определяет глубину содержания, огромную идейную действенность пьесы. Знаменательно, что обличение бюрократизма в «Бане» оказывается одновременно и обличением мещанства. Как и в своих сатирических стихах, Маяковский отчетливо показывает прямую связь этих двух отрицательных явлений, бытующих в действительности, их взаимозависимость, раскрывая мещанское перерождение как питательную почву бюрократизма.

Это социальное явление демонстрируется и изобличается в «Бане» во всей его отвратительной «многогранности». Маяковский говорил, что Победоносиков, Оптимистенко, Иван Иванович, мадам Мезальянсова и другие отрицательные персонажи пьесы должны вкупе дать представление о бюрократизме в целом: «Все эти типы вместе должны составить общую фигуру бюрократа»<sup>2</sup>.

Иными словами, в каждом из них есть своя грань, своя особенность, выраженная резко и определенно. Венчает собой галерею бюрократов монументальная в своем роде фигура Победоносикова. В этом образе особенно рельефно намечен выразительнейший контраст между «титаническим самоуважением» Главначпуса и всей несостоятельностью его претензий. В таком контрасте и заключен главный источник комизма и сатиричности образа Победоносикова.

«Товарищ Победоносиков — главный начальник по управлению согласованием, Главначпус» — законченное, доведенное до предельного заострения олицетворение бюрократа. Его бюрократическое естество подчеркнуто не только его личными качествами тупого, чванливого, самовлюбленного чиновника, кичащегося мнимыми «заслугами», но и самим характером учреждения, во главе которого он стоит. Это учреждение по самой своей природе является порождением бюрократизма, так как основано оно на той бюрократической заповеди, которую истовый хранитель канцелярской премудрости Оптимистенко высказывает в виде своего рода афоризма: «Каждый вопрос можно и увязать и согласовать».

Характеристика Победоносикова чрезвычайно насыщена, и в то же время все ее оттенки подчинены главному. Так, например, мы видим Победоно-

<sup>1</sup> В. В. Маяковский. Полное собр. соч., т. 11, стр. 430.

<sup>2</sup> Там же, стр. 507.



сикова и при исполнении служебных обязанностей — во время диктовки очередной речи, и при выборе им «стиля» мебели для кабинета, и дома — во взаимоотношениях с женой, и в театре, когда он видит на сцене самого себя и заявляет, что «в жизни так не бывает», а затем приходит в восторг от поставленного ему в угоду приспособленческого спектакля. Но всюду и везде он предстает перед нами как законченный, так сказать, образцово-показательный бюрократ. Лишает ли это фигуру Победоносикова жизненной достоверности и убедительности? Нисколько. Напротив, это лишь делает из него поистине поражающий своей художественной цельностью и заостренностью тип бюрократа.

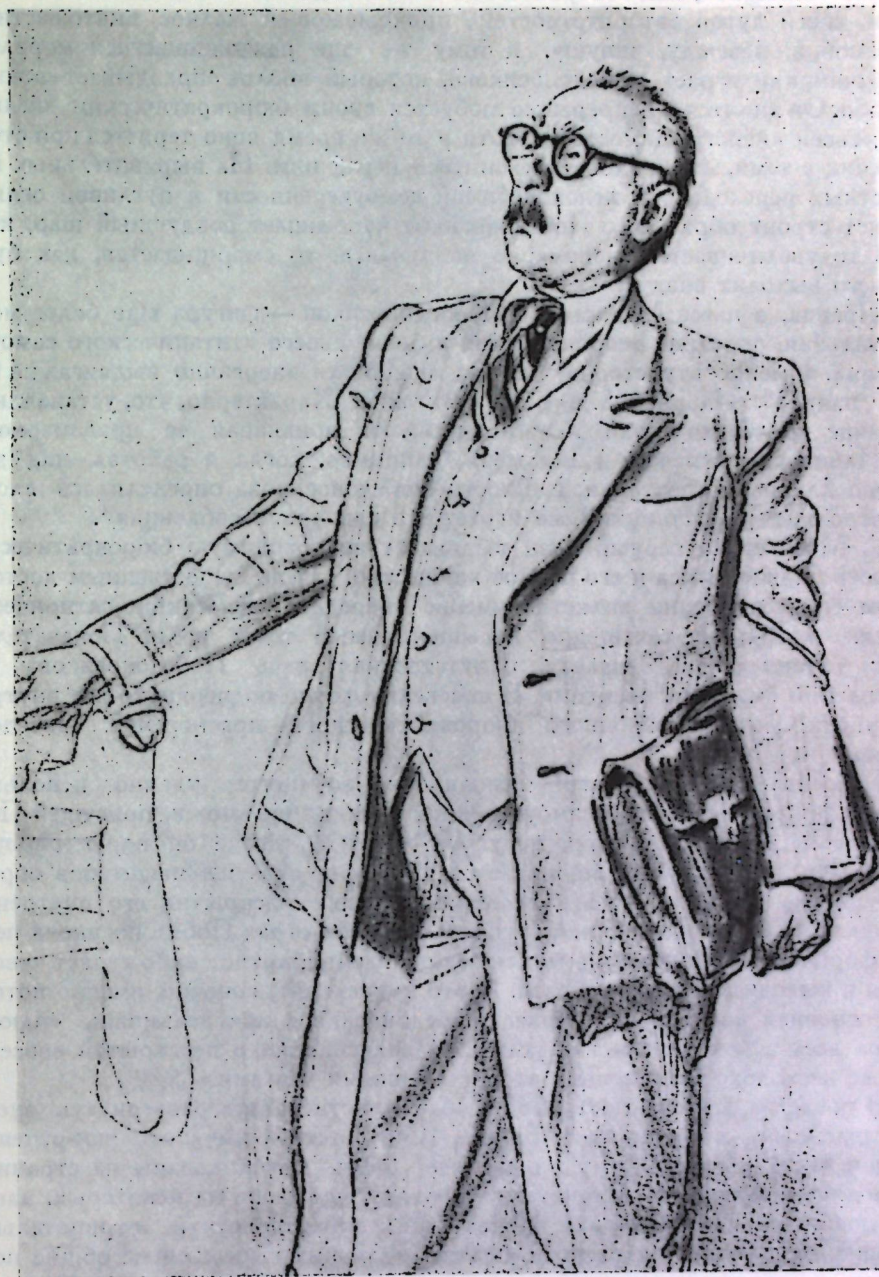
Одной из основных трудностей, возникающих перед артистом, играющим роль Главначпуса, как, впрочем, и перед исполнителями других ролей «Бани», оказывается необходимость достигнуть того, чтобы все действие было направлено к одной цели, чтобы все отдельные черты характеристики были подчинены единой, определяющей черте образа и чтобы это вместе с тем не вело к однолинейности, плоскостности, к обеднению того богатства содержания, которое заключено в роли. Здесь есть опасность схематизации и связанная с ней, хотя внешне, казалось бы, ей и противоположная, опасность ненужной дробности характеристики. И то и другое неизбежно ведет к ослаблению социальной типизации образа, его жизненной убедительности, масштабности и, следовательно, к отходу от Маяковского.

В какой мере удалось в уже поставленных спектаклях добиться успеха в сценической реализации образа Победоносикова? Л. Куклин, сыгравший Победоносикова в спектакле Псковского театра, был прав в том, что стремился идти от жизненных наблюдений, позволявших зрителю *узнавать* в его Победоносикове многое из того, что, к сожалению, встречается и в иных родственных ему деятелях сегодняшнего дня. Это те «деятели», которым волею судьбы свои фельетоны наши газеты, разоблачая факты бюрократизма, волокиты, бездушия, невежества, зажима критики, подхалимства, чванства и т. п. Исполнитель роли верно поступил, не пытаясь нарочито эксцентрически обыгрывать те или иные моменты роли, которые могут дать повод при поверхностном их толковании к чисто внешней комедийности.

Однако, к сожалению, Л. Куклин еще словно бы несколько опасался резкости и размахистости сценического рисунка, а тем самым, естественно, резкости обличения своего «героя», и поэтому созданный им образ теряет на сцене многое из того, что дано в самом тексте роли. Исполнитель добился несомненной достоверности в нескольких, порою очень метко схваченных отдельных чертах облика своего Победоносикова — одновременно и отталкивающего и смехотворного. Но это еще не тот замечательно обобщенный и беспощадно сатирически уничтоженный Маяковским тип бюрократа, какой вырисовывается перед нами в «Бане». Артист далеко не всегда доносит до зрителя тот сатирический заряд, который заключает в себе буквально каждая реплика Главначпуса. Отдельные реплики он произносит слишком «по-бытовому», что и сказывается отрицательно на выразительности образа.

В спектакле Театра сатиры роль Победоносикова исполняется двумя артистами. Ее первым исполнителем явился А. Ячицкий, позднее ее стал играть и Г. Менглет.

Каждый из этих актеров нашел свои краски в толковании роли, у каждого есть свои сильные стороны. Однако в целом все же несомненно более цельный образ создал А. Ячицкий. Его успех связан прежде всего с тем, что при всем богатстве отдельных штрихов и нюансов артист подчиняет их единой, очень точно и верно найденной, последовательно проведенной через всю сценическую жизнь образа главной, характерной черте.



Л. С. Куклин в роли Победоносикова. «Баня» В. Маяковского. Псковский драматический театр имени А. С. Пушкина (1953 г.). Рис. худ. В. Высоцкого

А. Ячницкий создает в этой роли действительно крупную фигуру. В его изображении Победоносиков — это прежде всего «деятель», который поистине «плющит», как говорит о нем Велосипедкин, своими мнимыми заслугами, своей дутой авторитетностью, прикрывающей жалкое ничтожество — себялюбца, невежду, чинушу, к тому же еще разложившегося морально. А. Ячницкий играет Победоносикова, который вполне оправдывает свою фамилию. Он кичится и непрерывно любит свое бюрократическое «величие», своей «непогрешимостью», хотя в то же время явно теряется при столкновении с теми, кто не хочет склониться перед ним. На выразительных контрастных переходах от непоколебимой самоуверенности к пугливой оглядке артист строит образ. Его Победоносиков напоминает воздушный шар, который то увеличивается, непомерно раздуваясь, то сморщивается, как будто из него выходит воздух.

Правда, в пьесе Маяковского Победоносиков — фигура еще более монументальная, поистине непроницаемая в броне своего «титанического самоуважения». Именно эту сторону образа еще более энергично выдвигал на первый план И. Ильинский в радиоспектакле. Характерно, что, устанавливая отличие трактовки роли А. Ячницким и признавая ее правомерность, И. Ильинский отмечал: «Для меня, например, когда я работал над этой ролью для радиоспектакля, сущность Победоносикова определялась словом «перерожденец». Ячницкий же играет его как приспособленца»<sup>1</sup>.

Г. Менглет на первый план выдвигает непроходимую бюрократическую тупость Главначпуна и его подлое ханжество. Очень существенным достоинством его исполнения является умение передать комедийно-сатирические краски, которыми так щедро насыщен самый текст роли. Показательна очень удавшаяся Г. Менглету напутственная речь Победоносикова при отравлении «машины времени». В ней великолепно подчеркнута все внутреннее убожество пустозвонного бюрократического красноречия Победоносикова.

Г. Менглет, как и первый исполнитель, во многом удачно использует неожиданные переходы от самоуверенной повадки вельможи, присущей Победоносикову, к тревоге и даже испугу в моменты, когда он вдруг ощущает отпор. Но здесь-то и обнаруживается некоторое сужение масштабов образа, отступление от правдивого и последовательного раскрытия его внутренней сущности. Так, например, чересчур подчеркивая страх Победоносикова перед Фосфорической женщиной в момент ее появления, артист явно теряет чувство меры и выходит за рамки образа. И это происходит, конечно, именно потому, что основная особенность образа Победоносикова как вельможи, «плющащего» всех и вся своими заслугами, оказалась, если и не скрытой вовсе, то все же несколько заслоненной второстепенными чертами.

В пределах данной статьи нет необходимости давать развернутую оценку поставленным спектаклям «Бани». Соответствующие отклики-рецензии (в том числе и автора этих строк) уже были опубликованы на страницах периодической печати. Остановимся поэтому еще лишь на некоторых, наиболее показательных примерах сценической характеристики отрицательных персонажей пьесы Маяковского, подтверждающих высказанные общие положения.

Очевидным и общепризнанным был успех артистов В. Лепко и Н. Слоновой в ролях Оптимистенко и мадам Мезальянсовой в спектакле Театра сатиры. Это, бесспорно, лучшие исполнители названных ролей. Но чем определяется этот успех? Дело прежде всего в том, что артисты чутко уловили и



В. А. Лепко в роли Оптимистенко. «Бани» В. Маяковского. Московский театр сатиры (1953 г.). Рис. худ. В. Высоцкого

<sup>1</sup> И. Ильинский. Оружием смеха. — «Вечерняя Москва», 18 декабря 1952 г

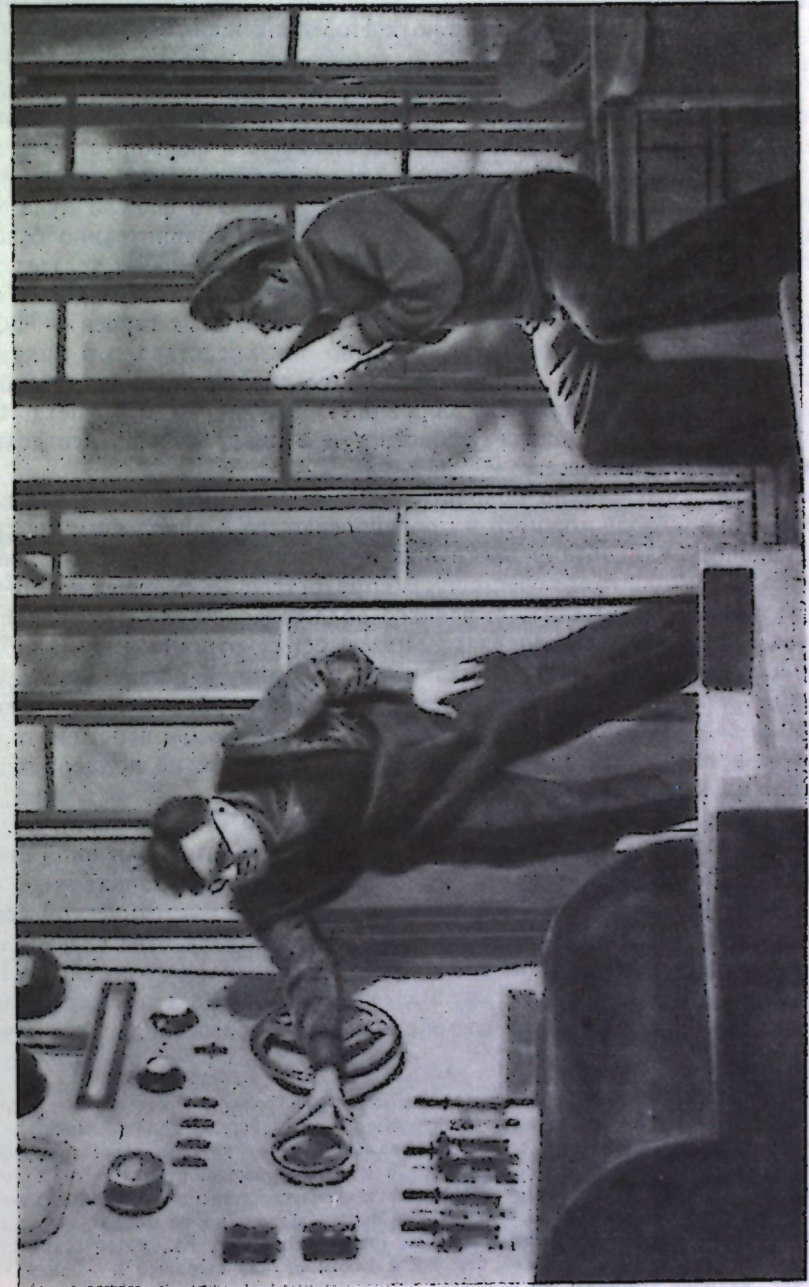
существо образов, и самый стиль автора, требующий особой сгущенности красок, резкого выделения главного, открытой, прямой оценки. Вспомним, что на одном из обсуждений «Бани» Маяковский заявил: «Что касается прямого указания, кто преступник, а кто нет, у меня такой агитационный уклон, я не люблю, чтоб этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь»<sup>1</sup>.

Маяковский не напрасно дал Победоносикову и Оптимистенко фамилии-характеристики. В этих образах он изобличал вредоносность казенно-бюрократического «оптимизма», благодушия, самоуспокоенности, противопоставляя им не показной, а подлинный и поэтому не боящийся живительного ветра критики и самокритики оптимизм новаторов — Велосипедкина, Чудакова и их товарищей.

Можно сказать, что Оптимистенко — В. Лепко — это сама стихия чиновничьего благодушия, невозмутимости, равнодушия ко всему, что выходит за пределы его личных интересов и облюбленных им правил канцелярской «науки». Оптимистенко в воплощении В. Лепко поистине до конца оправдывает свою фамилию-аттестацию. Что может быть неприступнее и гнуснее бюрократического «оптимизма», который прямо-таки источает Оптимистенко в сценах второго действия пьесы, весь переполненный сознанием собственного достоинства и тем самым чувством, которое лучше всего определяется термином «административный восторг»? Артист уловил сущность образа и, отталкиваясь от сатирического «зерна» роли, создал незабываемую по резкости и верности контуров фигуру. Каким покоряющим комизмом и какой едкой сатирической солью насыщены сцены четвертого действия, в которых Оптимистенко — Лепко, наконец-то, поколеблен в своем безмятежном покое, выведен из бюрократического равновесия, до смерти перепуган и растерян! Только потому и возможны, потому и оправданы те добавления, которые позволила себе актер в этих сценах четвертого действия пьесы, что в роли безошибочно и точно передано главное. В спектакле Театра сатиры, встречая Фосфорическую женщину, Оптимистенко — Лепко запекает, маршируя по лестнице: «Вышли мы все из народа...» Это штрих не нарушает правды образа, он — в его природе, в его характере, так талантливо переданном артистом.

Примером блестящего сатирического рисунка в спектакле Театра сатиры является и исполнение роли мадам Мезальянсовой Н. Слоновой. Артистка находит безошибочно точные штрихи, исчерпывающе метко и по-настоящему зло характеризующие подлую сущность этой злопыхательствующей барыньки — пособницы шпиона Понт Кича. Знаменательно, что в изображении Слоновой отчетливо раскрывается своего рода биография образа. Это дама из «бывших», которая чрезвычайно ловко приспособилась к новым условиям, вполне «модернизована» и великолепно процветает под крылышком Ивана Ивановича, Оптимистенко и Победоносикова. Эта тонко, но ощутимо подчеркнутая подробность полностью отвечает сущности образа и помогает его социальному заострению.

Далеко не во всех случаях достаточно полно и точно используются в постановках «Бани» возможности, открываемые буквально каждой сатирической ролью этой пьесы. Так, например, пока что не очень посчастливилось такой чрезвычайно колоритной фигуре, как Бельведонский. Художник Исак Бельведонский — портретист, баталист, натуралист — типический собирательный образ приспособленца в искусстве, представитель той «четырехэтажной халтуры», с которой непримиримо боролся Маяковский и в своих стихах и в своих выступлениях. Как правило, исполнители этой роли, подчеркивая прежде



Сцена из спектакля «Бани» В. Маяковского. I действие. Московский театр сатиры (1953 г.). Чудakov — Д. А. Дубов, Велосипедкин — Б. В. Рунго

<sup>1</sup> В. В. Маяковский. Полное собр. соч., т. 11, стр. 505.

всего традиционную «артистическую внешность» Бельведонского, рисуя его по преимуществу в виде этакого несколько старомодного «маэстро», уходили в сторону от главного. Этого не избежали, в частности, ни А. Баратов (Псковский театр), ни Г. Доре (Театр сатиры). Правда, последний очень выразительно передал доходящее до полнейшего самоуничтожения подхалимство Бельведонского по отношению к Победоносикову, чему помогал и режиссерский рисунок сцены выбора «стилей» для мебели. Но Бельведонский не только подхалим. Это в первую очередь преуспевающий делец, спекулянт от искусства. Он не просто подлаживается под «вкус» Победоносикова и ему подобным, но, угодничая и пресмыкаясь, и формирует этот вкус. Он мещанин до мозга костей. Между ним и его подопечным по части «эстетического» воспитания — несомненное родство душ. Это фигура куда более зловещая и в своем роде более крупная, нежели те, сравнительно безобидные, хотя и очень смешные, персонажи, которые показали нам театры.

Как уже было отмечено, в первых постановках «Бани» очевидному искажению подвергались прежде всего образы положительных героев — Чудакова, Велосипедкина и их помощников. Обычно они представляли в виде обезличенных, обряженных в одинаковую унылую прозодежду условных «пролетариев» пролеткультовского образца. В них не было трепета живой жизни, горячей взволнованности, страстности и напористости, неотделимых от их характеристики в пьесе.

Показательно, что именно положительные образы «Бани», очевидно под влиянием этого насквозь ложного и противоречащего Маяковскому их сценического воплощения, особенно часто вызывали всякого рода сомнения и упреки у перестраховщиков, спешивших «предостеречь» театры, которые бы взяли за постановку «Бани», от всякого рода «опасностей» и «трудностей».

Об этих ошибочных и бездоказательных версиях, отрицающих за положительными персонажами пьесы Маяковского подлинную жизненную правду, трактующих их в виде своего рода условных знаков — отвлеченных и безжизненных символов ид и новаторства, пожалуй, не стоило бы вспоминать, если бы время от времени они не возникали вновь и вновь, не поддерживались бы некоторыми критиками<sup>1</sup>.

Тем более принципиально значительны те успехи в воплощении положительных героев «Бани», которые продемонстрированы в той или иной степени всеми спектаклями, поставленными за последнее время. Вначале уже было отмечено, что забота о полноценном выражении героико-патетической устремленности пьесы была неотделима в толковании создателей этих спектаклей от заботы о полноточной передаче ее сатирико-обличительного мотива. Правы были режиссеры и исполнители, рассматривая положительных героев пьесы Маяковского не в качестве каких-то «обозначений» новых людей, а в качестве

<sup>1</sup> Так, например, в статье «Путь советской драматургии» Арк. Анастасьев, не приводя ровно никаких доказательств, декларирует следующее: «Неверно, однако, мнение, будто пафос утверждения художественно выражен в самих образах положительных персонажей (речь идет о положительных персонажах пьес В. В. Маяковского, в частности «Бани». — Б. Р.). Эти образы, в отличие от персонажей сатирических, лишены жизненных, конкретных, реалистических черт, они лишь обозначают новых людей, но не воплощаются в конкретных характерах». (В кн. «Пьесы советских писателей», т. I, М., «Искусство», 1953, стр. XXIV). Остается недоумевать, в чем же в таком случае выражен в «Бане» «пафос утверждения», наличие которого не отрицает автор цитированных строк. В идее «машинного времени»? Но ведь эта идея родилась в голове Чудакова и осуществляется им же с помощью Велосипедкина и других героев, как раз тех, реалистичность которых отрицает критик. В «Марше времени»? Но этот марш тоже целиком и полностью связан с Чудаковым, Велосипедкиным и другими положительными героями. Не только в том смысле, что именно они скандируют его кованые строки, но и потому, что этот марш является выражением их мыслей, их чувств, их мечты, ибо, вопреки мнению критики, они наделены всем этим.



Сцена из спектакля «Баня» В. Маяковского, III действие. Московский театр сатиры (1953 г.).  
Режиссер — О. П. Солжус, Мезальянсова — Н. И. Слонова, Победоносиков — Г. П. Менглет, Иван Иванович — А. В. Петровский, Моментальников — Ф. А. Димит

живых типичных образов передовых советских людей, обрисованных в присущей Маяковскому манере заострения и подчеркивания в первую очередь одной определенной черты.

Показательно, что многочисленные отклики на спектакли, главным образом на спектакли Псковского театра и Московского театра сатиры, в один голос отмечали несомненный успех в создании образов Чудакова (Ю. Пресняков в Пскове, Д. Дубов в Москве) и Велосипедкина (Ю. Лукин в Пскове, Б. Рунге в Москве). Поэтому не будем возвращаться в детальному разбору каждого из этих исполнений. Скажем лишь, что поистине странными и беспочвенными оказываются рассуждения о «нереалистичности» этих образов в свете тех замечательных возможностей, которые нашли в них артисты.

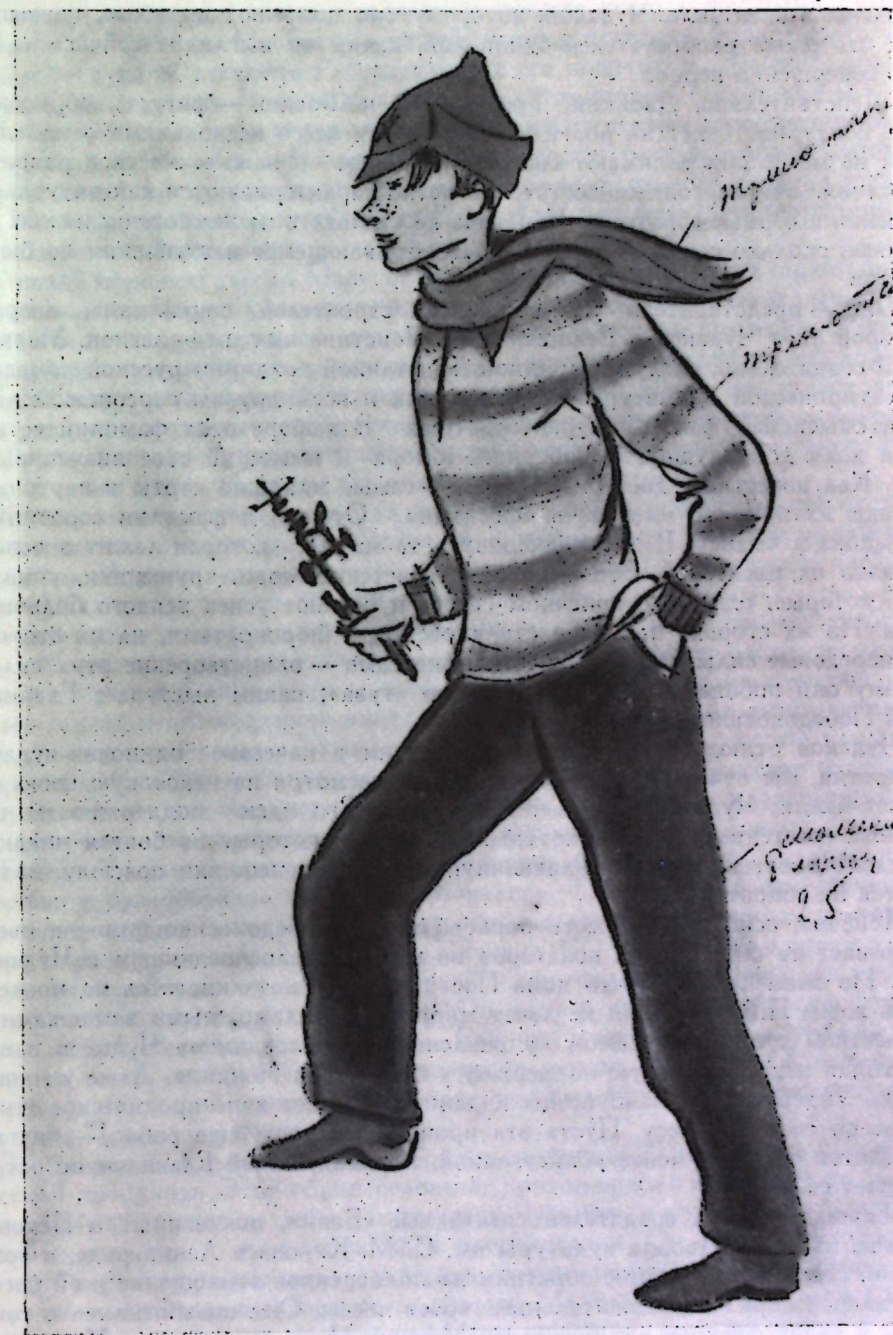
Умело воспользовавшись этими возможностями, они передали своеобразный индивидуальный облик положительных героев и сделали их, в соответствии с самой сущностью замысла Маяковского, активными двигателями сценического действия, силой, олицетворяющей передовое начало нашего советского общества, неизменно побеждающей всех и всяких победоносиковых.

Чудаков и Велосипедкин — оба проникнуты смелым духом новаторства, до конца преданы делу социализма, безраздельно захвачены и увлечены им. Но в то же время в обликах каждого из них проступают свои особенности. Между ними есть отчетливо намеченное различие, и по ходу действия оно даже становится причиной столкновения Велосипедкина с Чудаковым (например, когда Чудаков невольно выдает Понту Кичу секрет своего изобретения и получает от Велосипедкина предметный урок политической грамоты).

Вспомним, какое значительное место заняли, например, в спектакле Театра сатиры хотя бы начальные сцены пьесы, в которых в центре действия — Чудаков и Велосипедкин. В жизнерадостном, четком ритме развертываются перед зрителем эти эпизоды. Весело, задорно, с юмором разыгрывают Д. Дубов и Б. Рунге открывающий «Банию» диалог, в котором мы сразу знакомимся и с размахом изобретателя-рабочего и ученого Чудакова, и с великолепной практической сметкой Велосипедкина, с его крепкой хваткой и неудержимой, всепоглощающей энергией, благодаря которой он и становится верным и незаменимым помощником Чудакова в столкновении с бюрократами.

На одном из обсуждений «Бани» Маяковский говорил о том, что он знает изобретателей, «...как людей, занятых своей идеей, которые надеются, что за них по организационному вопросу вступятся товарищи, и поэтому хотят заниматься своей работой, и часто им бюрократ в такой работе становится поперек дороги»<sup>1</sup>. Вот эту особенность Чудакова как изобретателя и оттеняет в своем исполнении Дубов. Она выступает в весьма наглядном и убедительном контрасте с замечательной деловитостью Велосипедкина, симпатичный, покоряющий своей молодой энергией образ которого с такой живостью передал Б. Рунге. Разве это только «обозначения» новых людей? Конечно же, нет! И глубоко правы исполнители, решительно отвергая подобного рода домыслы.

К сожалению, мнение о «неполноценности» положительных героев «Бани» все же иногда, очевидно, оказывает давление на отдельных работников театра, берущихся за постановку этой пьесы, хотя эти случаи и составляют исключение. Так, в спектакле Дома культуры им. Капранова режиссер попросту выкинул из пьесы Двойкина, Тройкина, Ночкина, а заодно с ними и Моментальникова. Очень правильно писал в своей статье об этом спектакле критик Дм. Анастасьев: «...то, что режиссер «выбросил» из пьесы и спектакля ряд персонажей (Двойкин, Тройкин, Ночкин, Моментальников), порождает самый решительный протест. И не только из уважения к памяти поэта, а



Эскиз костюма Велосипедкина работы худ. В. Доррер к спектаклю «Баня» В. Маяковского в Драматической студии Дворца культуры имени С. М. Кирова (Ленинград, 1954 г.)

<sup>1</sup> В. В. Маяковский. Полное собр. соч., т. 11, стр. 507.

потому, что пьеса от этого не улучшилась, а ухудшилась»<sup>1</sup>. Нельзя не согласиться и с тем, что «...Двойкин и Тройкин, конечно, не столь яркие персонажи, как Иван Иванович или Победоносиков, но вполне могли быть ostавлены в спектакле. Чудаков, которому они помогают в работе, не выглядел бы таким изобретателем-одиночкой, каким он выглядит сейчас»<sup>2</sup>. Вот это совершенно верно.

Действительно, Двойкин, Тройкин, да и Фоскин — фигуры, обрисованные контурно. Текст их ролей исчерпывается всего несколькими репликами. Тем не менее они занимают свое определенное и важное место в развитии действия. Эти персонажи достаточно четко характеризуются как энтузиасты стройки и верные соратники Чудакова не столько в их немногочисленных репликах, сколько самим участием в развертывающемся наступлении на бюрократов.

Они — представители великой армии строителей социализма, впереди которой идут Чудаков и Велосипедкин. Поистине имя им — легион. Маяковский сознательно, следуя старинной испытанной традиции русской комедийно-сатирической драматургии, дал им, как и всем другим персонажам «Бани», смысловые фамилии-характеристики. В выборе этих фамилий есть и своя доля добродушного, любовного юмора и имеющий свое значение намек. Как известно, двойки и тройки — самые младшие карты в карточной колоде, их принято именовать «фосками». Отсюда и фамилии соратников Чудакова в «Бане». В них подчеркнута та мысль, которая лежит в основе образов их носителей. Это — простые советские люди, труженики, «винтики», которые, однако, в конечном счете и решают успех всякого большого дела. На их стороне правда в столкновении с бюрократами, на их стороне все передовые силы нашего общества, они сами — олицетворение этих сил, и потому они побивают бюрократического «туза»; каким выступает Главначпупс Победоносиков.

Чудаков отнюдь не выведен Маяковским в качестве одиночки-чудака. Напротив, мы отчетливо видим, что, даже несмотря на некоторую свою непрактичность, Чудаков непременно победит. Его идею поддерживают все честные советские люди, за которыми будущее, которые не боятся никаких победоносиковых. Поэтому Главначпупс и его приспешники повсюду натываются на сопротивление.

Конечно, основную тяжесть борьбы против победоносиковщины в пьесе принимает на себя группа новаторов во главе с Велосипедкиным и Чудаковым. Но знаменательно, что дома Победоносиков наталкивается на протест своей жены Поля, которая не хочет мириться с вельможными замашками и ханжеством супруга. В самом «управлении согласованием» Чудаков и его соратники находят прямую поддержку у бухгалтера Ночкина. Даже у машинистки Ундертон Главначпупс неожиданно встречает явно ироническое отношение по своему адресу. Пусть эта ирония выражена еще робко, — она не становится от этого менее убийственной, и разъяренный Главначпупс остро ощущает ее жало.

Большая заслуга создателей спектаклей «Бани», показанных в Пскове, Москве, на сцене Дворца культуры им. С. М. Кирова в Ленинграде, в том, что они серьезное внимание обратили на полноценное воплощение всей богатой галереи образов положительных героев пьесы. Они позаботились о том, чтобы и такие фигуры, как бухгалтер Ночкин, Поля, машинистка Ундертон, заняли достойное место.

Например, в спектакле Дворца культуры им. С. М. Кирова режиссура стремилась, отталкиваясь от жанрового определения пьесы, от высказывания Маяковского по поводу причины наименования ее *драмой*, подчеркнуть драматические элементы сюжета, связанные прежде всего с фигурами Поля, Ундертон и отчасти Ночкина — людей, непосредственно страдающих от тупой и бездушной деспотии Главначпупса и его подручных. Конечно, это не означало, что упускалась из виду комедийно-сатирическая стихия пьесы.

Интересно также и то, что в этих спектаклях на первый план выдвигался образ Ночкина. Это было связано с удачным раскрытием и верным пониманием особенностей, присущих этому образу. Пожалуй, именно фигура бухгалтера Ночкина особо показательна для уяснения природы положительного образа в пьесах Маяковского.

У положительных героев Маяковского есть одна чрезвычайно характерная и очень важная черта. Она заключается в их искрящемся, замечательном жизнеутверждающем юморе, во многом определяющем поистине солнечный, оптимистический дух самых острых, беспощадных сатирических пьес поэта. Юмор, свойственный положительным персонажам, выступает при этом разящим оружием изобличения, осмеяния персонажей отрицательных. Герой, выступая носителем положительного идеала, не утрачивая своего пафоса, в то же время выступает и подлинно комедийным героем.

Живым примером тому может служить небольшая, но исполненная огромной сатирической силы сцена «Бани», в которой Победоносиков распекает бухгалтера Ночкина, субсидировавшего, вопреки воле Главначпупса, изобретателя Чудакова и потому обвиняемого в растрате.

Сознательно «разыгрывая» Победоносикова, ссылаясь на то, что якобы и «Карл Маркс тоже в карты поигрывал», Ночкин заставляет расхитившегося вельможу предстать перед ним во всей своей «красе». Победоносиков обнаруживает в ходе этого подлинно комедийного диалога и непроходимое невежество, и ханжество, и трусость перестраховщика, запугиваемого ссылками на авторитеты. Сцена эта, наглядно показывающая полное торжество честного простого советского человека над бюрократом, сидящим в начальственном кресле, проникнута и разящим юмором и пафосом — одновременно.

Театры сумели почувствовать возникающие здесь богатые возможности и хорошо и разнообразно ими воспользовались. Так, именно пафос Ночкина был подчеркнут, в соответствии с общим замыслом постановки, в спектакле Дворца культуры им. С. М. Кирова. «Ночкин (Ю. Станчул), — пишет критик, — это маленький человек, с палочкой и портфелем, но у него решительная походка, гордо поднятая голова. Он идет в кабинет Победоносикова, как на подвиг. Веришь, что Ночкин — Станчул много претерпел от Победоносикова и его решение уличить бюрократа непоколебимо»<sup>1</sup>. С большим юмором, удивительно живо и метко обрисован был Ночкин Б. Степановым в спектакле Псковского театра.

Особое место в пьесе занимает образ посланницы 2030-го года — Фосфорической женщины. Этот образ человека, приходящего в настоящее из будущего, подающего руку дружбы и поддержки Чудакову и его товарищам, имеет огромное значение в выражении идеи произведения. Он сосредоточивает в себе как в фокусе романтико-героическую одушевленность, пронизывающую пьесу, он — живое олицетворение ее поэзии. Маяковский строит речи Фосфорической женщины на прямом пафосном звучании, которое вместе с тем ничего общего не имеет с риторикой, декларативностью, целиком внутренне оправдано всей ситуацией, самой фантастикой появления этого необычного персонажа.

<sup>1</sup> «Клуб», 1953, № 12 стр. 19.

<sup>2</sup> Там же, стр. 20.

<sup>1</sup> Ю. Смирнов-Несвицкий. Интересный замысел. — «Смена», 26 мая 1954 г.

Очевидно своеобразие этой роли. Пока что оно еще далеко не до конца уловлено, хотя многое найдено верно и послужит полезным опытом для будущего.

Не удался К. Козьменко образ Фосфорической женщины в спектакле Псковского театра. В образе не было внутренней значительности, но зато была неуместная и чуждая всему строю и духу пьесы Маяковского внешняя красота, подчеркнутая даже костюмом — белым шелковым комбинезоном, напоминающим комбинезон летчика. По иному пути стремились идти в искани этого образа другие театры. Наиболее рельефно иная тенденция проявилась в спектакле Театра сатиры. Режиссура и исполнительница Н. Архипова попытались полностью отказаться от каких-либо внешних атрибутов, передающих необычность делегатки двадцать первого века. Отсюда строгий современный костюм, ровный, спокойный тон речи. Несомненно, Н. Архипова нашла многое из того, что верно передает существенные грани образа, и уж во всяком случае решительно преодолела ошибочную в своей основе установку на нарочитое подчеркивание внешней экзотичности облика Фосфорической женщины. У Архиповой есть спокойная уверенность человека, уже видевшего будущее, твердо знающего поэтому, что энтузиасты труда — новаторы победят. Но в ее образе не хватает солнечности, радостной приподнятости. Нельзя не пожалеть, что, несколько опрощая образ, приближая его к повседневности, к быту, артистка кое-где незаметно для себя переходит уже ту черту, которую не стоит переступать. Конечно, эта черта, отделяющая Фосфорическую женщину от современности, в ходе действия пьесы то и дело оказывается стертой — люди настоящего угадывают в посланнице будущего близкого друга и товарища, а посланница будущего неожиданно для себя узнает в людях настоящего черты людей будущего. Но весь интерес сцен, рисующих встречу Фосфорической женщины с Чудаковым, Велосипедкиным и их товарищами, и заключается в том, что мы с напряженным вниманием и радостным волнением следим за тем, как условна эта граница между нашим сегодняшним и завтрашним днем, как стремителен наш рывок в будущее. Но для того, чтобы почувствовать это, и надо, чтобы грань между настоящим и будущим все же не пропадала бы вовсе. В облике Фосфорической женщины она намечена самим автором и не должна быть полностью затуплена. Артистка Н. Архипова в спектакле Театра сатиры идет слишком прямолинейно к решению стоящей перед нею задачи, несколько упрощая ее, а тем самым и обедняя творческий результат своих поисков.

В «Бане» большое место занимает тема борьбы за передовое искусство, против всякого рода приспособленчества, против ошибочных, вредных тенденций в его развитии. Она связана не только с фигурой Бельведонского, но и со многими моментами пьесы. Показательно, например, что, хотя учреждение, возглавляемое Победоносиковым, развертывает свою «деятельность» не в какой-либо определенной области хозяйства или культуры, а в сфере, так сказать, чистого бюрократизма, сам Главначпупс предстает перед нами прежде всего как «деятель культуры».

Мотивы разоблачения консервативного антиреволюционного, приспособленческого искусства сведены Маяковским воедино в третьем действии пьесы, в котором дана пародия на приспособленческий спектакль. Нет сомнения, что самый спектакль, пародируемый здесь Маяковским, — подобие «действ» пролеткультовского образца, конечно, уже не является на сегодня сугубо актуальной опасностью на фронте театра, а потому частично утратила свою непосредственную остроту и злободневность и его пародийная имитация. Однако несколько не утратили своей самой прямой актуальности, злободневности в лучшем смысле этого слова все реплики действующих лиц «Баня» в этом действии, в котором программа боевого, раскрывающего про-

творчества действительности реалистического искусства, смело критикующего недостатки и зовущего к их устранению, противопоставляется жалким потугам победоносиков превратить советских художников в поставщиков сладеньких идиллий, призванных «ласкать» начальственный глаз. В пору борьбы против пережитков «теории» бесконфликтности третье действие «Баня» звучит, как никогда, остро и современно.

Приходится сожалеть, что Московский театр сатиры, сократив всю часть третьего действия, связанную с пародийным спектаклем, сохранил лишь сцену выхода Победоносикова и его свиты и его разговор с Режиссером.

Куда более правильным и в значительной степени оправдавшим себя путем пошел, например, Псковский театр. Театр допустил лишь отдельные небольшие купюры и очень небольшие текстовые вставки, переключив пародию на осмеяние некоторых штампов, бытующих в оперетте. Так, например, в измененном виде одна из реплик звучала так: «В оперетте нам постоянно делают красиво». Пародийное «действие», которое ставит в угоду Победоносикову выведенный Маяковским Режиссер, было развернуто в очень смешную и по-настоящему сатирическую интермедию, осмеивавшую многие штампы, кот рые и по сей час встречаются в иных спектаклях оперетты. В самом тексте здесь не было нарочитого осовременивания, но сценически пародия была показана так, что, обличая «пролеткультовщину», она в то же время оказывалась попадающей не в бровь, а в глаз и сегодняшним любителям примитива и вульгаризации.

Очевидно, что возможны и более решительные попытки непосредственно приблизить к современности пародию, данную Маяковским. Если эти попытки будут осуществлены по-настоящему смело и талантливо, то это несколько не будет противоречить духу пьесы Маяковского, духу всего творчества поэта, когда-то призывавшего всех играющих, ставящих, читающих, печатающих «Мистерию-Буфф» менять ее содержание, делать его современным, сегодняшним, сиюминутным.

Бесспорно, что могут быть и будут такие постановки «Баня», в которых тема борьбы против искусства ложного, за искусство настоящее, проходящая сквозь всю пьесу, выдвинется вперед, станет одной из центральных. Пьеса Маяковского — и это доказано уже созданными спектаклями — произведение не только глубоко современное, встречающее горячий, заинтересованный прием у широкого зрителя, но и, как все крупные произведения, открывающее богатые, разнообразные, неисчерпаемые возможности перед актерами, режиссерами, художниками, принимающими участие в благородном и благодарном деле развития сценической традиции Маяковского.

А. Г. Образцова

## СОЗДАТЕЛЬ ПЕРВЫХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

(О режиссуре Е. О. Любимова-Ланского)

Народный артист Республики Евсей Осипович Любимов-Ланской (1883—1943) принадлежит к числу пламенных, активных строителей советского театра в пору его становления. Не раз он выступал пионером в разработке важных современных тем, прокладывая пути другим деятелям сцены. Ценный вклад, внесенный им в развитие советского театрального искусства, в особенности в 20-е годы, еще по-настоящему не изучен. Не ставя задачей в настоящей статье охватить и исследовать все творчество Любимова-Ланского — актера и режиссера, остановимся на основных, наиболее типичных и показательных чертах его режиссерского метода, особенно ярко отразивших новаторство его искусства.

Постановщик «Шторма» В. Билль-Белоцерковского, «Мятежа» по роману Д. Фурманова, «Цемент» по роману Ф. Гладкова, «Ярости» Е. Яновского, Е. О. Любимов-Ланской проявил себя в советском театре 20-х — начала 30-х годов как создатель монументальных сценических полотен, отображающих советскую действительность эпохи гражданской войны и первых лет борьбы за социализм с эпическим размахом, горячим романтическим пафосом. Спектакли Любимова-Ланского были патетически приподняты, звучали агитационно, призывно.

Великая Октябрьская социалистическая революция явилась поворотным этапом в его жизни. Он встретил ее восторженно, так как вся его биография — сына учителя, с 15 лет вынужденного пойти на заработки, — способствовала тому, что он хорошо знал и понимал народ. Любимов-Ланской извездил чуть ли не всю Россию, служил во многих провинциальных театрах. В первые послереволюционные годы он руководил театральными коллективами Баку, Астрахани, Саратова. С необычайной энергией и увлечением взялся Любимов-Ланской за организацию театра имени МГСПС<sup>1</sup> — театра, ориентирующегося прежде всего на московских рабочих, — придя к его руководству в 1925 г.

<sup>1</sup> МГСПС — Московский Губернский Совет Профессиональных Союзов.



Е. О. Любимов-Ланской



О революционных спектаклях, воспроизводящих решающие моменты важнейших исторических этапов классовой борьбы, он мечтал еще тогда, когда ставил первые, несовершенные и противоречивые, произведения советской исторической драматургии: пьесы Н. Шаповаленко «1881 год» — о героях «Народной воли», «Чернь» — о революции 1789 г. во Франции и «Георгий Гапон» — о революции 1905 г. в России. Но слабость драматургического материала сильно ограничивала возможности режиссера.

Призыв партии, прозвучавший с трибуны XII съезда, — создавать «ответствующий революционный репертуар, используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса»<sup>1</sup>, — лег в основу всего дальнейшего творчества Любимого-Ланского. Одним из первых он практически ответил на это решение своими постановками «Штурма» (1925) и «Мятежа» (1927), ставшими классическими работами советского театра.

Е. О. Любимов-Ланской горячо верил в огромное воспитательное значение театра в эпоху построения социализма. Задаче воспитания народа в духе коммунистических идей он подчинял все художественное творчество руководимого им коллектива. Он был убежден в том, что советский актер и режиссер не могут стать полноценными художниками, не участвуя всесторонне в жизни страны, не ратуя за все передовое, новое, не сражаясь оружием искусства со всем отживающим, сопротивляющимся, мешающим нашему росту.

В последовательном и настойчивом проведении этих убеждений в жизнь в годы, когда на театральном фронте еще ожесточенно боролись разные идейные течения, а в мировоззрении многих художников уверенность в неразрывной связи искусства и жизни складывалась порой медленно и неровно, и состояла основная черта творчества Е. О. Любимова-Ланского, определившая его место в ряду передовых деятелей советской сцены.

«Театр является рупором для пропаганды новых идей, идей социализма, борьбы с остатками старого отжившего строя, его наследием, за новый быт, за нового человека. Перед зрителем ставится и разрешается театром целый ряд проблем. Словом, театр, по выражению Герцена, становится «инстанцией для разрешения жизненных вопросов». Театр вмешивается уже и сейчас во всю нашу политическую и общественную жизнь»<sup>2</sup>, — говорил Е. О. Любимов-Ланской в одной из бесед с молодежью в 1930 г. «Со времени «Штурма» установилось так, что прежде всего мы вскрываем социальную сущность пьесы. Эпоху мы стремимся выявить через человека, который является для нас прежде всего представителем своего класса, той или иной прослойки, той или иной группы... Мы живем в период обостренной классовой борьбы, которая часто в тончайших ее проявлениях определяет в конечном итоге человеческие взаимоотношения, человеческую психологию», — писал он<sup>3</sup>.

Возглавляя театр имени МГСПС, Е. О. Любимов-Ланской вел настойчивую борьбу за формирование нового типа актера-общественника, актера-гражданина, активно участвующего в общественной жизни страны. Идеино-творческий опыт театра МГСПС сыграл в этом отношении важную роль в развитии всего советского актерского искусства. Самое пристальное внимание Е. О. Любимов-Ланской уделял вопросам мировоззрения в творчестве актера. Он считал, что «сделать наш театр подлинным оружием в борьбе за социализм, поднять это оружие на большую высоту» можно, лишь научившись

<sup>1</sup> Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. 1, стр. 740.

<sup>2</sup> Стенограмма беседы Е. О. Любимова-Ланского с молодежью от 23 января 1930 г. Все стенограммы бесед, докладов и выступлений Е. О. Любимова-Ланского цитируются в статье по экземплярам его личного архива, хранящегося у его жены, М. Н. Мравининой.

<sup>3</sup> Из материалов личного архива Е. О. Любимова-Ланского.

«...марксистски мыслить, глубоко, а не поверхностно подходить к явлениям»<sup>1</sup>. Одним из первых театр имени МГСПС ввел в практику своей работы лекции, семинары по важнейшим вопросам марксистско-ленинской теории и международному положению. «Актер наш уже ряд лет слушает у себя в театре лекции по марксистско-ленинской философии. Часто вы можете увидеть у него в руках книги со статьями Плеханова, Ленина, Сталина. То и дело встречаете его в театральном университете. Он стремится глубже охватить весь тот сложный комплекс явлений, который называется общественной жизнью. Ведь он должен понять суть совершающихся событий. Он должен осознать процесс движения и развития. Он должен выкинуть в сущность и конечные цели классовой борьбы»<sup>2</sup>, — писал Любимов-Ланской в начале 30-х годов.

Борьбе за воинствующую партийность советского театра стремился Любимов-Ланской подчинить всю свою творческую деятельность. Это было для него основным принципом в работе с драматургами и актерами при постановке каждого нового спектакля.

Работая руководителем театра имени МГСПС с середины 20-х годов, когда еще сильны были формалистические течения в нашем театральном искусстве, когда вредные эстетские влияния проникли в творчество ряда художников, Е. О. Любимов-Ланской выступил решительным сторонником реализма, жизненной правды на сцене. «Мы всегда стремились революционные идеи театра облекать в реалистическую форму, считая, что такая форма скорее и полнее дойдет до зрителя»<sup>3</sup>, — характеризовал он эстетические позиции руководимого им коллектива. Подчеркивая партийную направленность искусства, к которой он стремился, он называл театр имени МГСПС театром «социальной правды», а его реализм — «реализмом пристрастным, язвительным, острым, классово-трезвым»<sup>4</sup>.

Естественно в связи с этим обращение Е. О. Любимова-Ланского к драматургии В. Н. Билль-Белоцерковского, автора пьес «Штурм», «Штиль», «Голос недр», «Жизнь зовет», «Запад нервничает», «Луна слева», поставленных в театре имени МГСПС, и к беллетристическому творчеству Д. Фурманова. Близость революционных биографий этих двух писателей и идейно-художественных особенностей их лучших произведений очевидна.

В. Н. Билль-Белоцерковский принадлежал к числу новых, пролетарских драматургов, творчество которых всецело опиралось на богатый жизненный, революционный опыт — участия в свержении царизма, установления советской власти, борьбы с белогвардейцами и интервентами. Из непосредственных личных впечатлений драматурга родилась пьеса «Штурм», запечатлевшая живые страницы истории героической борьбы пролетариата с внутренними и внешними врагами, с голодом, разрухой. В изображении событий, потрясших небольшой уездный городок, был передан великий смысл революции, огненный пафос гражданской войны.

Во многом сходно с возникновением пьесы «Штурм» рождение произведений Д. Фурманова «Чапаев» и «Мятеж». Обе книги явились также результатом огромных запасов наблюдений писателя-коммуниста, писателя-бойца, комиссара 25-й Чапаевской дивизии, участника походов Фрунзе, начальника политотдела Кубанской армии.

Д. Фурманов называл себя летописцем действительных событий граждан-

<sup>1</sup> Стенограмма доклада «Установка, мировоззрение и метод театра им. МГСПС», прочитанного группой 4 и 9 декабря 1931 г.

<sup>2</sup> Из материалов личного архива Е. О. Любимова-Ланского.

<sup>3</sup> Е. О. Любимов-Ланской. Творческий путь театра имени МГСПС. — «Известия» 12 апреля 1933 г.

<sup>4</sup> Стенограмма доклада Е. О. Любимова-Ланского «О методе конкретного художественного мышления», дата не указана.

ской войны. Но, разумеется, значение этих книг определялось не только их достоверностью. Сила эмоционального и идейного воздействия «Чапаева» и «Мятежа», как и пьесы Билль-Белоцерковского «Шторм», объяснялась замечательно глубоким и точным, темпераментным раскрытием исторической, социальной сущности изображаемых явлений, зрелой политической мыслью писателей, страстной партийностью и художественными достоинствами произведений.

Е. О. Любимов-Ланской в подлинном смысле слова «открыл» «Шторм» советскому театру. Он не только сумел оценить пьесу, но и увлек своей верой в нее весь творческий коллектив. До театра имени МГСПС В. Билль-Белоцерковский предлагал свою пьесу, носившую первоначально название «Тиф», нескольким театрам. Но, прочитав, ее возвращали автору. Настороженно восприняли ее при первом чтении и многие работники театра имени МГСПС. «Серо и мрачно», — шептали одни; «Это не театр», — говорили другие; «Никакой пьесы-то нет», — твердили третьи... «Вошь, тиф, полусубки, смазные сапоги и... никакой интриги, никакого действия. Скука!.. Зритель не примет», — ставили точку четвертые. «Не ошибусь, если скажу, что из всего коллектива вряд ли больше двух, трех человек приняли пьесу», — вспоминал Е. О. Любимов-Ланской<sup>1</sup>. Новаторство пьесы, как по содержанию, так и по форме, постигалось не сразу, отпугивало при первом знакомстве с ней.

Убежденный в том, что реалистические, современные произведения, подобные «Шторму», должны составлять основу репертуара советского театра, Е. О. Любимов-Ланской добился того, что постепенно, в ходе репетиций, это стало общим мнением участников постановки. Любимова-Ланского горячо поддержал Художественный совет представителей рабочих московских фабрик и заводов, организованный при театре. В протоколе заседания совета от 20 октября 1925 г., обсудившего «Шторм», было записано: «Считать пьесу безусловно нужной, как освещающую наиболее острый этап нашей гражданской войны, и включить ее в репертуар на декабрь месяц»<sup>2</sup>.

Строительство советского театра представлялось Любимову-Ланскому возможным только на основе полноценной, передовой, партийной, реалистической драматургии. Это была, в сущности, важнейшая установка его режиссерского искусства. Она приобретала существенное значение в период создания Любимовым-Ланским первых революционных спектаклей, когда так громко звучали проповеди режиссерского «новаторства», якобы не зависящего от драматургии, проповеди, на деле приведшие многих режиссеров того времени к формалистическому трюкачеству.

В разработке советскими режиссерами современной темы уже в 20-е годы большое место занял жанр народно-героического революционного спектакля. Своего рода классическими образцами этого жанра и явились осуществленные Е. О. Любимовым-Ланским спектакли «Шторм» и «Мятеж».

Подлинно новаторскими пьесу и спектакль «Шторм» делало глубокое и яркое, необычайно правдивое, партийно-страстное изображение народа, его решающей роли в революции и событиях гражданской войны. Не один, не два тщательно выписанных автором характера, а именно широкий, охватывающий многочисленные человеческие фигуры коллективный образ народа стоял в центре пьесы. Следуя за драматургом, театр подошел к решению задачи создания образа революционного народа, тщательно обрисовывая несколько основных фигур, среди которых выделялись образы вожаков народа — коммунистов, метко, остро очерчивая ряд эпизодических, но очень

<sup>1</sup> Цит. по рукописи статьи Е. О. Любимова-Ланского «Путь театра имени МГСПС. Его творческие установки».

<sup>2</sup> Протокол заседания Художественного совета. Из личного архива Е. О. Любимова-Ланского.

важных в развитии действия характеров. Наконец, обращаясь к воссозданию на сцене бурных, напряженных по своим внутренним столкновениям, словно вырванных невзначай из жизни массовых, народных сцен, сосредоточивающих внимание на особенно существенных, исторически значительных моментах, театр добивался подлинно эпической широты. Характерно, что таким же путем шли в середине 20-х годов к передаче образа революционного народа и другие советские драматурги и режиссеры — Вс. Иванов и К. С. Станиславский в «Бронепоезде 14-69» (МХАТ), Л. Сейфуллина и А. Д. Попов в «Виринее» (театр имени Вахтангова), Б. Лавренев и А. Д. Попов в «Разломе» (театр имени Вахтангова) и впоследствии, в середине 30-х годов, А. Корнейчук и Ю. Завадский в «Гибели эскадры» (ЦТКА). Так складывался вполне определенный идейно-художественный принцип, в основе которого лежало стремление широко и монументально отразить участие народных масс в недавних исторических событиях. И этот принцип был наиболее последовательным в разработке темы революции и гражданской войны.

Е. О. Любимов-Ланской провел в процессе репетиций «Шторма» значительную работу с исполнителями ролей Председателя укома, Братишки и Раевича — А. Н. Андреевым, Г. И. Ковровым, А. Г. Крамовым, каждому из которых новая, непривычная по материалу роль давалась с трудом. Режиссер добивался от актеров остроты и четкости классовой характеристики героя, предельной жизненности, убедительности внешнего облика, поведения и взволнованной передачи революционного пафоса пьесы.

Просты и обыденны были действующие на сцене люди. Театр не побоялся зипунов, тулупов, засаленных и потертых ватников, стареньких шапок-ушанок, изношенных и подшитых валенок и прочей столь же «неэффективной», «нетеатральной» одежды, неотъемлемой, однако, от реальных, достоверных образов творцов революции и героев гражданской войны. У бойцов революции, выдерживающих неимоверные трудности, в спектакле, поставленном Любимовым-Ланским, были бледные, усталые лица, обведенные темными кругами от бессонных ночей глаза, нередко хриплые, простуженные голоса. Как и драматург, режиссер не допускал в изображении их никакой театральной приукрашенности. Казалось даже, что это вовсе не театр. Каким-то чудом выхваченные из недавнего прошлого на сцену вышли живые участники событий гражданской войны. Но вместе с тем это были в подлинном смысле слова типические, художественно воссозданные человеческие характеры.

Удивительно простым, безыскусственным, обыкновенным казался Председатель укома — А. Андреев. Одетый в темную куртку, в большие валеные сапоги — ведь стояли лютые морозы — с небрежно обмотанным вокруг шеи шарфом, он словно забыл о себе, отдавшись всецело той великой борьбе, которую вел вместе со всем народом. Его образ оставался в памяти, как образ бесстрашного бойца-коммуниста, ленинца по революционному темпераменту и героической преданности делу революции. И в то же время в характере Председателя, такого, каким его играл Андреев, угадывалось много простой человеческой мягкости, теплоты, хорошей, настоящей доброты.

Смело, уверенно, свободно и радостно чувствовал себя в шторме боев Братишка — Г. Ковров. Всем своим обликом и поведением он убеждал в правдивости образа. Он нес в себе неугасимый революционный огонь, жаркий романтический пафос великой революционной победы народа. В Братишке, ставшем одним из самых дорогих образов советского театра, чувствовалась такая революционная сила, что когда он, обвешанный гранатами, появлялся на пороге красноармейской казармы, то бунтовщики отступали, видя его — грозного, собранного, готового на все ради революции.

Характеризуя совершенно самостоятельное решение образа Братишки одним из своих самых любимых актеров — В. В. Ваниным, Е. О. Любимов-

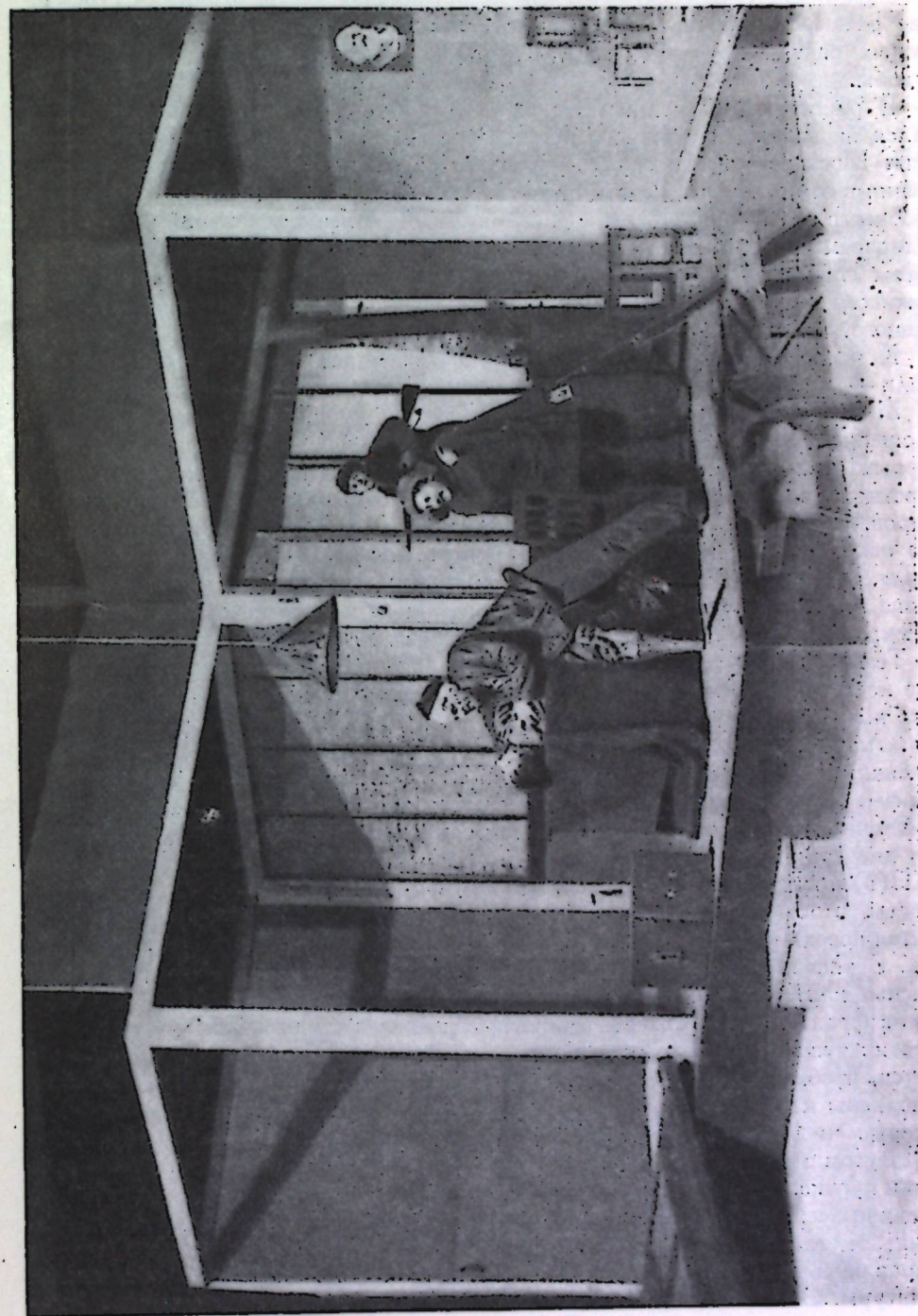
Ланской писал: «Ванин счастливо избежал навязчивых штампов: анархистской разухабистости, матросской резкости движений. Он был ловок без удалства, предан революции без ложно-митингового пафоса, прост без грубости. Среди самых тягчайших испытаний он оставался жизнерадостным оптимистом, глубоко верящим в силы революции, в мощь партии Ленина... Он — подлинный ответственный работник, только самый простой, душевный и непосредственный... Он умело и мудро хозяйничает, ободряя, волнуясь, вкладывая в каждое слово какую-то необычайно трогательную человеческую страсть и теплоту. В бесчисленных эпизодах пьесы он успевает передать все оттенки человеческих чувств, от мягкого юмора до высокого трагического напряжения»<sup>1</sup>.

В постановке «Штурма» было немало выразительных, сочных фигур представителей революционного народа и ярких массовых сцен, которым Любимов-Ланской всегда придавал большое значение.

Революционный народ сознательно выдвигался режиссером на первый план как активная, действующая сила. Характеризуя свой подход к работе над народной сценой, Любимов-Ланской говорил о важности «выявить» и «создать определенный конфликт» для народной массы, «столкнуть в ней разного рода враждебные друг другу стихии»<sup>2</sup>. Одновременно Любимов-Ланской подчеркивал необходимость «заразить» народную массу темпераментом, увлечь пламенным революционным энтузиазмом.

Работу над народными сценами Любимов-Ланской обычно начинал с разделения участников на отдельные группы, выражающие определенные классовые интересы, сталкивающиеся между собой. Намечался центральный конфликт, основная задача сцены, отношение к происходящим событиям той или иной группы. Определив основные группы участников массовых сцен, режиссер переходил к характеристике каждого отдельного персонажа, устанавливая его индивидуальную задачу в данном эпизоде. Он умел увлечь исполнителей захватывающими, интересными заданиями. Поставленные им народные сцены отражали важнейшие, исторически достоверные столкновения социальных сил, они были пронизаны духом непримиримой классовой борьбы. Именно поэтому они дышали жаром революционного энтузиазма. В них правдиво и страстно был показан процесс формирования революционного сознания масс, передан героический пафос победы революции, победы пролетариата. Характерными чертами этих сцен были красочность, броскость, энергичность, почти графическая точность рисунка мизансцен.

Любимов-Ланской, всегда более увлекающийся постановочными, нежели педагогическими задачами, предпочитавший репетиции на сцене застольным обсуждениям, лепил массовые эпизоды уверенно, точно, часто прибегая к приему ритмического контраста, разнообразно строя их в композиционном отношении, подчеркивая резкость в смене настроений, растущую победоносную уверенность одних групп, растерянность и спад активности других. В массовых сценах в спектаклях Ланского особенно остро проступала присущая творческой манере режиссера митинговость. В их ярком политическом темпераменте, лаконизме внешних средств было что-то роднящее их с боевыми революционными плакатами. Они не всегда воспроизводили жизнь народной толпы во всей ее реалистической полноте. Порой им была свойственна излишняя увлеченность внешними жанровыми характеристиками персонажей. И эти черты уже в ранних революционных постановках режиссера говорили об известной ограниченности его творческого метода. Но вместе с тем поставленные Любимовым-Ланским массовые сцены почти всегда с



Финал спектакля «Штурм» В. Билль-Болозерковского. Театр имени МГСПС (1925 г.)

<sup>1</sup> Е. О. Любимов-Ланской. Братишка—Ванин — «Театр», 1937, № 8.

<sup>2</sup> Стенограмма беседы Е. О. Любимова-Ланского с молодежью от 23 января 1930 г.

замечательной силой раскрывали классово существенное в происходящих событиях, сосредоточивали в себе основные мысли постановок. Они входили в общее построение спектаклей как их органичная часть, отражали стремление режиссера изображать отдельные человеческие судьбы в их глубоких, тесных связях друг с другом, в их неотделимости от общей народной судьбы.

В работе над народными сценами Любимов-Ланской естественно опирался на значительный опыт русского театра, в особенности на творческий опыт Московского Художественного театра, имевшего значительные достижения в этой области, хотя и пытался как раз в 20-е годы противопоставить творчество руководимого им коллектива художественным позициям МХАТ'а. Одновременно он вносил новое в традиции русского театра в постановке массовых сцен. И этим новым было прежде всего то, что основное внимание режиссер уделял показу острых классовых конфликтов, раскрытию социального, политического смысла изображаемых явлений.

К числу лучших народных сцен, поставленных режиссером, принадлежали — субботник в «Шторме» и митинг в крепости в «Мятеже».

Жизненно достоверное и в то же время приподнято романтическое воплощение получила на сцене театра имени МГСПС атмосфера одного из первых коммунистических субботников. «...Голодные рабочие, окруженные злостной контрреволюционной агитацией буржуазии, меньшевиков и эсеров, устраивают «коммунистические субботники», работают сверхурочно без всякой платы и достигают громадного повышения производительности труда, несмотря на то, что они устали, измучены, истощены недоеданием. Разве это не величайший героизм? Разве это не начало поворота, имеющего всемирно-историческое значение?» — писал В. И. Ленин<sup>1</sup>.

Театр отразил героический трудовой энтузиазм широких масс народа, еще не закончившего разгром врага, но уже создающего на обломках старого новое общество, новую жизнь...

...Лютый мороз. Люди надели на себя все, что могли: старые подшитые валенки, платки, полушубки, шинели, самодельные, неуклюжие рукавицы, шарфы. По одному, по двое подтягиваются они к зданию укома — условно, лаконично изображенному посредством единой для всего спектакля выгородки декораций с надписью на кумачевом полотнище: «Батырский уком РКП(б)». Мы узнаем, например, что коммунистка-работница пробежала три версты, чтобы не опоздать, а дома у нее осталось трое ребятишек. Начинается переключка, и часто в ответ на названную фамилию слышится: «В тифу... В тифу...». Как лакомое блюдо, передаются из рук в руки несколько печеных картофелин. Да, эти люди недоедают, недосыпают, но они, как бойцы на фронте, всегда готовы к бою, всегда начеку. Ненссякаемый источник энергии чувствуется в их движениях, словах. Летят снежки. Молодежь толкается, чтобы согреться. Люди пересмеиваются, шутят. Огромным пафосом наполнены наивные, но очень искренние стихи молодого рабочего Васильева, которые он декламирует, напряженно выбросив вперед руку.

Неутомимый, носится от одного к другому Братишка в расстегнутой на груди куртке. Действие переходит от одной группы к другой, захватывая постепенно всех участников, становясь все взволнованнее и энергичнее. Вооруженные метлами, лопатами, ломом коммунисты, выстроившиеся в один ряд, етправляясь на очистку дворов, выглядят, как боевое подразделение, готовое на штурм. Звонко выводит запевала: «Слушай, рабочий, война началась...». И дружно подхватывает хор: «Смело мы в бой пойдем за власть Советов, и как один умрем в борьбе за это».

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 29, стр. 393—394.



Сцена из спектакля «Шторм» В. Билль-Болозерковского. Субботник. Театр имени МГСПС (1925 г.)

Еще большее значение, чем в «Шторме», массовые, народные сцены имели в «Мятеже». Бунтующая, воинственная масса была центральным действующим лицом в романе Д. Фурманова. Режиссер чутко уловил замысел автора и всячески старался осуществить его в спектакле.

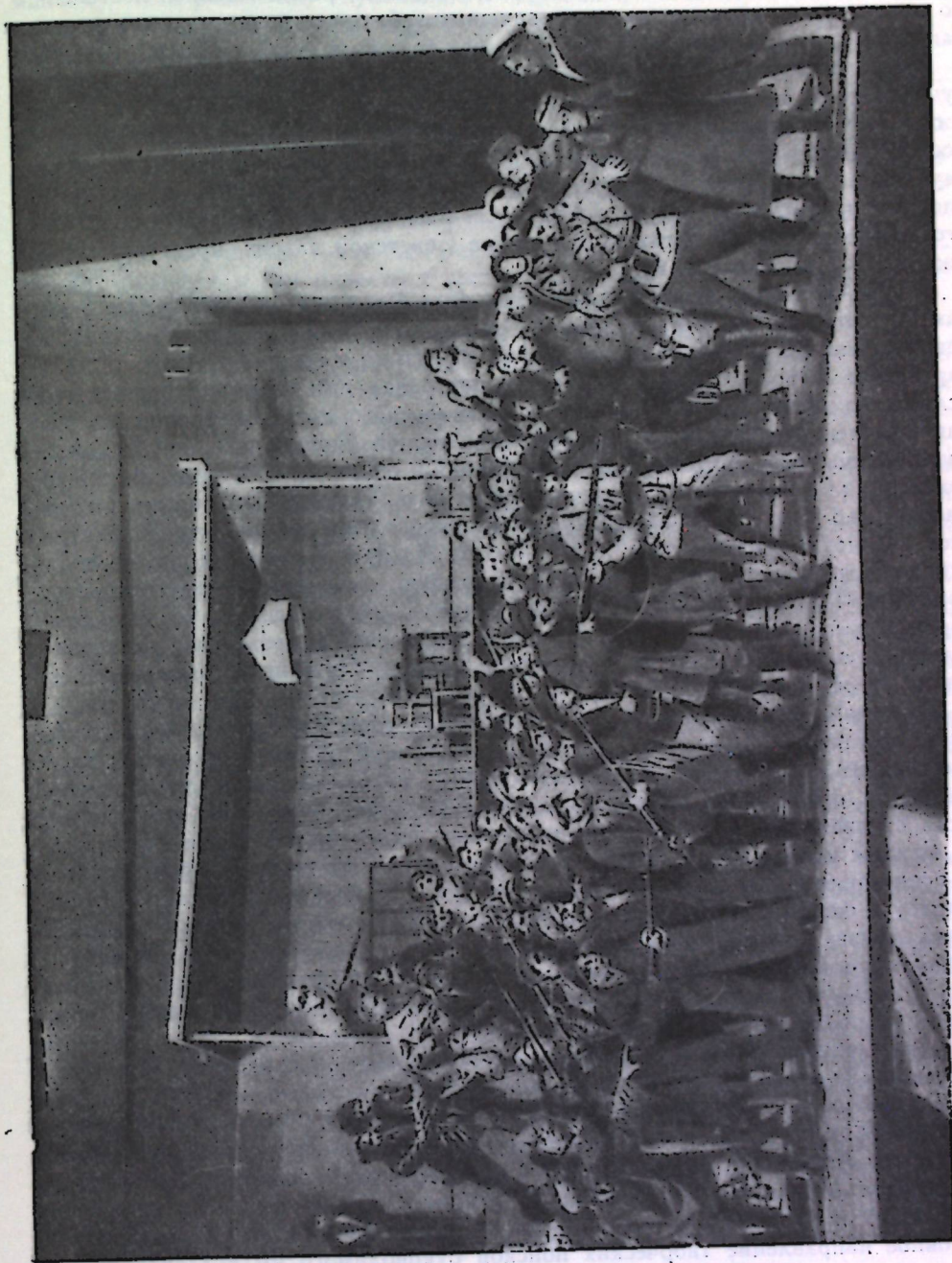
Подавление мятежа в городе Верном развернулось на сцене в эпически масштабную, драматическую картину.

Первые же эпизоды передавали обстановку напряженной классовой борьбы в Семиречье... После того, как в зале гас свет, на авансцену выходило несколько исполнителей, одетых в красноармейскую форму. Торжественно звучали фанфары, возвещая о начале спектакля, как бы придавая ему взволнованный, эмоциональный тон. Затем из вновь наступившей темноты возникла походная красноармейская песня. Луч света падал на помост в зрительном зале, соединенный со сценой. На нем появлялась группа идущих на работы красноармейцев. «Стой! Закуривай, ребята», — раздавалась первая реплика, красноармейцы останавливались. Одни усаживались прямо на помосте, другие на ступеньках лестницы, ведущей на помост. Из карманов вытаскивали замусоленные кисеты, свертывали козьи ножки. Начинался вбрчливый, недовольный разговор. Красноармейцы устали воевать, жадно стремились разойтись по домам. Пользуясь этими настроениями, враги пытались разжечь в красноармейских массах ненависть к коммунистам, к реввоенсовету и трибуналу, национальную вражду по отношению к киргизам и другим народам Средней Азии. Мятеж зарождался на наших глазах. Искра была брошена на благодатную почву. Пожар открытого бунта вот-вот был готов вспыхнуть.

Красноармейская масса, увлеченная мятежниками, была чрезвычайно пестра по своему составу. Сложность и ответственность разработки массовых сцен в «Мятеже» состояла в необходимости показать разные группы мятежников, остро обозначить наметившийся в их рядах раскол, освобождение честных бойцов революции из-под вражеских воздействий. Кульминацией спектакля стала сцена в крепости — сцена наибольшего размаха мятежа.

...Зубчатая стена крепости тонула во мраке, над городом опускалась ночь. На фоне стены выделялся небольшой помост на длинных, тонких подпорках. Здесь помещался председатель митинга, сюда поднимались ораторы. А внизу шумела, буйствовала разгоряченная, возбужденная толпа. «Вот она, многотысячная вооруженная толпа — сбилась, гудит, ревя ревет, словно стадо голодных зверей. Тут «недовольных» — сто процентов! У каждого свой зуб против Советской власти: кто за то, что его от дома против воли на фронт отлучают, кто за разверстку, кто отомстить Трибуналу охотится или Особому, кого не обули во-время, кому сам строй не люб новый, — словом вся сверлит свое», — характеризовал Д. Фурманов настроение мятежной толпы к началу митинга. Следуя этому указанию автора, Любимов-Ланской стремился выявить случайный характер «недовольства» одних и последовательную ненависть к Советской власти других.

По внешнему облику толпа казалась единой, одноликой. Преобладали шинели, гимнастерки, простая крестьянская одежда. Но начиналось действие, и вскоре можно было ясно отличить подлинных красноармейцев и крестьян от переодетых бедняками баев и купцов. Слева особняком держалась небольшая группка вдохновителей мятежа, пришедших посмотреть, как развернутся события. В момент сильного драматического напряжения сцены режиссер прибегал к диагональному, динамическому размещению участников: слева в глубине, на возвышении — неподвижные фигуры баев и купцов, справа на авансцене — Зигура, Шигабутдинов, Буровой, а между ними — наступающая на коммунистов толпа с винтовками наперевес. Борьба не на жизнь, а на смерть шла в этой сцене не только между Фурмановым и мятежной



Сцена из спектакля «Мятеж» Д. Фурманова и С. Подняпова. В крепости. Театр имени МГСПС (1927 г.)

толпой, не только между толпой и коммунистами — мужественной, решительной горсткой людей, но прежде всего между коммунистами и безмолвными организаторами мятежа — баями и купцами. Борьба шла и внутри самой бунтующей массы.

Остро реагируя на речь Фурманова, она словно раскалывалась постепенно на две части, причем число осознавших заблуждения росло, в то время как ряды приверженцев купцов и баев все больше и больше таяли.

Сцена митинга была живым, образным выражением огромной воздействующей силы коммунистических идей. Несмотря на то, что врагам удалось, воспользовавшись провокацией, арестовать членов штаба, от сцены оставалось ясное ощущение, что речи Фурманова, Шигабутдинова, Зигуры прозвучали не напрасно. Раздавшиеся перед их арестом отдельные крики красноармейцев: «Мы согласны... Мы идем. Мы идем на Фергану» означали, что заблуждавшиеся, истинно преданные Советской власти красноармейцы уже осознали свою ошибку.

Как и «Шторм», спектакль «Мятеж» был богат яркими актерскими удачами в центральных и эпизодических ролях. Выдвигая на первый план массовые эпизоды, режиссер не ослаблял внимания к разработке отдельных характеров. Образ Фурманова сильно пострадал при инсценировании, что осложнило задачу исполнителя К. А. Давидовского, которому следовало, обращаясь непосредственно к роману, к жизненной биографии ее автора, стараться донести до зрителей большую правду и обаяние этого замечательного человека, кристального большевика, опытного, талантливого организатора масс. Актер добился при этом многого и важного. Мастер тонкого психологического рисунка, вдумчивый художник, К. А. Давидовский верно передал ясность мысли, четкость в решениях, скромную, спокойную мужественность, присущие Фурманову. Он убедительно показал, как уверенно и точно ориентировался его герой в сложной обстановке классово-борьбы, как последовательно, неуклонно руководил усмирением мятежа, без единого выстрела, без единой жертвы.

К лучшим актерским удачам принадлежал образ областного комиссара Шигабутдинова в исполнении Б. И. Пясецкого. В ярком, красочном, эмоциональном характере, созданном актером, находила воплощение мысль спектакля о том, что Великая Октябрьская социалистическая революция способствовала мощному духовному подъему всех народов нашей страны.

Важное место в постановке занял, например, эпизодический образ старика-крестьянина, появлявшегося в двух сценах. Его играл А. А. Сашин. Этот старик, с окладистой седой бородой и лукавой хитринкой в прищуренных узких глазах, поддерживавший первоначально мятежников, столкнувшись с Караваевым и его сподвижниками, ясно ощутил их чуждость народу. «Ну, это не наше, не крестьянско-рабочее правительство», — к такому выводу приходил он после основательного раздумья.

Стремление к большим социальным обобщениям, к созданию эпических театральных полотен, отражающих героические моменты из истории борьбы рабочего класса, неотрывно объединялось в режиссерском искусстве Е. О. Любимова-Ланского с утверждением революционной романтики. «Год рождения «Шторма» и его название стали символом, определив наш путь, как театра революционной героики, патетики и романтики эпохи штормов вчерашних и бури наших дней»<sup>1</sup>, — писал Любимов-Ланской, характеризуя основное направление творческих поисков руководимого им коллектива.

<sup>1</sup> Е. О. Любимов-Ланской. Творческий путь театра им. МГСПС. — «Известия», 12 апреля 1933 г.

«Для нас романтика — это прежде всего революционный энтузиазм. Горячая вера в торжество революции. Революционная страстность»<sup>1</sup>, — объяснял он свое понимание места и значения революционной романтики в реалистическом советском искусстве. Он воспринимал революционную романтику «как романтику глубочайшего социального смысла»<sup>2</sup>. Видя образное выражение новой, революционной романтики в сцене субботника, режиссер отмечал: «Когда в одном из актов «Шторма» на площади собираются продрогшие, плохо одетые коммунисты и, вооружившись лопатами, в боевом строю, с боевыми песнями уходят на борьбу с грязью, зритель поражается громом аплодисментов. Почему? Что тут возвышенного и прекрасного: взять в руки метлы, лопаты и уйти выполнять обязанности дворников и ассенизаторов? Победа над тифом, над смертью, над хаосом — вот что означал порыв добровольного, воодушевленного коллективного труда. Революционный энтузиазм — вот что заражало зрителей глубоким волнением, вот что рождало в нем радость и заставляло биться в унисон сердца рабочего зрителя. Эта романтика совершенно закономерно вытекала из того сурового реализма, которым был насыщен спектакль «Шторм»»<sup>3</sup>.

Основное направление работы над спектаклем «Мятеж» было определено в протоколе заседания Художественного совета театра от 16 сентября 1927 г. следующим образом: «...пьесой поставлена перед нами задача достичь патетики, зажечь героический огонь, — показать пафос революционной борьбы за укрепление Советской власти. Герои пьесы — коллектив борцов за единую идею социализма. Задача режиссуры — подняться до патетики, выявить героев коллектива и отдельных лиц, накалить их действия огнем, подлинным революционным пафосом»<sup>4</sup>.

Романтическое восприятие действительности, ее приподнятое, остро эмоциональное воплощение в спектаклях, поставленных Любимовым-Ланским, органически вытекало из его основного стремления передать героический дух революционных событий, героизм характеров и подвигов людей. «Грозное дыхание великих, жестоких, решающих дней революции опалило аудиторию. Они были во власти подлинного шторма, сметающего наслоения целых веков и превращающего в песок твердыни окостенелых традиций и понятий... За фигурами отдельных людей, за сменой отдельных картин чувствовался действительно исторический шторм, и его дыхание временами обжигало зал», — писала критика о «Шторме».

Приветствуя коллектив театра имени МГСПС с 10-летним юбилеем: в 1933 г., В. М. Молотов писал: «Шлю привет революционной драме и желаю новым артистическим силам смелее идти по пути «Мятежа»»<sup>5</sup>.

Важнейшие, новаторские черты режиссерского искусства Е. О. Любимова-Ланского нашли отражение и в других его работах, таких, как «Цемент» (1926), «Ярость» (1929) и др. И в этих постановках Любимов-Ланской выступал пионером в разработке актуальных современных тем. В «Цементе» на советскую сцену вышли герои восстановления народного хозяйства — рабочие и работницы возрожденного цементного завода. В «Ярости» нашла отражение тема решительного перелома в деревне, важнейших сдвигов в деле строительства колхозов. В этих спектаклях режиссер также добивался создания эпического образа народа и достигал удачи.

<sup>1</sup> Стенограмма беседы Е. О. Любимова-Ланского с молодежью от 23 января 1930 г.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Цит. по рукописи статьи Е. О. Любимова-Ланского «Путь театра им. МГСПС. Его творческие установки».

<sup>4</sup> Протокол заседания Художественного совета. Из личного архива Е. О. Любимова-Ланского.

<sup>5</sup> «Груд», 12 апреля 1933 г.

в трактовке как отдельных образов, так и массовых сцен. И здесь чувствовалась кипучая жизненность, подлинность и безыскусственность в изображении современности. Однако в идейном и художественном отношении спектакли эти были намного слабее «Шторма» и «Мятежа».

В значительной степени это объяснялось слабостью драматургии — поверхностной инсценировки «Цемент», сделанной Р. Галлиатом, и неглубокой пьесы Е. Яновского «Ярость». Но причины недостаточной идейной и художественной ценности спектаклей обуславливались также и противоречивостью творческих позиций режиссера, выявившейся исторической ограниченностью его художественных установок.

Страстное, активное режиссерское искусство Любимова-Ланского с самого начала таило в себе зерно серьезных противоречий. Основным недостатком его работы было то, что он не придавал должного значения овладению опытом классического русского театра и не осуществлял систематического контакта с творческой деятельностью других передовых театральных коллективов.

Любимов-Ланской безусловно обогнал многих из своих товарищей по искусству в 20-е годы, выступая впереди других в разработке советским театром современной темы. Смелый, неутомимый режиссер-новатор, он всегда ратовал за реалистическое, доступное и понятное широким массам искусство. Его спектакли «во весь голос», захватывающе эмоционально, пропагандировали политику партии и Советского государства. Заслуга Любимова-Ланского состояла также в том, что он призывал к отражению новой действительности всецело на основе развивающейся реалистической советской драматургии.

Новый советский человек, строитель социалистического общества, живо интересовал Любимова-Ланского. Ставя первые реалистические революционные спектакли о героическом подвиге народа в гражданскую войну, он великодушно чувствовал социальный энтузиазм масс, острое осознание ими своих классовых интересов, великий порыв в социалистическое будущее. Все эти черты создателей нового общества выразительно запечатлели его постановки. В них появились первые на советской сцене реалистические образы вожakov народа — коммунистов, нашла отражение широкая, многогранная деятельность партии в годы гражданской войны и восстановления народного хозяйства. В тех же спектаклях был создан ряд типических, художественно ярких характеров представителей революционного народа.

Но тем не менее уже в этих постановках можно было заметить черты недостаточной психологической мотивировки поведения героев, примитивизации, упрощенности в трактовке отдельных персонажей.

Недооценка наследия русского классического театра и достижений советских режиссеров и актеров явилась предпосылкой для проникновения пролеткультовско-рапповских влияний в режиссерское творчество Любимова-Ланского. Отголоски ложных теоретизирований деятелей РАППа звучали в его утверждениях о необходимости экспериментировать в области «нахождения современных политических масок»<sup>1</sup>. Ограниченность творческого метода режиссера стала все отчетливее проявлять себя с годами.

Шире и богаче становился духовный облик советского человека, выше его сознание. Со все большей глубиной и полнотой воссоздавал советский театр образы современников. Одновременно со «Штормом», «Мятежом» и сразу вслед за ними был поставлен разными коллективами ряд замечательных реалистических спектаклей о днях гражданской войны. В начале

<sup>1</sup> Стенограмма доклада Е. О. Любимова-Ланского на заседании Художественного совета 3 мая 1927 г.

30-х годов в репертуар всех советских театров активно вступила тема нового, социалистического труда, коренных изменений в сознании советского человека — строителя социализма. Впервые затронутые Любимовым-Ланским современные темы начали получать более тонкое и совершенное воплощение на сценах других театров. Так было с темой, выдвинутой спектаклем «Цемент», с темой «Ярости». Крепко связанное со всем советским искусством первых послереволюционных лет присущей ему агитационностью, нужной долей броской, политически страстной плакатности режиссерское творчество Любимова-Ланского стало отставать от общего развития советского театра в 30-е годы. С особой остротой это проявилось в постановках второй половины 30-х годов — «Апшеронская ночь» Н. Никитина (1937) и «Путь к победе» А. Н. Толстого (1939).

Последней значительной театральной работой Любимова-Ланского было исполнение роли профессора Окамова в спектакле «Машенька», поставленном Ю. А. Завадским в 1941 г. Эта роль выявила большое актерское дарование Любимова-Ланского. Глубокий контакт с новым для театра имени Моссовета режиссером Завадским, практическое применение системы Станиславского в работе над ролью Окамова дали значительные результаты. В этой роли Ланским-актером было достигнуто то, чего не хватало его последним режиссерским работам. Старый профессор Окамов, честный в труде, но поначалу несколько чуждавшийся людей, предстал на сцене во всей своей живой, человеческой конкретности, тончайшие порывы его мыслей и чувств были глубоко продуманы и реалистически точно воспроизведены исполнителем. Образ Окамова говорил о том, как еще много ценного мог бы создать на советской сцене и Ланской-актер и Ланской-режиссер, овладев всей суммой творческих навыков, созданных русским реалистическим сценическим искусством, развитых и продолженных деятелями советского театра.

Большое значение творческого опыта Е. О. Любимова-Ланского в развитии советской режиссуры бесспорно. Возглавляемый им театр в значительной мере «нацелил» многие другие коллективы на разработку современной тематики. В особенности плодотворна оказалась его работа над созданием народно-героического революционного спектакля, над осуществлением важнейшей задачи советского искусства — воспроизведением образа народа.

С. Н. Дурьлин

## П. М. САДОВСКИЙ В „ИГРОКАХ“ И „ЖЕНИТЬБЕ“ ГОГОЛЯ<sup>1</sup>

В Гоголе русский театр получил драматурга-новатора, смело упразднившего все шаблоны устарелой поэтики «комического», разрушавшего основы так называемой «благородной» комедии Шаховского, Загоскина, Хмельницкого. В «Ревизоре» Гоголь дал образец новой комедии — без любовной интриги, без добродетельного героя, без «резонера», выступающего в той или иной маске от автора. И вместе с тем, Гоголь в «Ревизоре» продолжал дело Фонвизина и Грибоедова. Сатирический удар Гоголя по властителям-самоуправцам и грабителям-взяточникам почувствовался, как удар по самодержавно-дворянскому строю. Освоение гоголевской драматургии с ее критическим реализмом было для театра его поры делом чрезвычайно трудным. Основной стиль актерского исполнения в комедии того времени был чрезвычайно далек от критического реализма; господствовало увлечение водевилями, с их смехом ради смеха, с их исканием нарочито комического во внешних положениях. Актерская игра не только не отвечала требованиям «Ревизора», но и отошла от старого сумароковского завета — «издевкой править прав».

В Петербурге «Ревизор» был сыгран актерами (за исключением Сосницкого — городничего и Афанасьева — Осипа), как большой водевиль с подмемой комического «смехотворным». Гоголь многократно выражал свое недовольство подобной трактовкой «Ревизора».

В Москве, благодаря Щепкину, понимавшему огромную художественную ценность комедии Гоголя и ее великое общественное значение, «Ревизор» был сыгран иначе. В течение нескольких лет как ведущий актер и неофициальный режиссер спектакля Щепкин добивался от себя и товарищей-актеров глубокого раскрытия реалистической основы комедии и усиления ее сатирического звучания. Именно в Малом театре было положено Щепкиным то прочное начало сценической трактовке «Ревизора» как воинствующего произведения критического реализма, которое стало основным законом исполнения «Ревизора».

<sup>1</sup> Раздел главы «Первые годы в Москве. Садовский в комедиях Гоголя» из незавершенной монографии С. Н. Дурьлина «Садовские», подготовивавшейся им в Институте истории искусств АН СССР.— *Ред.*

В 1842 г. вышла первая часть «Мертвых душ», а уже 11 сентября того же года сцены из «Мертвых душ» были представлены в Москве в Большом театре в бенефис Самарина с Живокини в роли Ноздрева и Щепкиным в роли почтмейстера.

Вся роль последнего сводилась к «Повести о капитане Копейкине», которую он рассказывает чиновникам, перепуганным слухами о скупке Чичиковым мертвых душ. В этом спектакле Садовский не был занят, но при первом же возобновлении «Мертвых душ» в 1846 г. роль почтмейстера перешла к нему, а когда в более поздние годы «Мертвые души» сошли с репертуара, Садовский стал исполнять «Повесть о капитане Копейкине» в публичных чтениях с эстрады.

Третья творческая встреча московского театра с Гоголем произошла 5 февраля 1843 г. В бенефис М. С. Щепкина в Большом театре впервые в Москве были поставлены «Женитьба» и «Игроки». «Игроки» до московского спектакля нигде не исполнялись; «Женитьба» впервые увидела свет рампы в Петербурге, 9 декабря 1842 г., в бенефис И. И. Сосницкого.

Спектакль «Женитьба» в Петербурге не имел успеха. В. Г. Белинский с негодованием писал В. Г. Боткину: «Я сейчас из театра. «Женитьба» пала и ошканила». И резко отзывался об исполнении пьесы: «Играла была гнусно и подло»<sup>1</sup>.

Основная причина «падения» «Женитьбы» в Петербурге, как впервые выяснено автором этих строк, заключалась в том, что Николай I, приехавший на премьеру с дочерью, демонстративно покинул зал почти в начале представления, так как нашел пьесу грязной и непристойной. Как пишет бывшая на этом представлении М. К. Карташевская, «Государь... приехал на первое представление и взял с собою Ольгу Николаевну, но тотчас же ее увез, и вся публика приняла пьесу с шумным выражением негодования»<sup>2</sup>.

По почину царя, реакционная критика, во главе с Булгариным, обрушилась на комедию Гоголя: «Г. Гоголь выводит в новом сочинении своем несколько уродливых карикатур, как в китайских тенях, показывая нам при том такую природу, от которой невольно отворачиваешься». Рецензент из булгаринской клики спрашивал: «Скажите, где видел г. Гоголь чиновничий мир, который он выставляет в своей так называемой комедии? Г. Гоголь не найдет подражателей, которые бы по доброй воле называли комедией сбор неслыханных нелепостей и неприличных выражений и подверглись бы заслуженному негодованию публики»<sup>3</sup>.

Щепкин читал, конечно, этот отзыв театрального журнала, обвиняющий Гоголя в сознательном извращении действительности. Михаил Семенович был близок с семьей Аксаковых; письмо Карташевской было адресовано В. С. Аксаковой, — и М. С. Щепкин, близкий друг ее отца, принимавшего деятельное участие в театральных делах великого актера, не мог не знать, какого мнения царь о новой пьесе Гоголя и что произошло на ее первом представлении.

Нужно было обладать храбростью и большой любовью к драматургии Гоголя, чтобы после петербургских происшествий взять отвергнутую царем и ошканившую «Женитьбу» в свой бенефис, прибавив к ней еще и другую пьесу того же неблагонамеренного драматурга — «Игроки».

Актер-реалист, художник-демократ, Щепкин, ставя в свой бенефис «Женитьбу», брал на себя задачу опровергнуть суждение холопской критики

<sup>1</sup> Письма В. Г. Белинского, под ред. Е. Лятского, т. II, СПб., 1911, стр. 239.

<sup>2</sup> С. Н. Дурьлин. Гоголь и театр.— «Известия АН СССР». Серия истории и филологии, 1952, т. 9, № 2, стр. 151.

<sup>3</sup> «Театральная хроника». Александринский театр.— «Репертуар и Пантеон». Кн. XXIV, 1842, стр. 16—17.



зрителей и журналистов, верноподданно шедших за царем в осуждении комедии Гоголя. С точки зрения чисто театральной, Щепкину предстояло в свой бенефис дать новую реалистическую сценическую редакцию «Женитьбы». В опровержение той «водевильной» редакции в Петербурге, которую так резко осудил Белинский, делали исключение лишь для одного Мартынова в роли Подколесина («Очень был не дурен Мартынов», — писал Белинский в том же письме к Боткину): Говоря о «Женитьбе» в своем отзыве на сочинение Гоголя, Белинский писал: «Здесь, в Петербурге, она давалась на сцене; но там мы не узнали ее, ибо нет ничего общего между тем, что видели на сцене и что читаем теперь в книге... Конечно, смех публики есть награда комическому актеру, но он должен возбуждать этот смех естественным выполнением представляемого им характера, а не явным желанием во что бы то ни стало возбудить смех — не резкими движениями, не уродливым костюмом...»<sup>1</sup>.

Требования, предъявляемые Белинским к актерам комедии, вполне соответствовали тому новому пониманию комедии и ее общественному значению, которые Гоголь обнаружил в «Ревизоре» и «Женитьбе».

Гоголь был драматургом жизненной правды и сатирической темы. Гоголь навсегда отказался от того понимания «комического», которое было свойственно таким драматургам, его современникам, как Скриб, Лабиш, Ожье. Отказался он и от нарочитого комизма сюжета, интриги, сценария, амплуа, окрашенных лишь поверхностными красками некоторого жизнеподобия. Комическое для Гоголя — это реальное явление жизни, а не условно построенное происшествие, где «комическое» подменяется «смехотворным».

«Комизм кроется везде, — утверждал Гоголь, — живя посреди него, мы его не видим; но если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы же сами над собой будем валяться со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали его»<sup>2</sup>.

Одно из действующих лиц «Театрального разъезда», этой гоголевской эстетике в лицах, «любитель искусств» говорит по поводу сюжета только что представленной «новой комедии»: «...в смысле любовной интриги, так ее, точно, нет. Но, кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит взглянуть пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»<sup>3</sup>.

Завязки всех комедий Гоголя построены новаторски, без «любовной интриги», на конфликтах живой действительности.

Щепкину прекрасно известны были эти воззрения Гоголя на природу «комического», на необходимость исходить из реальной жизни в построении конфликта комедии, в создании характеров действующих лиц. Он стремился осуществить эти требования Гоголя в постановке «Женитьбы» и «Игроков», готовившихся в отсутствие Гоголя, при некотором участии С. Т. Аксакова.

Это удалось Щепкину в значительной степени, но далеко не полностью. «Женитьба» и «Игроки» исполнялись как произведения реалистические, актерами, стремившимися к жизненной правде. Сообщая Гоголю о первом представлении «Женитьбы» и «Игроков», С. Т. Аксаков писал:

«Хомяков, который был подле нас в ложе, весьма справедливо заметил, что те же самые актеры, появившиеся в средней пьесе (какой-то водевиль)

между двумя вашими, показались не людьми, а лартовыми фигурами, куклами выпускными»<sup>1</sup>.

Отзыв А. С. Хомякова свидетельствует о том, что между исполнением водевиля и комедии Гоголя была огромная разница: в комедиях были живые лица, в переводном водевиле с французского были в передаче тех же актеров условные фигурки, обычные для этого жанра.

Главные роли в «Женитьбе» были распределены самим Гоголем: Подколесин — Щепкин, Кочкарев — Живокини. На остальные роли актеров, по тогдашнему обычаю, назначал сам бенефициант. Необходимо отметить, что в обеих пьесах Щепкин, наряду с опытными актерами, игравшими в «Ревизоре» (Степанов, Орлов, Ленский и др.), наряду со своим учеником Самаринным занял молодого актера Садовского. Щепкин знал его глубокий интерес к Гоголю, ценил его способность работать над ролями, требовавшими тонкого художественного чутья и живого ощущения действительности.

Садовский блестяще оправдал выбор Щепкина. Созданные им образы Анушкина в «Женитьбе» и Замухрышкина в «Игроках» оказались самыми реальными, самыми художественными и верными замыслу Гоголя.

В знаменитом письме к Гоголю С. Т. Аксаков писал: «Женитьба» и «Игроки» были получены гораздо прежде Ваших сочинений; я имел случай читать несколько раз в обществе мужчин и дам последнюю и произвел восторг и шум необыкновенный, какого не произвела она даже на сцене. На это есть множество причин: 1) на Большом театре, где обыкновенно даются бенефисы, многого нельзя было расслушать; и так публика только вслушивалась в пьесы; 2) главные лица: Подколесин и Утешительный дурно были исполнены Щепкиным... Остальных мелочных причин не нужно исчислять. Но когда подняли занавес, продолжительный гром рукоплесканий приветствовал появление на сцене нового вашего сочинения»<sup>2</sup>.

Извещая Гоголя о неуспехе Щепкина в ролях Подколесина и Утешительного, Аксаков сообщал: ««Женитьба» была разыграна лучше «Игроков». В первой женихи, особенно Садовский (Анушкин, или Ходилкин, как перекрестил его г. цензор Геденов...) были недурны»<sup>3</sup>.

Эти строки из письма Аксакова к Гоголю знаменательны. Сообщив автору «Женитьбы» о неудачах, постигших главных исполнителей — Щепкина и Живокини, не упоминая о других исполнителях мужских ролей, он выделяет молодого Садовского. И это выделение в гоголевской роли актера, занятого почти только в водевилях, тем знаменательней, что Ячницку в этом спектакле играл П. Степанов, а Жевакина — П. Орлов, прославленные исполнители ролей судьи и Осипа в «Ревизоре».

Типичская фигура Анушкина, отставного пехотного офицера, была в исполнении Садовского так ярка, так жизненно правдива, что сосредоточивала на себе внимание зрителей гораздо больше, чем все другие роли. К сожалению, у нас нет возможности полно раскрыть сценическое содержание, актерский замысел этой первой гоголевской роли, сыгранной Садовским. Но в ней, несомненно, проявилось основное свойство Садовского-реалиста: его отвлечение ко всякому шаржу, его понимание, что комизм не есть самостоятельная задача актера. Верное постижение данного характера в его главной «заботе» (термин Гоголя), пустой и ничтожной, делает смешным «задор» (также термин Гоголя) этого человека в достижении его пустой цели и глупой заботы. Чем серьезней предавался Анушкин своей «заботе» о том, чтоб его будущая супруга знала французский язык, тем комичней становился «задор» этого жениха, ни слова не знающего по-французски. Следуя этому гоголев-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полное собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VIII. СПб., 1907, стр. 90—91.

<sup>2</sup> С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем. М., 1890, стр. 7.

<sup>3</sup> Н. В. Гоголь. Полное собр. соч., т. 5, М.—Л., изд-во АН СССР, стр. 142.

<sup>1</sup> С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 91.

<sup>2</sup> Там же, стр. 90.

<sup>3</sup> Там же, стр. 90.

скому пониманию комического, Садовский создал строго реалистическую и вместе с тем глубоко комическую фигуру пехотного офицера в отставке Анушкина, поразившую всех на первом представлении «Женитьбы».

В том же спектакле, быть может, с еще большею яркостью Садовский сыграл маленькую роль Замухрышкина в комедии «Игроки».

Как известно, персонаж этот двойствен. По афише он Псой Стахич Замухрышкин, чиновник из Приказа. Для злополучного героя пьесы Ихарева и для зрителя он до конца пьесы остается этим чиновником Замухрышкиным, но в конце пьесы оказывается, что он вовсе не Замухрышкин, а отставной штабс-капитан Фрол Семенович Мурзофейкин, один из компании шулеров, обманувших Ихарева. Вся роль уместается в одном явлении и заключается всего в 17 репликах. Садовский не пытался, играя Замухрышкина, делать какой-либо намек на двойственность этого лица, не пытался из-за физиономии чиновника Замухрышкина показывать рожу Мурзофейкина. Согласно намерению Гоголя, зрители, как и Ихарев, до конца пьесы должны быть в непоколебимой уверенности, что перед ними настоящий чиновник из Приказа Замухрышкин. Так это и было в спектакле «Игроки». В исполнении Садовского Замухрышкин был типичнейший «приказной», чиновник-взяточник, случайно зашедший на сцену театра из московского Приказа общественного призрения.

Безусловно, что и на первом представлении Щепкин и его товарищи исполняли «Игроков» как реалистическую пьесу с живым общественным содержанием, хотя исполнение это далеко не достигало того художественного мастерства и правдоподобия, которое получило впоследствии.

Гоголь поражал глубиной своей сатиры, вскрывавшей язвы русской действительности. По поводу тех же «Игроков» в другом неизданном письме В. С. Аксакова писала: «Было две партии, — одни восхищались и смеялись от души, другие же утверждали, что как это ни прекрасно, положение России тут так ужасно, что нельзя иметь духу смеяться»<sup>1</sup>.

Этот отзыв показывает, что и в исполнении «Игроков», как и в исполнении «Женитьбы», московские актеры внесли много художественной правды, верного осознания русской действительности.

Неудача Щепкина в роли Утешительного, засвидетельствованная в письме Аксакова к Гоголю, была временной. Великий актер, рассказы которого о проделках игроков послужили одним из материалов для комедии, овладел ролью, и образ Утешительного стал одним из самых ярких в его портретной галерее.

А. А. Стахович писал об этой роли Щепкина: «Любовался я Щепкиным в «Игромах». Когда он сыграл С. И. Утешительного, я понял, что к Степану Ивановичу, по пословице: «по Сеньке — шапка», пришла эта фамилия: уж действительно *утешил* он (в игре Щепкина) и Ихарева, и публику. С первого его выхода было видно, что Утешительный — душа общества, где бы он ни появлялся, откровенно и горячо он заявлял, что без общества жить не может, что человек принадлежит обществу. На замечание Кругеля: — «Принадлежит, но не весь» — Щепкин вспыхнул, как порох, и зарпортовался.

— Нет, я докажу! Это обязанность... Это, это долг! Это... это... это... Взглянув на Ихарева, Утешительный прочел на его лице, что тот думает о подобной горячности, и сразу Щепкин переменил тактику и тон, стал спокойнее, степеннее: и в откровенном объяснении с Ихаревым, что «рыбак рыбака издали видит» (как ловко провел Щепкин всю щекотливость этого объяснения); и в полных жизни и правды рассказах о всех трудностях и опасностях пустяк в обращении карты собственного приготовления...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ИРЛИ (Архив Института русской литературы). 10.613/XV с.

<sup>2</sup> А. А. Стахович. Ключки воспоминаний. М., 1904, стр. 76, 77.

Стахович дает далее блестящую характеристику Щепкина в роли Утешительного, подробно останавливаясь на различных деталях, найденных великим артистом. Но свою характеристику Щепкина в роли Утешительного Стахович завершает таким переходом к характеристике Садовского в маленькой роли Замухрышкина: «После блестящей, художественной игры Щепкина в роли Утешительного, руководителя всей компании, Наполеона-победителя, появился на одно только явление, даже и не маршал, а одна из пружин этой махины, чиновник из приказа Замухрышкин — Садовский, и поблекло (не перед игрой Садовского, ея и не было, а был живой Замухрышкин) даже исполнение Щепкиным Утешительного».

Свой замечательный рассказ об исполнении Садовским роли Замухрышкина А. А. Стахович начинает словами: «Тут я в первый раз в жизни увидел... и понял, что такое был Садовский!»

С детства страстно любя сцену, я сотни раз читал и перечитывал Гоголя, обдумывал разные роли и, более или менее, создавал, как можно или должно понимать и играть их. Но чтобы возможно было так исполнить Замухрышкина, как исполнил Садовский, схватить и перенести на подмостки чуть ли не несколькими словами, движениями, мимикой вполне живое лицо, знакомое и мне из провинциального чиновничьего мира, воплотить его характер, его самого целиком в коротком явлении и фигурой, и голосом, каждым жестом, — одним словом, чтобы так можно было сыграть Замухрышкина, как его сыграл Садовский, я не только не ожидал, но мне и в голову не могло прийти, что я когда-нибудь увижу что-либо подобное на сцене!

Вот приблизительно то первое впечатление, которое произвела на меня игра Садовского в 1849 году, а перед тем, как я увидел его в первый раз, я уже видел и Мартынова в Подколесине, и Щепкина в Городничем, Кочкареве, Утешительном, в Фамусове и других лучших ролях Михаила Семеновича, и все-таки вынес это впечатление об игре Садовского, которое и осталось у меня на всю жизнь. Ни одного первоклассного актера, которого я видел в ролях Садовского (за весьма немногими исключениями, в иных только сценах, а не в исполнении всей роли), я не могу сравнить с ним; у других актеров была превосходная, местами гениальная игра, исполнение, полное правды, жизни, а Садовский на сцене не играл, а жил.

С 1849 года, когда я в первый раз видел Садовского в «Игромах», до семидесятих годов, когда я в последний раз любовался им в «Горячем сердце», комедии Островского, прошло около двадцати пяти лет. Сколько в этот период времени доставил мне великий артист невыразимого наслаждения в бессмертных типах Гоголя, в пьесах Островского, в комедиях Кальдерона и даже в пустых французских водевилях. Много утекло с того времени лет, много воспоминаний совершенно изгладилось из моей памяти, а Садовский, как живой, стоит передо мною!... Вот выглядывает из дверей голова Замухрышкина; слышу его говорящего таким тоном: «Да я чиновник из приказа...» — точно все должны были это знать заранее, или написано оно у него на лбу.

Как спокойно, с каким сознанием, что без него и его братии не выдадут денег из приказа, на слова Утешительного, чтоб он не забыл о благодарности, отвечал Садовский:

— Все это приемлется. Как это позабыть?

На шутовский тон вопроса: — Ну, как вас зовут? Как? Фентефлей Перпентьич, что ли? — после небольшой паузы, серьезно ответил он: — Псой Стахич-с.

Тонем выговоренных со вздохом слов: — Да что служба. Известное дело — служим, — обрисовал Садовский и быт, и все нравственные доблести всех жрецов Фемиды и блюстителей общественного призрения.

Утешительный продолжает:

— Ну что, как в приказе у вас, скажите откровенно: все хапуги?

Добродушный Псой Стахич привык, чтоб веселые господа подтрунивали над ним, но, сознавая, что он им теперь нужен, Замухрышкин — Садовский, с чувством собственного достоинства, отпарировал обычные шутки о взятках рассуждением: что кто и повыше, тоже ими не брезгают, только под другими названиями.

Как передал Садовский: — Да ведь честь, сами знаете, дело щекотливое. А сердиться тут не из чего. Я уж, батюшка, прожил свое.

И действительно, глядя на исполнение Садовского, видно было, что Псой Стахич прожил «свое». Видал он виды, прошел не ропща и тернистый путь жизни чиновника, не возгордится и в счастье, и заслуженно успокоится под старость в свитом долголетней службой теплом гиздышке, на лоне семейства, подготовляя в детях таких же доблестных и бескорыстных отечественных деятелей, как он сам! Замухрышкин прототип Юсова (в комедии А. Н. Островского «Доходное место»). И так же, как и гоголевский городничий, «в вере тверд и каждое воскресенье бывает у обедни!».

Но вот подает Утешительный Псою Стахичу бокал шампанского.

Садовский встал, польщенный вниманием (да и вообще Замухрышкин не прочь выпить) и залпом выпил бокал.

Но утроба Псою Стахича не принимает заморские вина, ей более национальный «очищенный» напиток. Замотал головой Садовский, махнул рукой, с гримасой проглотил вино и, после паузы, упираясь руками на колена, начал он повествование, как он угостит дорогих гостей чаем, — «такого у губернатора не сыщете, прямо из Кяхты», и как получил он его: «купец здесь больше по причине глупости своей должен был приплатиться... заплатил две тысячи, да по три фунтика чаю каждому из нас. Скажут — взятки, да ведь за дело: не будь глуп; кто его толкал?» — рассказывает, что купец в половине устроил фабрику с помещиком Фракасовым, заложившим для этого предприятия имение, за которое скорей нужно было получить из приказа деньги.

— Языка разве не мог придержать?

И как ушел Садовский, обнадежив новых приятелей многозначительным:

— Да уж сказано... будем стараться!

Да, была игра! Кончу словами из роли Расплюева, которая обязана своею славой более исполнению ее Садовским, чем даже автору<sup>1</sup>.

Главной особенностью игры П. М. Садовского было то, что в ней вовсе не было «игры», что это была та жизнь на сцене, которая захватывала своей непосредственной правдой и действенной глубиной. Это был реализм неслыханной простоты и жизненной свежести.

Сильнейшее впечатление от правдивой новизны и смелой жизненности, с которой Садовский сыграл маленькую роль Замухрышкина, впечатление, которое он произвел на зрителей и еще более на актеров, привело к тому, что в том же 1843 г. Садовскому перешла виднейшая роль в «Женитьбе», исполнявшаяся на первом представлении Щепкиным, — роль Подколесина.

Объясняя Гоголю одну из причин недостаточно яркого исполнения «Женитьбы», С. Т. Аксаков писал: «Я не понимаю, милый друг, вашего назначения ролей. Если б Кочкарева играл Щепкин, а Подколесина Живокини, пьеса пошла бы лучше. По свойству своего таланта Щепкин не может играть вялого и нерешительного творения; а Живокини, играя живой характер, не может удерживаться от привычных своих фарсов и движений, которые

<sup>1</sup> А. А. Стахович. Клочки воспоминаний, стр. 85—89.

беспрестанно выводят его из характера играемого им лица. Впрочем, надо было отдать ему справедливость: он работал из всех сил, с любовью истинного артиста, и во многих местах был прекрасен. Они желают переучатся ролями. Позвольте ли вы? В продолжение великого поста они переучат роли, если вы напишите ко мне, что согласны на то»<sup>1</sup>.

Позволение Гоголя было получено. Щепкин, как и Живокини, сам признавал необходимость обмена ролями; опытный старый театрал и хороший актер-любитель С. Т. Аксаков верно указал Гоголю и самим актерам на причину, почему им следует обмениваться ролями, и Гоголь согласился с доводами Аксакова.

Гоголь сам знал одну из особенностей Щепкина как актера: его пылкий темперамент и радовался в письме к Щепкину: «Зрелые лета ваши только что отняли часть того жару, которого у вас было слишком много, который слеплял ваши очи и мешал взглянуть вам ясно на вашу роль»<sup>2</sup>.

Но «жару» этого оставалось в Щепкине все еще слишком много для такой роли, как Подколесин. Темперамент актера находился в резком противоречии с темпераментом действующего лица: медлительные темпы речи и движений Подколесина были все время чужды живому самочувствию актера в этой роли, и щепкинский темперамент переводил речь и движения Подколесина в другой сценический ритм, противоположенный для этой роли.

Советуя Гоголю передать Живокини роль Подколесина, Аксаков также думал о своеобразном укрощении темперамента актера, привыкшего в водевиле строить роли на безудержном развитии этого темперамента: образ Подколесина вынуждал Живокини перейти к иным приемам творческой работы.

В весеннем сезоне 1843 г. «Женитьба» пошла с новыми исполнителями ролей Подколесина и Кочкарева. Но расчеты Аксакова оправдались лишь наполовину.

Щепкин действительно создал из Кочкарева замечательное лицо, живое не меньше, чем у Живокини, но лишенное водевильной игривости и чуждое всяких отклонений в сторону фарса. Но с Подколесиним делом обстояло попрежнему неблагоприятно.

Щепкин играл в этой роли тип пожилого холостяка, залежавшегося на старом диване и напрасно пытавшегося сойти с него; в этих попытках сойти с дивана и жениться яркими вспышками проявлялся комический темперамент актера. Но, стремясь создать обобщенный тип холостяка, Щепкин упускал характер Подколесина, петербургского чиновника с определенным психическим укладом, со своим, ему только свойственным «я». Для Живокини, как в роли Кочкарева, так и в роли Подколесина, все совершающееся в пьесе Гоголя было «совершенно невероятное событие». Артист понял этот иронический подзаголовок Гоголя в прямом смысле слова — невероятного происшествия, близкого к фарсу и водевилю, тогда как Гоголь этим «невероятным событием» назвал одно из самых вероятнейших событий, тысячи тысяч раз происходивших в старой России: сватанье женихов к состоятельной невесте, «засидевшейся в девках».

Живокини, по привычке к водевильной суматохе, играл и в пьесе Гоголя эту суматоху — в Кочкареве играл одного из зачинщиков этой суматохи, а в Подколесине ее жертву.

Живокини разрабатывал роль Подколесина как персонаж комического неудачника — его любимую маску в водевилях.

<sup>1</sup> С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 90.  
<sup>2</sup> М. С. Щепкин. Записки и письма. Сост. А. П. Клиппин, ред. С. Н. Дурыллин. М., «Искусство», 1952, стр. 195.

Попрежнему Подколесина не было в спектакле «Женитьба». Живокини, подобно Щепкину, чувствовал себя неловко в этой роли.

Осенью 1843 г. роль Подколесина была передана П. М. Садовскому и навсегда осталась за ним. Навсегда осталась и остается за ним слава лучшего, непревзойденного исполнителя роли Подколесина. Садовский пошел по иному пути, чем шли Щепкин и Живокини. Он не искал в Подколесине ни типа старого холостяка, ни маски комического неудачника, он хотел понять и постичь то самое лицо, которое создал Гоголь, он искал и нашел в Подколесине характер и развил его со всей достоверностью живого лица и со всей правдою художественного образа. Современник, внимательно следивший за творческой работой Садовского, свидетельствует:

«Ни водзвильной глупости, ни автоматической бесхарактерности, как у многих виденных нами исполнителей, в игре Садовского не было и тени. С первой минуты после поднятия занавеса видно было, что этот чиновник, еще не старый и довольно благообразный, крепко сросся со своим диваном, халатом и трубкой и ни за что с ними не расстанется,— и это не столько от лени, инерции, сколько от робости, от застенчивости. Он искренен, когда говорит с Кочкаревым, что так жить скверно, что хорошо бы жениться, завести семью. Он и сам мечтает о женитьбе, и ему даже хотелось бы, чтоб и портные, и лавочники считали его баринном, собирающимся жениться. В нем происходит настоящая борьба между этим желанием и врожденной робостью, когда Кочкарев тащит его к невесте. При первом знакомстве он не может осилить свою застенчивость, но в диалоге с Агафьей Тихоновной старается всеми силами сбросить ее с себя, хотя и безуспешно, как это бывает со всеми робкими людьми. Эта сцена у Садовского была лучшей в пьесе. Он произносил фразы так редко и с таким усилием, что сцена казалась почти мимической; на лице его больше, чем в словах, можно было прочесть — какого тяжелого труда стоила ему эта беседа. Надо было видеть его беспомощные жесты, когда он медленно приподнимал руку, затем опускал ее, шевелил губами, с болезненной смущенностью смотрел на Агафью Тихоновну и вдруг раздражался фразой: «Какой это смелый русский народ». Как он спешил уйти по окончании этой беседы, не слушая того, что ему говорил Кочкарев! Как он запинаясь и не решаясь выговорить последнего слова, когда его вталкивал неотвязный приятель! И как был доволен, когда тот выговорил, наконец, это слово, как искренно благодарил его! Но, оставшись один, он опять впадал в мучительное состояние робости, не мог осилить ее и решался бежать через окно. Над таким Подколесиным нельзя было не смеяться, но нельзя было не жалеть и не понимать его»<sup>1</sup>.

Гоголь предъявлял, как основное, такое требование к актеру, — войдя в основную жизненную «заботу» данного действующего лица, «актер должен в такой силе исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пьесы»<sup>2</sup>.

Садовский, создавая Подколесина, не знал этих строк Гоголя, но он исполнил его требование, так как оно лежало в самой основе того понимания реализма, которое было свойственно Садовскому и справедливость которого он постиг своей вдумчивой работой, своим ученьем у жизни. Пять лет спустя, в 1848 г., Щепкин писал своему ученику Шумскому: «Всегда имей в виду натуру: влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его особенные идеи, если они есть, и даже не упусти из виду общество его про-

<sup>1</sup> Д. Коробчевский. Пров Михайлович Садовский. (Из воспоминаний о Московском театре). «Ежегодник императорских театров». Сезон 1894/95 гг. Приложения, кн. 2. СПб., 1896, стр. 53, 54.

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь. Соч., изд. 10-е, т. 6, стр. 257.

исшедшей жизни. Когда все это будет изучено, тогда какие бы положения ни были взяты из жизни — ты непременно выразишь верно»<sup>1</sup>.

Требования Гоголя к актеру, повторенные Щепкиным в письме к Шумскому, были построены на глубоко реалистической основе — актер должен быть тем лицом, какое изображает, а не казаться им, должен переживать его «заботу, на которую издерживает всю жизнь», а не представлять ее, должен передавать на сцене органическое, жизненно-реальное бытие человека, а не демонстрировать его внешнее бытование (как это делал В. В. Самойлов) или театрално-эстетическое «действие» (как это было у В. Каратыгина).

Садовский полностью исполнил требование Гоголя и Щепкина: он «влез в кожу» Подколесина — он не казался, а был Подколесным.

Гоголевский реализм торжествовал в Садовском — Подколесине полную победу.

Для Садовского роль Подколесина, как утверждает Родиславский, «стала одною из лучших, если не лучшею его ролью. Этот нерешительный чиновник, задающийся вопросом — жениться или не жениться, как Гамлет задается вопросом: быть или не быть, был передаваем Садовским превосходно. Одна сцена его молчания с невестой вызвала постоянно гром рукоплесканий»<sup>2</sup>.

Огромный успех Садовского в роли Подколесина исключал самую возможность дублирования этой роли другим актером. Садовский один исполнил ее вплоть до своей смерти. У последующих ее исполнителей в Малом театре роль шла с незначительными вариациями в том реалистическом русле, в котором она исполнялась Садовским. Из исполнителей Подколесина В. А. Макшеев и К. Н. Рыбаков видели Садовского в этой роли, Н. М. Подарин не видел, но все трое играли Подколесина, свято храня заветы П. М. Садовского. На этом же пути создал своего Подколесина В. Н. Давыдов, видевший в этой роли Садовского.

В Петербурге в «Женитьбе» в 1844—1852 гг. гастролировал Щепкин, играя роль Кочкарева и внося в петербургскую труппу то глубокое уважение к Гоголю и к его комедии, которым был преисполнен сам. Позднее дело Щепкина продолжал в Петербурге П. М. Садовский.

В 1857, 1858, 1863, 1871 гг. Садовский с огромным успехом гастролировал в Петербурге в роли Подколесина.

В течение без малого 20 лет он давал петербургским актерам урок, как надо играть Гоголя.

Значение творческой победы Садовского в роли Подколесина велико: это большое событие в сценической истории комедии Гоголя и не менее крупное событие в истории русского театра. Садовский в Подколесине — это одно из важнейших завоеваний в наступательном движении критического реализма в русском театре.

<sup>1</sup> М. С. Щепкин. Записки и письма, стр. 250.

<sup>2</sup> В. Родиславский. П. М. Садовский. (Материалы для биографии). — «Русский вестник», 1872, № 7, стр. 442—443.

Ю. А. Дмитриев

## П. С. МОЧАЛОВ В РОЛИ ЧАЦКОГО

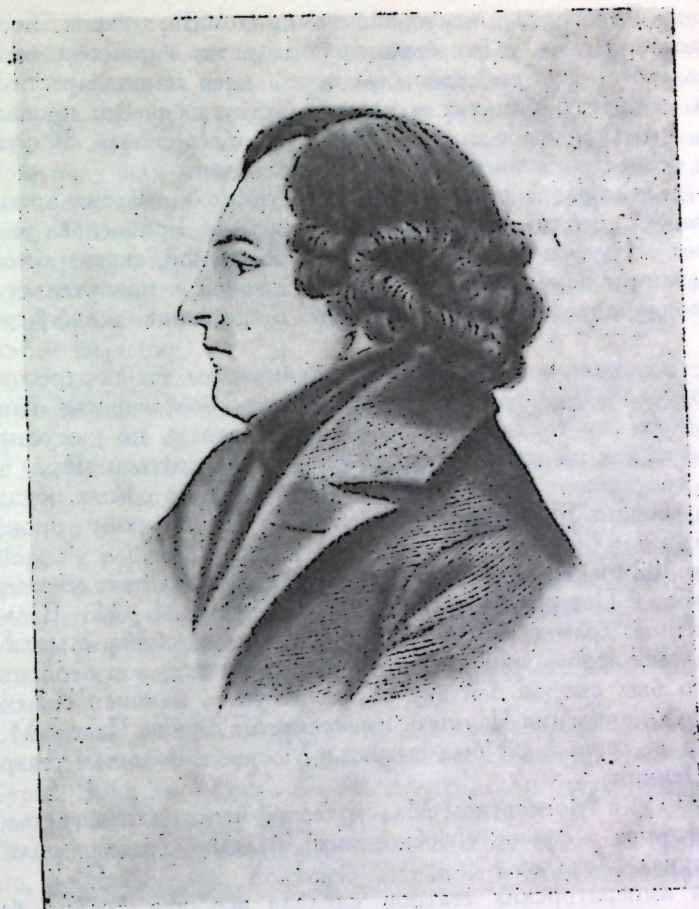
В истории театра есть удивительно долго живущие легенды; к их числу относится утверждение о том, что великий русский трагический актер П. С. Мочалов неудачно сыграл роль Чацкого. Характерно, что эту точку зрения разделяют и некоторые советские театроведы и литературоведы.

Так, Б. В. Алперс в книге «Актерское искусство в России»<sup>1</sup>, в очерке специально посвященном Мочалову, даже не упоминает эту единственную роль трагика в русском классическом репертуаре. Неудачу Мочалова в роли Чацкого — впрочем, основываясь на одном отзыве, признает С. С. Данилов<sup>2</sup>. Эту же точку зрения разделяет знаток творчества Грибоедова Н. К. Пиксанов. В статье «Сценическая история «Горе от ума»», приведя опасения Мочалова, что роль ему может не удалась, он тут же добавляет: «Опасения оправдались»<sup>3</sup>. Мнение о неудачной игре Мочалова в роли Чацкого высказывает и Б. В. Варнеке<sup>4</sup>.

Среди всех исследователей творчества Мочалова, кажется, только Ю. В. Соболев<sup>5</sup> признал удачу актера в роли Чацкого.

Нам хочется поспорить с теми, кто до сих пор считает роль Чацкого неудачей Мочалова, и, на основании анализа конкретных материалов, доказать, что эта роль должна быть отнесена к числу удачных ролей, хотя, конечно, по своему значению эта роль не была равна лучшим созданиям артиста в пьесах Шекспира.

27 ноября 1831 г. гениальная комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» — правда, со многими, часто варварскими, сокращениями и искажениями — наконец увидела свет театральной рампы. Завершенная в 1824 г., комедия была немедленно запрещена и для сцены и для печати. Все попытки Грибоедова провести свою пьесу на сцену оканчивались неудачами. Когда в 1825 г. комедию стали репетировать в театральном училище, вмешался петербург-



П. С. Мочалов

ский военный губернатор М. И. Милорадович: он распек училищное начальство и приказал немедленно прекратить репетиции<sup>1</sup>.

В комедии был слишком силен дух декабризма, чтобы можно было надеяться на скорую ее постановку. Но в списках пьеса расходилась в большом количестве экземпляров, ею зачитывалась вся передовая Россия. Запрещение комедии наглядно свидетельствовало о реакционной политике правительства в области литературы и боязни всего нового и свежего. Особенно двусмысленным оказалось положение цензуры после того, как Грибоедова убили в Тегеране. Действительно, с одной стороны, он — посол России, погибший при защите интересов своего государства и объявленный героем. В связи со смертью Грибоедова шах официально приносил извинения Николаю I и посылал в Петербург правительственную делегацию. А, с другой стороны, — опальный драматург, чья пьеса запрещалась и для печати и для сцены. Продолжать упорствовать в запрещении комедии — это значило подчеркивать

<sup>1</sup> Инициаторами постановки «Горе от ума» в училище были П. И. Григорьев и П. А. Каратыгин, в то время учащиеся, а впоследствии артисты Александринского театра и авторы широко известных водевилей. См. об этом — П. А. Каратыгин. Записки. М.—Л., 1929, стр. 215 и след.

<sup>1</sup> Б. В. Алперс. Актерское искусство в России. М.—Л., 1945.

<sup>2</sup> С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., 1948, стр. 253.

<sup>3</sup> Н. К. Пиксанов. А. С. Грибоедов. «Горе от ума». Пьеса, статьи, комментарии. М., 1946, стр. 173.

<sup>4</sup> Б. В. Варнеке. История русского театра. М., 1939, стр. 231.

<sup>5</sup> Ю. В. Соболев. Павел Мочалов. М., 1937.

прямую связь Грибоедова, искуснейшего дипломата, героя, погибшего за Россию, с декабристами, а это было правительству крайне невыгодно. Наоборот, после того как Грибоедов был освобожден из-под ареста и признан невиновным, в кругах, близких к правительству, всячески пропагандировалась мысль, что Грибоедов с декабристами не был связан. В утверждении этой мысли особенно активен был Ф. В. Булгарин.

Конечно, в деле разрешения пьесы большую роль сыграли артисты, упорно добивавшиеся того, чтобы великое произведение Грибоедова увидело свет рампы. И вот осторожно и трусливо, сцену за сценой, акт за актом цензура разрешала ставить комедию. При этом в близкой к правительству печати постоянно подчеркивалось, что дело идет о комедии, живописующей век минувший.

Журнал «Европеец» писал: «Правда, оригиналы тех портретов, которые начертал Грибоедов, уже давно не составляют большинство московского общества и хотя они созданы и воспитаны Москвою, но уже сама Москва смотрит на них, как на дикость, как на развалины другого мира»<sup>1</sup>.

История постановки «Горя от ума» — это один из самых показательных эпизодов глумления царского правительства над великим произведением писателя-патриота»<sup>2</sup>.

2 декабря 1829 г., еще при жизни писателя, в результате многочисленных хлопот актеров, в Петербургском театре в бенефис М. И. Вальберховой, после пятиактной драмы «Иоани — герцог Финляндский», пошла интермедия «Театральное фойе» или «Сцена позади сцены», и в этой интермедии среди прочего был сыгран 1-й акт «Горя от ума», начиная с 7-го явления (т. е. с момента появления Чацкого, именуемого в афише Чацким). 30 января 1830 г. тот же первый акт был сыгран в Москве в Большом театре, в бенефис М. С. Щепкина<sup>3</sup>.

23 мая 1830 г. в Московском Малом театре исполнялось третье действие комедии, названное в афише «Московским балом». Здесь в роли Чацкого впервые выступал Мочалов.

Дирекция императорских театров сделала все, что только было в ее силах, чтобы лишить постановку общественного звучания. Известно, что, согласно комедии, Фамусов, по случаю траура, не может дать бала и собирает гостей с тем, чтобы они потанцевали под фортепиано. Здесь же гремел оркестр, и бал был в полном разгаре.

Афиши специально подчеркивали, что сцена московского бала будет дана «с принадлежащими к оной танцами, в оном бале будут танцевать новую французскую кадрили в восемь пар. Новая музыка из русских песен, новая мазурка сочинения А. Н. Верстовского в четыре пары».

И бал удался, как говорится, на славу: были приглашены танцовщики из балетной труппы, драматические актеры исполняли комические танцы. Но за всем этим почти исчезало то главное, что составляло смысла комедии: принципиальный спор Чацкого с фамусовской Москвой. Это происходило еще и потому, что роль Чацкого была сокращена цензурой.

<sup>1</sup> «Горе от ума» на Московском театре. — «Европеец», 1832, ч. 1.

<sup>2</sup> Проф. В. А. Филиппов считает, что комедия так долго не шла в своем полном виде не столько по вине цензуры, сколько по вине Ф. В. Булгарина, незаконно присвоившего пьесу Грибоедова и в спекулятивных целях выпускающего ее по одному акту. (См. В. Филиппов. Ранние постановки «Горя от ума». — «Литературное наследство», т. 47—48. М., 1946). Едва ли можно согласиться с этой точкой зрения. Не отрицая неблагоприятной роли Булгарина, нельзя преувеличивать в данном случае его влияния. Конечно, именно цензура сделала все, чтобы «Горе от ума» в своем полном виде как можно дольше не шло на сцену.

<sup>3</sup> Роль в Москве исполняли: Фамусова — М. С. Щепкина, Чацкого — А. М. Сабуров, Софьи — М. Д. Львова-Синецкая, Лизы — И. С. Златопольская.

Наконец, 27 ноября 1831 г. пьеса пошла полностью. Правда, и теперь многое мешало исполнителям: цензура вычеркивала из ролей целые куски. В третьем акте продолжал играть оркестр и бал шел своим чередом, причем его танцевальная сторона оказалась еще более усиленной, в частности артист Н. М. Никифоров даже прославился своим исполнением карикатурных па.

Но актеры получили интересные и яркие роли. Казалось, сама жизнь ворвалась на сцену театра. Именно в «Горе от ума» гениальный Щепкин, наконец, перестал быть вечным «водевильным дядею», как сам он себя с горечью называл, и со всей силой своего исключительного таланта нарисовал правдивый и сатирически острый портрет русского чиновника-бюрократа и крепостника. Для Мочалова исполнение роли Чацкого также имело огромное принципиальное значение<sup>1</sup>.

Роль Чацкого — это единственная роль Мочалова в русском классическом репертуаре. До Чацкого Мочалову приходилось выступать в пьесах Шекспира и Шиллера, но это все были не подлинные пьесы, а переделки, значительно искажавшие и обеднявшие великие трагедии, а следовательно, и центральные роли в них. Играя Чацкого, Мочалов впервые встретился с образом огромного социального и психологического наполнения. К тому же тема Чацкого, активного борца с рабской действительностью, была очень близка Мочалову. Это была центральная тема его творчества. Вот почему исполнение «Горя от ума» оказалось ответственным экзаменом для относительно еще молодого артиста (Мочалов родился в 1800 г.).

Мы уже писали о том, что существуют мнения, будто роль Чацкого Мочалову не удалась.

Но сам Мочалов, составляя репертуар для своих провинциальных гастролей, почти всегда включал в него роль Чацкого. Играл он Чацкого в 1835 г. и в Петербурге. Вряд ли он стал бы это делать, если бы на самом деле роль оказалась неудачной. Хотя тут же надо сказать, что, повидимому, роль Чацкого Мочалову удалось не сразу, что он совершенствовал ее от спектакля к спектаклю, добиваясь все большей идейной и художественной глубины образа.

Иногда спрашивают, почему же об исполнении Мочаловым роли Чацкого, если это была удача артиста, ничего не писали ни В. Г. Белинский, ни А. И. Герцен, ни М. С. Щепкин? Но Белинский только в 1835 г. впервые в своей статье говорит о Мочалове. Что же касается Щепкина и Герцена, то они ни разу не упоминали о какой бы то ни было конкретной роли артиста. Так что отсутствие рецензий Белинского, Щепкина и Герцена в данном случае ничего не доказывает.

Мочалов очень серьезно, с большой тревогой и волнением обращался к роли Чацкого. Когда ему предложили участвовать в «Горе от ума», он сначала категорически отказался.

Сразу же после распределения ролей он подошел к известной артистке М. Д. Львова-Синецкой и с озабоченным видом сказал ей: «Знаете, сударыня Мария Дмитриевна, мне назначено играть роль Чацкого?»

— Знаю, радуюсь и поздравляю.

— Чему, сударыня, радуетесь и с чем поздравляете?

— С величайшим успехом комедии при таком исполнителе главного действующего лица.

<sup>1</sup> Остальные роли в комедии были распределены следующим образом: Софья — Потанчикова, Лиза — Нагаева, Молчалин — Д. Т. Ленский, Скалозуб — И. В. Орлов, Наталья Дмитриевна — А. Г. Рыкалова, Горич — И. В. Третьяков, Тугоуховский — П. Г. Степанов, Тугоуховская — С. И. Кураева, Хрюмина — бабушка — А. М. Божановская, внучка — Д. С. Ришар, Хлестова — Е. М. Кавалерова, Загорецкий — В. И. Живокини, господин Д. — А. Ф. Богданов, господин Н. — Н. М. Никифоров, Репетилов — А. М. Сабуров.

— А знаете ли вы, что из всех моих ролей я ни за одну так не боялся, как за эту?

— Полноте, вы шутите!

— Нет, не шучу. Вот, например, с самого первого действия я чувствую себя не в своем: эта развязность Чацкого, игривая болтовня, смех, его язвительные сарказмы, блестящие остроты с неподдельной веселостью и шуткой — да я никогда подобных ролей не играл и не умею играть... Ну, как эта тирада: «А судьи кто?» — втянет меня в трагический тон? То же и в остальных действиях, особенно в четвертом, где Чацкий, как угорелый, мечется с ругательствами на все и всех, я с моими трагическими замашками могу исказить бессмертное творение Грибоедова»<sup>1</sup>.

Были ли у Мочалова основания рассуждать подобным образом? Нам кажется, что в известной мере были. До этих пор ему приходилось играть роли совсем другого плана, и естественно его волнение перед новой ролью, ролью русского молодого человека, близкого по своим мыслям и идеям к декабристам, а, может быть, даже и декабриста. Пафос речей Чацкого имел совершенно конкретный адрес, он направлялся против существующего в России крепостнического строя, против отсутствия гласности, против трусости, низкопоклонства и беспринципности, т. е. против самого существа царской деспотии и ее порождений.

Опасения Мочалова, связанные с постановкой «Горя от ума», можно объяснить еще и тем, что театральное начальство, дворяне-театралы, а вслед за ними и многие из его товарищей артистов были убеждены, что роль Чацкого — это роль всего лишь неудачно влюбленного, и поэтому колючего светского молодого человека. Но таких ролей артист на трагическое амплуа П. С. Мочалов не умел и не хотел играть.

Ведь и М. С. Щепкин, получив роль Фамусова, пытался было от нее отказаться, уверяя, что он никакой не барин, что в нем нет ничего барского, и что артист П. Г. Степанов окажется гораздо лучшим Фамусовым, чем он. Повидимому, под барством Щепкин понимал сановитость и добродушие, так как Степанов как раз специализировался на изображении таких бар. Но Щепкин создал классический образ русского дворянина-чиновника, выслужившегося Молчалина, крепостника и бюрократа, подхалима и взяточника, т. е. именно такого Фамусова, каким его изобразил Грибоедов. А мочаловский Чацкий с позиций дворян-революционеров резко и решительно выступал против фамусовского общества.

Создание полноценных образов комедии давалось актерам не сразу, тем более, что после цензурной расправы с комедией некоторые роли, и в том числе роль Чацкого, в иных местах просто теряли смысл. Репетиций было недостаточно, оформление убого, костюмы подбирались кое-как, сценического ансамбля не было. «Горе, горе! — писал журнал «Московский телеграф», — только не от ума, а от дурной обстановки пьесы. Представление так называемого «московского бала» уподоблялось разыгрыванию творения Моцарта или Вебера оркестром нестройным и неслаженным, где ни один музыкант не согласуется с гармонией целого»<sup>2</sup>.

Но главное заключалось в том, что актеры, и в том числе такие великие, как Щепкин и Мочалов, своей предыдущей деятельностью были мало подготовлены к подобным ролям. Бесконечные водевили и мелодрамы с их условными масками-амплуа приводили к штампам, к повторению раз найденных приемов. И теперь, столкнувшись с реалистическими характерами в «Горе от ума», актеры, естественно, растерялись.

<sup>1</sup> Н. И. Куликов. Театральные воспоминания. — «Искусство», 1883, № 8.

<sup>2</sup> «Русский театр». — «Московский телеграф», 1831, № 5.

«Московский телеграф», разбирая спектакль, писал: «Любопытно решить вопрос: отчего господа актеры никогда не могут войти в свои роли? Не будем говорить о тех, которые были не на своих местах, а посудим, отчего столько несовершенного играли их товарищи, занимавшие свои. так сказать, законные амплуа.

Привычки представлять роли всегда одинакие, всегда отлитые в одну форму, они, стремясь отступить от принятых правил, не могли осмелиться играть новые лица. Г. Щепкин, играя Фамусова, никак не мог забыть Трагжирна, г. Мочалов — Крутона и так далее»<sup>1</sup>.

Создавать жизненно-правдивые образы Мочалову и Щепкину было особенно трудно потому, что многие их партнеры нарочно комиковали, стремясь в первую очередь к дешевому успеху, а не к созданию реалистических характеров. Так, А. М. Сабуров в роли Репетилова казался человеком, умышленно валяющим дурака и разыгрывающим всех окружающих, а не пошлым глупцом и повесой, впрочем, вполне уверенным в своем уме и превосходных качествах. С другой стороны, Потанчикова, игравшая Софью, была так наивна, так неумна, что вся сцена любовных объяснений в первом акте принимала отчасти даже пародийный характер. И большинство других актеров было также ниже посредственности. Исключение здесь составляли только И. В. Орлов, игравший Скалозуба, П. Г. Степанов — Тугоуховского и, конечно, М. С. Щепкин, исполнявший роль Фамусова.

При условии, когда спектакль часто превращался в откровенный фарс, Чацкий действительно мог казаться чудачком-мизантропом, лезущим, что называется, на рожон и нападающим на в общем довольно милых людей. К тому же у Мочалова иногда слышался менторский тон, и этот тон мало подходил к постановке. Но под влиянием Щепкина, ставшего фактически художественным руководителем Малого театра, спектакль «Горе от ума» все более и более углублялся и приобретал сатирическое звучание. И в этих условиях игра Мочалова с его резкими и решительными выступлениями против порядков, царящих в доме Фамусовых, типичном русском дворянском доме, становится все больше социально и художественно убедительной. Даже не сочувствующий Мочалову журнал «Телескоп» писал: «Там, где юморизм Чацкого переходит в страстное одушевление, г. Мочалов очень хорош, местами даже прекрасен»<sup>2</sup>. Но по мере того как углубляли свои роли Мочалов и Щепкин, вокруг постановки все более усиливалась идейная борьба. Никто не отрицал таланта, наблюдательности и остроумия Грибоедова, но консервативные круги хотели видеть в его творении всего лишь легкую насмешку, и то — на времена прошедшие.

Чацкий представлялся им светским молодым человеком, веселым балагуром, замечающим некоторые пороки общества и колко высмеивающим эти пороки. «Северная пчела» писала: «Досада иногда пробивается сквозь насмешку. Но тон его (Чацкого — Ю. Д.) должен быть насмешливый, с некоторой благородной гордостью, а не трагический». В Чацком хотели видеть один из вариантов мольеровского Альцеста<sup>3</sup>, или другого героя западноевропейской комедии и меньше всего человека, близкого к идеологии декабристов, принципиально отрицающего фамусовское общество. Исходя из этого понимания образа Чацкого, актер должен был играть его светским молодым человеком, напоминающим одного из бесчисленных персонажей салонной комедии. И именно упреки в отсутствии светскости чаще всего раздавались

<sup>1</sup> Трагжирин — персонаж комедии в 5 действиях А. А. Шаховского «Полубарские затен», или «Домашний театр». Крутон — персонаж комедии Мольера «Мизантроп» в переводе Ф. Ф. Кокошкина. — «Московский телеграф», 1831, № 5.

<sup>2</sup> «Телескоп», 1831, № 20.

<sup>3</sup> Альцест — герой комедии Мольера «Мизантроп». Впервые мысль о том, что Чацкий только вариант Альцеста, высказал В. Ушаков в «Северной пчеле», 1831, № 79—80.





приводит следующий очень характерный эпизод, который, как нам кажется, раскрывает существо понимания роли Мочаловым.

«В Петербурге исполнитель роли Чацкого, артист Максимов, вошел во время антракта в курительную комнату и с актерским экстазом произнес: «Теперь мы вполне счастливы! У нас есть будущность, самостоятельность! Нам даны такие права!»<sup>1</sup>.

— «Какие это вы нашли права?» — прервал его незнакомец (граф Завадовский. — Ю. Д.) и с язвительной насмешкой продолжал: «Завтра же вас высекут, вот вам и права... Что может быть неотъемлемее права, данного человеку самой природой, как ношение усов и бороды. А попробуй отпусти их, как раз тебя на казенный счет обреют, да еще на барабане». «Вот именно таким тоном, — писал Н. И. Куликов, — и вел Мочалов свою роль и, в частности, сцену с Фамусовым и Скалозубом во втором действии»<sup>2</sup>.

Известный литературный и театральный критик А. А. Григорьев, уже после смерти артиста вспоминая об исполнении им роли Чацкого, также подчеркивал большую глубину этого образа. Критику в роли Чацкого, кроме Мочалова, довелось видеть таких известных артистов, как А. М. Максимов, И. В. Самарин и К. Н. Полтавцев, и он писал: «По нашему мнению, нечего и говорить о Мочалове сравнительно с исчисленными мною артистами: игра его, как нам кажется, вне всяких сравнений и убеждение наше, что разве только отчаянные поборники великосветскости могли говорить, что роль Чацкого ему не по силе. Точно, он не рисовался картинно на стульях или креслах, но зато в каждом слове его слышался резкий, озлобленный ум и энергическое чувство»<sup>3</sup>.

Достаточно сравнить отзывы Храповицкого и Григорьева, чтобы почувствовать, что здесь речь идет не просто о плохом или хорошем исполнении, а о принципиально ином понимании образа. При чем мнение Григорьева нам представляется несомненно более верным, по существу раскрывающим очень глубокий смысл исполнения Мочаловым роли Чацкого.

Но попытаемся конкретно представить, как же играл Мочалов свою роль. Для этого привлечем в качестве свидетеля режиссера и драматурга Н. И. Куликова, одного из членов талантливого театрального рода Куликовых, оставившего яркую запись, посвященную исполнению Мочаловым главным образом последнего акта «Горя от ума».

— При словах: «А судьи кто?» — почти все актеры, игравшие роль Чацкого, вскакивали со своего места, становились в позу и оканчивали монолог криком:

Поют всё песнь одну и ту же,  
Не замечая об себе:  
Что старее, то хуже.

Чацкий — Мочалов, напротив, раздосадованный пошлыми похвалами, де-

<sup>1</sup> Речь шла о том, что актерам императорских театров давалось потомственное и почетное гражданство.

<sup>2</sup> Н. И. Куликов. Театральные воспоминания.

Описание исполнения Мочаловым роли Чацкого здесь и в дальнейшем в основном заимствовано из этой статьи. — Ю. Д.

<sup>3</sup> [А. Григорьев]. «Представления классических произведений русской драматургии». — «Москвитянин», 1852, кн. II, № 8.

Повидимому, статья А. А. Григорьева носит полемический характер. Еще в 1831 г. в журнале «Телескоп» № 20 появилась рецензия на «Горе от ума» на московской сцене. В этой рецензии писалось: «Не обременяли уже его (Мочалова. — Ю. Д.) бесполезными требованиями ловкости и развязности, свойственной светскому образованному человеку; но не можем не пожаловаться, что в роли Чацкого он как бы нарочно уволил себя от всех приличий, предписываемых людскостью... Хлопать себя по ногам, закидывать назад голову и, наконец, так небрежно разваливаться в креслах — нетерпимо. Заметим также, что и костюм его на вечере был не очень приличен».

лаемыми Фамусовым старине, все ядовитые свои выражения произносил хладнокровно, с иронией, с затаенной улыбкой, с желчью и только раз, увлекшись идеей о науке и вообще об образованности, говорил с искренним чувством:

В науки он вперит ум, алчущий познаний...

Но, видя перед собою господ, никак не сочувствующих его увлечению, он с прежнею насмешкой кончал:

Они тотчас: — разбой! пожар!  
И прославят у них мечтателям! опасным! —

В третьем действии, в разговоре с Молчалиным (его играл Д. Т. Ленский), у Чацкого было столько презрения, такая нескрываемая резкость в умных советах; зрители понимали, что ревность Чацкого успокоилась, и он, ценя ум Софьи, даже поверить не может, чтобы такой пошляк, как Молчалин, мог стать ее возлюбленным.

С такими чувствами! с такой душою,  
Любим!.. Обманщица смеялась надо мною!

В том же действии на вопрос Софьи: «Что вас так гневит?» — Чацкий — Мочалов совершенно откровенно, как союзнице, высказывал ей свои взгляды, отлично отделявая светское общество за его пристрастие ко всему французскому и презрение к родному. Вообще в отношениях Чацкого и Софьи Мочалов постоянно подчеркивал стремление видеть в Софье товарища, союзника, друга, а не простое увлечение молодого человека хорошеньким личиком и изящными манерами барышни. Чацкий — Мочалов любил Софью серьезно, думал увидеть в ней свою будущую жену, разделяющую с ним взгляды на жизнь. Вот почему разочарование в Софье он воспринимал трагически, теряя в ней не только любимую девушку, но и дорогого ему товарища.

Говоря о недостатках исполнения, Куликов отмечает, что у Чацкого — Мочалова не хватало молодого задора, той страсти, которая заставила его пронестись «сорок пять часов, глаз мигом не прищуря, верст больше семисот». Вообще первые лирические сцены удались актеру слабее. Чацкий у Мочалова был взрослее, серьезнее, чем совсем молодой, сгорающий от любви и от радости свидания с Софьей грибоедовский герой. И в этом, конечно, был известный недостаток актера. Очень глубоко в статье «Миллион терзаний» показал И. А. Гончаров, как любовь и общественные устремления Чацкого развиваются вместе, перемежаясь и взаимно подогревая друг друга. У Мочалова тема любви в известной мере оказалась ослабленной, а значит, и образ несколько потерял в своей целостности и сложности.

И, конечно, Мочалов не был в Чацком светским человеком. Отсутствие воспитания сказывалось в его манерах и поведении. На это указывали почти все рецензенты. Но это были относительно частные недостатки. Главное же в Чацком — Мочалове была огромная внутренняя идейная собранность и целеустремленность, его ненависть к фамусовской Москве.

Последний монолог почти все тогдашние Чацкие (Каратыгин, Максимов, Славин и другие), стремясь к сценическому эффекту, начинали слабо, сдержанно, а потом все усиливали свой голос и, наконец, выкрикивали последние слова, едва не беснуясь и стуча себя кулаками в грудь. Нарочито трагическим тоном они произносили слова:

Вон из Москвы! сюда я больше не езду.  
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,  
Где оскорбленному есть чувству уголок! —

И потом, сломя голову, бежали через всю сцену, крича:

Кар...рр...рету мне, кар...ету!

Мочалов же, пораженный всем происшедшим, с заметной растерянностью и недоумением говорил:

Не образумлюсь... виноват,  
И слушаю, не понимаю,  
Как будто всё еще мне объяснить хотят,  
Растерян мыслями... чего-то ожидаю.

Потом, как провинившейся школьнице, отечески и дружески он выговаривал Софье:

А вы! о боже мой! кого себе избрали?  
Когда подумаю, кого вы предпочли!

Но, полагая, что ее уже не исправишь, начинал, «как повеса или ветреная подруга, фамильярно поощрять подругу»:

Вы помиритесь с ним, по размышленьи зрелом.  
Себя крушить, и для чего!  
Подумайте, всегда вы можете его  
Беречь, и пеленать, и спсылать за делом.  
Муж-мальчик, муж-слуга, из женных пажей,  
Высокий идеал московских всех мужей.—

Потом Чацкий, обращаясь к Фамусову с «торжественным упреком, как власть имущий, наглядно демонстрируя всю пошлость его воспитания, говорил»:

А вы, сударь отец, вы, страстные к чинам:  
Желаю вам дремать в неведеньи счастливом,  
Я сватаньем моим не угрожаю вам.

И вновь возвращался к обществу. И после слов:

Мечтанья с глаз долой и спала пелена;  
Теперь не худо б было сряду  
На дочь и на отца,  
И на любовника-глупца,  
И на весь мир излить всю желчь и всю досаду.

«он начинал просто ругаться, громко, скороречисто, пересчитывая толпу мучителей, сплетников, «пескладных умников, зловещих дураков». И, наконец, кончал все это словами»:

Вон из Москвы! сюда я больше не ездук.  
Бегу, не оглянусь...

И вдруг, переменив тон и взглянув на Софью с упреком, произносил:

...пойду искать по свету,  
Где оскорбленному есть чувству уголок!—

Далее Чацкий — Мочалов шел к двери и там спокойно и просто приказывал стоящему швейцару:

— Карету мне, карету!

Какие же выводы надо сделать в связи с исполнением Мочаловым роли Чацкого?

Мочалов в процессе развития роли сумел создать образ человека, отстаивающего передовые взгляды на жизнь, активного и непримиримого борца против сил крепостнической России, человека, близкого по своим воззрениям ко взглядам декабристов. Тем самым Мочалов раскрывал публицистическую и политическую силу комедии, подчеркивал, что борьба с фамусовской, крепостнической действительностью не только не может затихать, но, наоборот, должна развиваться, и что есть герои, ведущие такую борьбу. Вот почему его исполнение встречало горячую поддержку одних и ненависть других. При этом Мочалов, следуя за пьесой, создавал образ человека умного, смелого, иногда желчного, жестоко страдающего, но не сдающегося и до конца отстаивающего свои взгляды. Характерно, что роль Чацкого принадлежала к тем немногим ролям, которые Мочалов обычно проводил ровно, без срывов от начала до конца.

Надо вспомнить, что 30-е годы XIX в. отличались едва ли не самым сильным натиском реакции, когда делалось все, чтобы уничтожить даже отдаленные воспоминания о декабристах, когда запрещалось даже мечтать о свободе. В это время Щепкин — Фамусов, Орлов — Скалозуб, Степанов — Тугоуховский и другие актеры показывали все ничтожное существо, тупую и жестокую силу господствующих классов, а Мочалов — Чацкий разоблачал это общество. Впервые в истории русского театра со сцены открыто зазвучали идеи декабризма, и в этом, наряду с Грибоедовым, была также и заслуга Мочалова, Щепкина, Орлова, Степанова и всего Малого театра.

Г. Н. Бояджиев

### ТРИ СПЕКТАКЛЯ „КОМЕДИ ФРАНСЭЗ“

Гастроли «Комеди Франсэз» в Москве и Ленинграде оставили в нашей памяти яркие воспоминания. Знакомство с лучшими образцами французского театрального искусства бесспорно способствовало усилению дружеских связей советского народа с французским.

Успех «Комеди Франсэз» в Советском Союзе был успехом французского национального искусства.

И если мы о спектаклях «Тартюф», «Мещанин во дворянстве» и «Сид» скажем не только слова горячего одобрения, но и заметим в них определенные недостатки, то сделаем это прежде всего потому, что данные несовершенства объясняются, по нашему мнению, несоблюдением театром в иных случаях требований, предъявляемых сцене Корнелем и Мольером.

Классическая драма, выражая широкий взгляд на жизнь, разум и мораль народа, навеки остается животворящим источником для сценического творчества. Поэтому классическая драматургия становится для современного театра не просто великой традицией прошлого, но и живым проводником к настоящему, орудием борьбы с общественным злом, средством утверждения тех народных идеалов, которые, некогда выраженные гениями, продолжают и поныне жить в сознании масс.

Так, классический репертуар «Комеди Франсэз» способствует сохранению в ее искусстве лучших черт национального театра.

«Комеди Франсэз», созданная в 1680 г. указом Людовика XIV, не стала бы первым театром Франции, гордостью французского народа, если бы Мольер, гениальный драматург и великий актер, не проделал огромной работы по закладке реалистических основ французского национального театра. Недаром «Комеди Франсэз» называют «Домом Мольера».

«Комеди Франсэз» никогда не стала бы лучшим национальным театром, если бы сюда не пришли верные ученики и последователи Мольера и не сделали бы идейные и художественные заветы своего учителя творческой основой нового театра. Главное в этих заветах было то, что Мольер призывал к прямому обращению к современности, беспощадно разоблачал в своих комедиях социальные уродства, глубоко раскрывал в драматических конфликтах основные противоречия времени и создавал яркие сатирические типы, воплощающие главнейшие пороки современного ему общества.

Мольеровские традиции определили и новую манеру исполнения комедии: ясность идейной трактовки, точность и глубину психологической разработки

характера, стремительную динамику действия, безукоризненный ансамбль и виртуозно отточенную сценическую речь. Все эти бесспорные достоинства французской школы комедийной игры были predeterminedены реалистическими устремлениями реформы Мольера.

Заветы своего великого учителя театр «Комеди Франсэз» стремился пронести через века. Конечно, не всегда театру удавалось быть на высоте положения. Была борьба между прогрессивным и реакционным в искусстве «Комеди Франсэз», были нарушения мольеровских принципов и уход то в сторону напыщенной декламации, то в сторону буффонады. Но самое лучшее и здоровое, то, чем был прославлен театр в веках, выросло на великих традициях Мольера, чье имя с таким глубоким волнением и силой произнес старейшина театра Жан Ионель, завершая театрализованную сцену «Слова к Мольеру» патетическим восклицанием «Oh, Molière!»

### I

Тартюф Жана Ионеля забываем. Как известно, о Тартюфе говорят в течение двух актов,—одни его пылко восхваляют, другие с не меньшим жаром поносят. Мольер с замечательным искусством подготавливает появление основного персонажа комедии. Каким же должен быть этот человек, вызывающий столько восторгов у одних и такую ненависть у других?

Тартюф Мольера, по словам А. С. Пушкина, был «плодом самого сильного напряжения комического гения»<sup>1</sup>. В чем заключена великая сатирическая сила мольеровского персонажа, какое действительно страшное зло обличается в этом отвратительном типе? В чем же сила Тартюфа? Что позволяет этому ханже и лицемеру с такой легкостью справляться со своими многочисленными врагами и так ловко подчинять своему влиянию тех людей, которых он решил обобрать?

Ионель отвечает на этот вопрос очень четко. Этой силой Тартюфа является мощный пафос религиозной иступленности, его показная погруженность в мир мистических восторгов, его ежеминутная готовность развечь в себе такой пыл, который может убедить в том, что прохвост общается с небом.

Бросьте первый взгляд на этого человека. Нет, он не лицемерит. Плут выходит на сцену медленными, размеренными шагами и останавливается на верхней площадке. Пауза. Он — точно актер, приступающий к исполнению своей роли. На нем длинный черный кафтан, из-под которого видны тощие ноги, обутые в грубые башмаки. Лицо Тартюфа, бледное и худое, обрамлено низко падающими волосами. Перед нами фигура аскета и смиренного служителя бога.

И вдруг сцена оглашается звуками низкого, грохочущего голоса.

«Laurent!» — говорит своему слуге Тартюф, повелевая ему принять плеть и власяницу. И в этом «Laurent!», как и во всей произносимой фразе, каждый звук удваивается и утраивается, и все слова цементируются единой псалмодической интонацией.

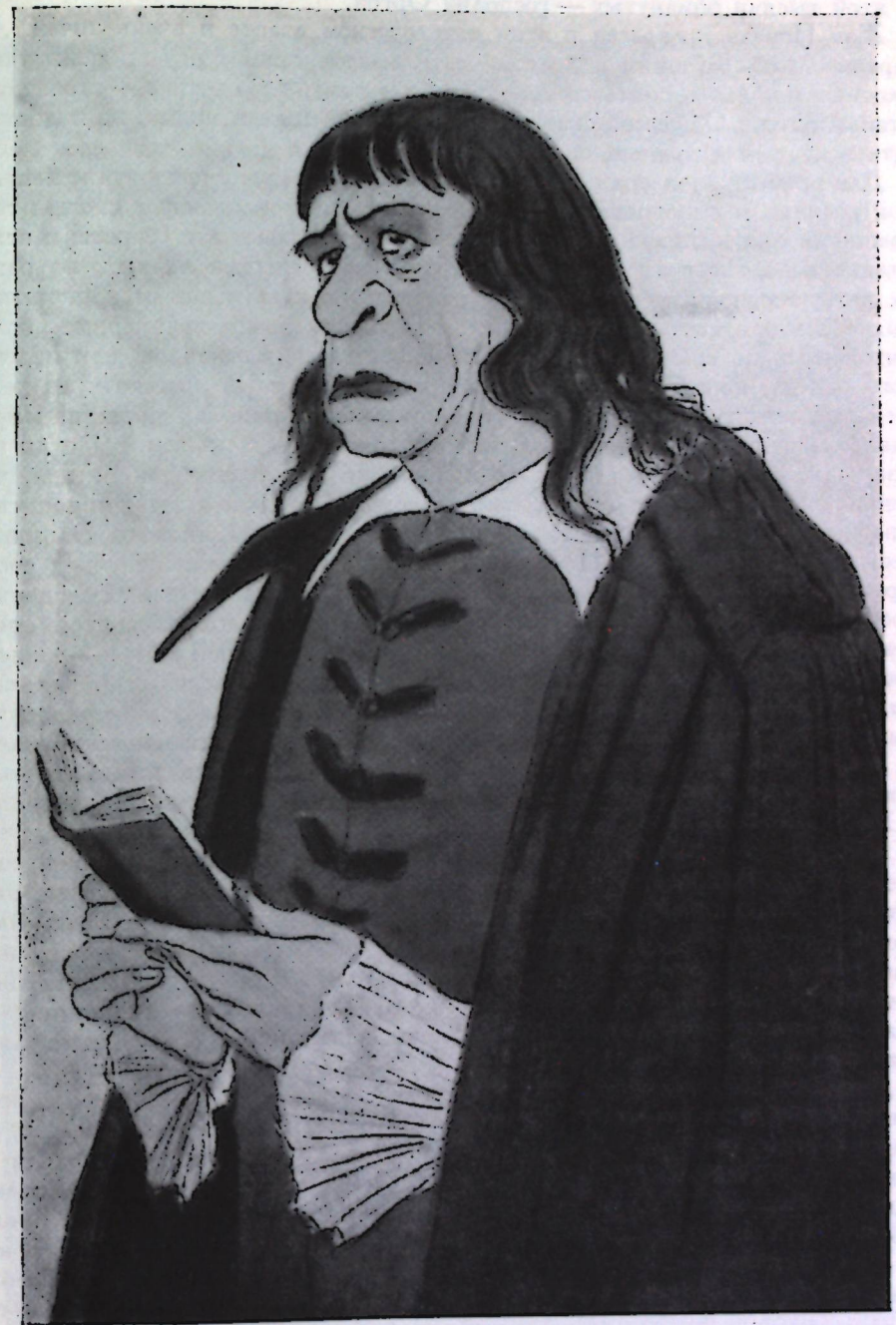
В этом тощем теле аскета и подвижника живет могучий дух. Такому голосу раздаваться бы под сводами храма, в частном доме ему тесно, но Тартюф не может себе изменить, не будет же он умерять свой благочестивый пыл только потому, что он не на кафедре, а в доме Оргона. Однако действительно ли затрепетала в религиозном экстазе душа праведника или прохвост просто хочет, чтобы его благочестивые речи гремели по всем комнатам и достигали всех ушей? Что это именно так, видно по одной, лишь на миг мелькнувшей детали: торжественно громыхая голосом, Тартюф — Ионель настороженно скашивает взор в сторону Дорины (потом мы узнаем причину

<sup>1</sup> Письмо А. А. Бестужеву. Пушкин-критик М., 1950, стр. 93.

этой настороженности), но тут же преодолевает минутное смущение и, завершив свою патетическую фразу, чинно начинает спускаться с лестницы... и вдруг, точно прошибленный каким-то током, делает рывок в сторону Дорины и, выкатив рачьи глаза, впивается взглядом в открытый вырез платья служанки. Из глотки Тартюфа вырвался короткий, хриплый, клоко-чущий звук не то испуга, не то восторга, точно неожиданно для него самого на самую малую секунду прорвалась его суть, но он тут же старательно прикрыл свое скотство елейными словесами евангельского поучения. Достав платок, он протянул его Дорине, чтобы она закрыла грудь, но пока произносил слова осуждения плоти, сам дважды стрельнул своим быстрым, метко целящим взором в вырез платья. А служанка Дорина спокойно взирала на все это паясничание и нисколько не смущалась наглых взоров Тартюфа. Ей даже приятно было видеть этого святошу выдавшим себя — вот еще одна улика его подлого ханжества.

Тартюф узнает, что с ним желает увидеться Эльмира. Склонившись перед дамой сердца, скандируя рифмы, он произнес свои слова приветствия, точно прочел возвышенные стихи. Ионель не разрешил себе в этом монологе ни одной иронической интонации — только сдержанный восторг, только глубочайшее почтение в голосе Тартюфа. Но вот они наедине. Начинается знаменитая сцена признания. Именно здесь Ионель раскрывает все силы зловещей и страшной природы Тартюфа.

Тартюф говорит о своей любви к Эльмире вначале спокойно и ровно; в голосе почти никаких модуляций, в этой медлительности и строгости речи ощущается что-то необычное для любовного объяснения; вдруг слух улавливает мелькнувшую молитвенную интонацию, но это лишь на миг, и снова речь спокойная, сдержанная, глаза опущенные, фигура согбенная. Оказывается, как много кротости в этом человеке, как много истинного затаенного чувства, как много внутренней простоты и сдержанности! Он придвигает свое кресло к Эльмире — так удобнее продолжать проникновенную беседу, — в голосе снова всплеск молитвенного чувства, а рука как бы сама собой легла на колено дамы, и когда Эльмира ее сняла, то вдруг каким-то мощным потоком на нее рухнули патетические фразы, одна другой сильнее, торжественней... Тартюф говорил о своей любви, а в голосе словно звучали возвышенные тембры страстной церковной проповеди; это было уже не любовное признание, а будто чтение величественных библейских псалмов. Тартюф приподнялся, он выпрямился во весь рост, глаза его пылали, руки тянулись к предмету его обожания, он зашел за спину Эльмиры, а голос гремел все сильнее и патетичней, ни дать, ни взять святоша читает «Песнь песней» Соломона, а глаза рыскают по оголенным плечам дамы, и руки извиваются и вот-вот обовьют ее, — но слова остаются такими же молитвенно выпрепными. Нет, конечно, это не любовное признание, это сама литургия, — ведь недаром говорит Тартюф, что любит в Эльмире «творение зиждителя небесного», — и Эльмира, которая хотела повести с Тартюфом светский разговор, немного с ним пококотничать и заставить отказаться от брака с Марианной, умная и смелая Эльмира сейчас сидит смущенная, — это состояние очень тонко передает актриса Анни Дюко. Он страшен силой гипнотического внушения, этот Тартюф; лицемер пустил в ход всю пиротехнику религиозной риторики, он говорил как страстный фанатик, как великий церковный оратор, говорил, будто стоит в храме, где поют хоры, играет орган и слышны удары колокола, — вот в чем была сила Тартюфа. Поднимись сейчас этот проходимец на церковную кафедру, скажи эти лицемерные слова любви, заменив имя Эльмиры именем господина бога, — и падет перед ним религиозная толпа, заплачут и застенают в умилении верующие, и, действительно, для них весь мир покажется «кучей навозной» и захотят они забыть ради этого



Жан Ионель в роли Тартюфа. „Тартюф“ Ж. Б. Мольера. Гастроли театра „Комеди Франсез“, Москва (1954 г.). Рис. худ. Кукрыниксов

фанатического попа жену, детей, всех близких, как готов это сделать один из этой тысячи обманутых — господин Оргон.

Жан Ионель прекрасен в этом патетическом азарте и очень точен. Да, Тартюф Мольера таким и должен быть, и хоть драматургу по цензурным условиям пришлось снять со своего героя сутану, но Тартюф — это иезуит и тайный агент Общества святых даров, и он не только может, но и должен быть искусным духовным оратором.

Для времени Мольера церковная проповедь — это могучее орудие иезуитской реакции и одновременно — тонкое искусство, обладающее своими собственными секретами. И Тартюф Ионеля отлично знает эти секреты и великолепно использует их для целей хоть и не небесных, а личных, но разве так называемая «небесная цель» не является по сути пышным прикрытием вполне земных выгод. И хоть цели Тартюфа были неизмеримо более ничтожными по сравнению с целями Общества святых даров или иезуитского ордена, но различие в масштабе грабительства не меняло сути дела. Средства, которыми действовал проходимец, были подобны средствам прославленных проповедников католической церкви. Мы не знаем, было ли это в замысле Жана Ионеля, но сила правдивого исполнения так велика, что выводы напрашиваются сами собой. Не будем, однако, с этим торопиться и вернемся к Тартюфу, который продолжает, оставаясь около Эльмиры, плести свои хитрые сети. И кажется, вот-вот он одержит победу над своей жертвой, ведь был же случай, когда негодяй и убийца заставил склониться перед своей волей достойную женщину. Мы говорим о знаменитой сцене Ричарда III с леди Анной, говорим потому, что порой Тартюф — Ионель кажется столь же патетичным и сильным, как шекспировский герой, человеком, воля и разум которого могут привести его к победе... Ведь недаром мы слышим этот библейский пафос в его голосе и видим фосфорический блеск его глаз: кажется, в этом Тартюфе, как и в Ричарде, есть что-то титаническое... Но это только кажется.

На сцену врывается Дамис. Юноша пылает благородным гневом, он готов с кулаками наброситься на лицемера (эту сцену превосходно играет актер Андрэ Фалькон). И вдруг мы видим, как с «титана» мгновенно слетает все его величие, как он, трусливо отпрянув в сторону, схватил скамейку, загородился ею и, жалко съежившись, готов получить удар. Нет, не сильная личность господин Тартюф, — это трус, который обретает импозантный вид потому, что самая хилая и жалкая фитюлька, обряди ее в священнические одежды, может произвести впечатление величавости на тех, кто позволяет себя дурачить.

Дамис с жаром обличает Тартюфа перед отцом — любимец Оргона пойман на месте преступления. И Тартюф не отрицает своей виновности, нет, он грешен, грешен во всем, в чем его обвиняют. Тартюф падает на колени и, забывшая в молитвенном экстазе, без всякой пощады поносит себя. Что ему за дело до своей личности и доброго имени, разве святые отцы не брали любые, самые гнусные преступления себе на душу, разве не валялись в ногах своих врагов, разве они не били себя в грудь, беспощадно порицая себя: ведь чем истовей будет покаяние, тем жарче молитва, тем угодней ты богу. И Тартюф без всякой пощады бичует себя, и опять его голос гремит по всему дому: пусть слышат его не только небеса, но и домочадцы Оргона. И эта хитрость, основанная на самом законе церковной морали, отлично удается.

Тартюф объявлен женихом Марианны, и на его имя переписано все имущество Оргона, — на миг его постная физиономия озаряется воровской усмешкой, но радостям предаваться еще рано.

Тартюф Ионеля сдержан во всем. Его трудно представить тем розово-



Жан Ионель в роли Тартюфа, Анни Дюко в роли Эльмиры. «Тартюф» Ж. Б. Мольера. Гастроль театра «Комеди Франсез», Москва (1954 г.)

щеким, лоснящимся от жира малым, каким его так красочно описывает Дорина. Нет, Тартюф Ионеля не эпикуреец. Он по-своему даже подвижник, но подвижничество это не от любви к небу, а от любви к собственному преуспеянию. Кажется, что этот Тартюф все радости жизни откладывает на то время, когда все будет захвачено в руки и он отыграется за долгий и изнурительный пост.

Надо сказать, что этот ханжа — умная бестия. Во всяком случае, провести себя вторично он не позволит. Вновь его в западню не поймают.

С какой оглядкой и настороженностью входит Тартюф на сцену по приглашению Эльмиры, точно какой-то инстинкт хищника говорит ему, что положение опасно. Он даже не подходит близко к предмету своей страсти, нет и в помине прежней восторженности: во-первых, он не доверяет Эльмире, а, во-вторых, он уже хозяин дома. Поэтому Тартюф держится почти надменно. Он пристально вглядывается в Эльмиру, внимательно вслушивается в ее кокетливые речи, — всерьез ли все это? — и внезапным прыжком распахивает дверь: не стоит ли там, как в прошлый раз, кто-нибудь. Нет, никого. Тартюф медлит минуту, другую. И быстрыми шагами идет к Эльмире, грубо и страстно ее обнимает. Она отбивается от объятий, но он следует за ней. Дважды они кружат вокруг стола. Тартюф вот-вот достигнет свою жертву, он сейчас резок, груб, смел, и грехами его не запугаешь — с небом он как-нибудь поладит. Характерен деловой тон, с которым Тартюф — Ионель произносит эту фразу, и жест манипулятора, проделывающего ловкий фокус. Вот он, действительный характер этого человека: никакого церковного есея, никакой возвышенной влюбленности, только чувственное вождение, только хищная воля, — этот трус становится даже дерзким и сильным.

Эльмира, притворно соглашаясь, просит Тартюфа посмотреть, нет ли кого за дверью. Вылезает из-под стола Оргон, Эльмира закрывает его собой. В комнату возвращается Тартюф — надо вспомнить лицо Ионеля, злое и радостное одновременно, и шаги — большие, стремительные, тяжелые, ни дать ни взять идет завоеватель. И вдруг из-за спины Эльмиры появился Оргон... Казалось бы, должна произойти сцена страшного скандала. Ничуть. Только в первую секунду Тартюф попробовал что-то сказать в свое оправдание, но как только Оргон повысил голос, в ответ послышался такой окрик, что честный буржуа так и остался на своем месте с раскрытым ртом. Ведь Тартюф теперь хозяин всего дома, судьба Оргона в его руках. Громко стуча башмаками, плут уходит как победитель, потому что он действительно победил, да еще по соизволению неба.

Столь же нагло и самоуверенно входит он в дом Оргона и в последнем действии, приведя с собой офицера, чтобы арестовать своего бывшего покровителя. Тартюф уже не считает нужным даже объясниться с хозяевами дома, он небрежно отдает приказание и, развалившись в кресле, кладет ноги на второй стул. Это минута высшего блаженства в его жизни, теперь не нужно корчить из себя праведника, хитрить и лебезить. Какое блаженство для хама и подлеца не скрывать, что он хам и подлец! И вдруг арестовывают самого Тартюфа. И снова мы видим, как этот «сильный человек» жалок и труслив, — это заметно хотя бы по тому, как он хотел сжаться и улизнуть. Да, сколь ни хитер и смышлен мошенник, но по существу он ничтожен и жалок.

Таким мы увидели Тартюфа в исполнении Жана Ионеля, глубоко и ярко раскрывшего самое существенное в характере знаменитого мольеровского персонажа, показавшего одновременно и огромную силу социального зла, заключенную в Тартюфе, и все личное ничтожество этого презренного человека. Так современный французский актер, раскрывая правду харак-

тера, раскрыл глубоко и идею образа. И идея эта прозвучала с той воинственной силой и решительностью, с какой сам Мольер разоблачал в свое время основу иезуитской морали. Актер, глубоко вскрывая сущность гениально написанного сатирического образа, создал тип, обличающий не мнимую религиозность и ханжество, а показал вслед за Мольером лживость религиозной этики в целом, показал преступность тех «возвышенных идеалов», которые служат прикрытием подлых действий, показал ту «гидру ханжества»<sup>1</sup>, за бесстрашное разоблачение которой так высоко ценил Мольера Белинский.

Тартюф Ионеля, будучи творением высокого художественного мастерства, является одновременно произведением острой обличительной мысли. Очистительный огонь сатиры, пылающий в мольеровском образе, жжет и по нынешний день, и в этом большая заслуга замечательного актера.

Таков, на наш взгляд, объективный смысл образа, созданного Жаном Ионелем, и, надо полагать, что таков он и для массового французского зрителя. Этот народный взгляд на Тартюфа ярко и точно выражает служанка Дорина, как ее играет Беатрис Бретти.

Что-то удивительно современное заключается в этом образе. Он ничем не грешит против исторической правды, он целиком принадлежит мольеровскому стилю, и вместе с тем в этом характере мы ощущаем современную французскую женщину из народа, решительно борющуюся в жизни с тартюфами во всех их многообразных обличиях. Может быть, этому глубокому знанию актрисой народного характера способствовало и то обстоятельство, что г-жа Бретти участвовала в движении Сопротивления, — во всяком случае Дорина воспринимается нами, как представительница народной Франции, той Франции, дух которой с такой любовью и прямоотой передавал Мольер в образах своих слуг.

В спектакле «Комеди Франсэз» Дорина — Бретти выступает решительным и смелым противником Тартюфа — это видно уже по первому столкновению служанки и лицемера. И хотя по ходу пьесы им не приходится больше сталкиваться непосредственно, — все же именно Дорина становится в спектакле главной силой, противостоящей преступным деяниям Тартюфа. Происходит это потому, что она лучше всех и раньше всех видит жалкую душонку Тартюфа.

Если с лицемером борются и другие персонажи комедии, то в их отношении к Тартюфу есть известная доля ощущения его значительности. Но для Дорины — Бретти Тартюф с самого начала — тот самый проходимец и жалкий трус, каким он обнаруживает себя к концу комедии. Умение разглядеть подлинную физиономию Тартюфа — результат народного взгляда на жизнь и людей, и вот эта народность в образе Дорины — Бретти выявлена очень ярко. Как отрадно было увидеть в «Доме Мольера» одну из любимых героинь великого драматурга не условной театральной служанкой, которых обычно именуют в театральном обиходе мольеровскими субретками, а характером, полным жизненного обаяния и свежести. Перед нами образ удивительно достоверный, цельный, полный народного оптимизма, юмора, морального здоровья и при этом сыгранный с большим внутренним драматизмом. Играя многие годы роль Дорины, Беатрис Бретти пришла к тому пониманию образа, который нам кажется наиболее соответствующим замыслу Мольера или, во всяком случае, логике тех событий, которые Мольер разворачивает в своей комедии.

Дорина — не юная служанка, бойкая и остроумная, а женщина, вкоренившаяся и воспитавшая детей рано овдовевшего Оргона, — такая интерпре-

<sup>1</sup> «Белинский о драме и театре». М., 1848, стр. 224.

тация роли придает самому образу и действию в целом большое драматическое содержание. В этом случае борьба с Тартюфом становится для Дорины не просто обличением ненавистного ей типа, а защитой семьи, в которой, если не по положению, то по моральному праву она является матерью. Дорина, как мать своих детей, защищает Марианну и Дамиса от подлейших посягательств Тартюфа. И во всем поведении Бретти мы видим, как напряженно живет ее Дорина, как она, споря с Оргоном, с трудом сдерживает свой гнев и, прикрываясь шуточками, говорит ту правду, которую открыто и всерьез ей нельзя сказать господину, потому что она, хоть и воспитательница его детей, но все же и его служанка.

Да, Дорина — настоящая мать, строгая, любящая, умная, и в то же время она — служанка. Как хороша была Дорина — Бретти, когда она мирила рассорившихся влюбленных, — веселая, насмешливая, немного грубоватая, но всегда добрая сердцем. Как она открыто любовалась милой юношеской ссорой Марианны и Валера и как смешны были ей все эти ребяческие причуды, которые так легко оказалось преодолеть, стоило лишь прикрикнуть на юношескую пару... Дорина весело сбегала с лестницы и, взяв расхопившихся влюбленных за руки, сводила их, говоря простыми словами о том, о чем они, увлеченные изысканной словесной перепалкой, чуть не забыли сами, говорила весело и грубовато, но от этого смысла сказанного становился еще очаровательнее.

События, развивающиеся в доме, не позволяли Дорине забыть о грозной опасности, нависшей над семьей, она не имела права действовать сама и поэтому действовала через других. Следя за поведением Дорины — Бретти, можно было догадаться, что заговор Эльмиры — это ее выдумка. Во всяком случае недаром Бретти — Дорина так многозначительно улыбается, когда перед началом этой сцены задерживает занавески и сообщает, что Тартюф идет.

У этой простой женщины ненависть к Тартюфу и тревога за судьбу семьи сливаются воедино. В последнем акте она — молчаливая, хмурая, и только один раз, уже без прежнего кокетства, а резко и открыто, говорит Оргону, что виной всем бедам — его доверчивость. Но подобными попреками души не успокоишь, не успокоишь ее и дав хорошего пинка в зад судейскому Лоялю. Какой бы удар отвесила она самому Лицемеру, — но он всех обошел и теперь грозит арестом Оргону и, хамски напав на себя шляпу, восседает в кресле точно князь.

Но вдруг офицер срывает с Тартюфа шляпу и велит его арестовать. Тартюфа уводят. Шляпу на конце трости поднимает Клеант и передает Дорине. Дорина осторожно берет ее пальцами за край, и бросив в камин, вытирает руки о фартук. Эта последняя деталь в прекрасно сыгранной роли точно завершает всю тему гадливого презрения, с которым Дорина, а в ее образе народ, относится ко всяческим лицемерам и ханжам.

Резкое и открытое противопоставление Тартюфа и Дорины является бесспорным идейным завоеванием театра, но, если мы захотим выявить идейную концепцию спектакля в целом, то нужно будет говорить не только о значительных достижениях, но и о существенном недостатке этой постановки. Он заключается в отсутствии показа того извращения человеческого сознания и морали, которое происходит под губительным и тлетворным воздействием Тартюфа. В спектакле нет трагикомической темы Оргона, и дело не в частных недостатках игры актера Луи Сенье, исполняющего роль Оргона несколько холодно и вяло, а в общем замысле постановки режиссера Леду, который, правильно раскрыв многое в комедии Мольера, не сумел все же увидеть некоторых важнейших сторон ее идейного замысла. Ведь главное в обличении Тартюфа — это не только верное изображение харак-

тера самого Лицемера, не только показ здорового протеста Дорины и других, но и страстное обличение вредоносной деятельности Тартюфа — изображение жертвы этого отравителя душ.

И вот этой жертвы Тартюфа в спектакле не оказалось; тем самым не оказалось полного обличения тартюфства как величайшего социального зла. Странным образом произошло то, что в спектакле действия Тартюфа свелись к его стремлению обольстить жену Оргона Эльмиру, а важнейшая тема морального «обольщения» (точнее развращения) Оргона оказалась опущенной. В Сенье — Оргоне мы не увидели человека с отравленным сознанием и извращенной совестью. Актер говорил самые жестокие и безрассудные слова о том, что он не пожалеет теперь, если умрут все его родные, а мы не слышали в его голосе того фанатического исступления, которое умышленно вселил в его душу Тартюф. Добродушный Оргон — Сенье просто не мог говорить этих слов, как не может он лихорадочно перебивать рассказ Дорины своими нетерпеливыми выкриками — «А Тартюф?», «Бедняжка!» — и действительно Сенье эти возгласы произносит с таким безразличным видом, грея при этом руки у камина, что сразу становится понятным: перед нами не ошалевший от религиозного восторга Оргон Мольера, а обыкновенный солидный буржуа XVII века.

Одно дело страстная фанатическая убежденность человека, сбитого с толку, обманутого Тартюфом, а другое — речи заурядного буржуа, рассуждающего здраво и веско. Как бы ни горячился первый, как бы ни был он искренен в своей защите Тартюфа, — объективно, для спектакля в целом, его защита вливалась бы в единое русло сатирического разоблачения. Второй же Оргон, с его спокойствием и рассудительностью, выступает силой, действующей против общего движения, — он становится не жертвой Тартюфа, каждым своим бессмысленным поступком подтверждающей торжество этого негодяя, а действительным защитником своего друга. Таким мы и видим Оргона — Сенье в споре с Клеантом, в сцене проклятия сына, в эпизоде с Дориной. Всюду он действует и говорит, как действовал бы и говорил всякий нормальный человек, а ведь Оргон перестал быть нормальным, он заражен Тартюфом — и в этом драма всего семейства, ибо его глава стал фанатиком и маньяком. Вот эту фанатическую одержимость отлично передала Берт Бори в образе старой Пернель — матери Оргона. В ее нелепой восторженности, в ее злобных выкриках сразу чувствовалось, что старуха после встречи с Тартюфом потеряла себя. Но ведь в еще большей мере лишился здравого смысла ее сын — об этом говорят в пьесе бесчисленное множество раз, а Сенье ведет себя так, будто все это наговор, будто его Оргон во всем прав и только к концу убеждается, что, действительно, на этот раз ему в духовные наставники попался жулик.

Неверная, расходящаяся с мольеровской характеристикой трактовка образа Оргона, на наш взгляд, является не результатом частной неудачи актера. Как мы хотели показать, корни этого толкования лежат в недостаточно глубоком осознании социальной тематики комедии, в явном сужении диапазона ее общественной сатиры, и если образы Тартюфа — Ионеля и Дорины — Бретти в силу своего яркого реализма прорывают общие рамки замысла и придают спектаклю остроту социальной сатиры, то идейная концепция режиссера в целом дает выразительный пример того, как недооценка общественного значения искусства умаляет художественный смысл классического творения даже в том случае, когда его исполнители обладают высоким совершенством профессионального мастерства.

Замечательное искусство показали актеры «Комеди Франсэз» и в спектакле «Мещанин во дворянстве», выдержанном в жанре комедии-балета.

В этом жанре, впервые созданном Мольером, танцевально-дивертисментная часть органически входит в действие, не лишая его при этом бытового правдоподобия и острой сатирической направленности. Балетные интермедии и выходы не только не ослабляют реалистической основы произведения, а, напротив, сами определяются реалистическим сюжетом и сатирически оттеняют характеры и действие пьесы.

Такова норма жанра, соблюдения которую должен был постановщик спектакля Жан Мейер. Режиссер наглядно показал, что лица, действующие в комедии-балете, должны, сохраняя свою бытовую достоверность и психологическую определенность, все же быть персонажами комедии-балета, и, последовательно добиваясь решения этой задачи, сделал всех героев спектакля людьми, наделенными своеобразным артистизмом и грацией. Кого бы из действующих лиц этого яркого и веселого спектакля мы ни вспомнили, все они по-своему артисты, и каждый из них, а не один лишь учитель танцев, может не только сыграть, но и станцевать свою роль.

У учителей Журдена этот артистизм рождался из предельной увлеченности своим делом, из искренней влюбленности в свое ремесло. Вспомним изумительного учителя фехтования — Анри Роллана, возбужденного воинской отвагой в масштабах, достаточных для сокрушения целой армии врага; вспомним учителя философии — Жоржа Шамара, этого мудреца и стоика, который бесстрашно бросается в атаку на своих соперников, отстаивая философию — мать всех наук, а затем с пафосом подлинного первооткрывателя истин посвящает господина Журдена в тайны произнесения гласных и согласных; вспомним элегантную пару учителей изящных искусств — Робера Манюэля и Жака Шарона — особенно последнего, который, действительно, каждым шагом, каждым жестом и поворотом корпуса подтверждал, что танец есть нечто столь важное, что посредством его можно было бы навеки установить гармонию во всем мире.

Артистична была и пара молодых людей: Клеонт — Жан Пья и Люсиль — Мишелин Будэ. Изящество их переживаний рождала любовь, первые печали и радости взаимного чувства, которые с прелестной грацией были раскрыты в сцене ссоры и примирения. Клеонт и Люсиль, которым пародийно вторили Ковбель и Николь, не только сказали друг другу те слова, какие нужно было сказать, но и, подчиняясь порывам своей души, то в гневе удалялись друг от друга, то устремлялись один за другим, то кружили, убегая от примирения, то сближались, ища ответа на свой душевный порыв. Из этих движений как бы сам собой рождался танец.

И, наконец, в высшей степени артистичным был сам господин Журден — Луи Сенье. Его игра заставляла вспомнить иронические слова Флобера о том, что в душе каждого бухгалтера покоятся обломки поэта. Действительно, глядя на этого просветленного и омоложенного толстяка, казалось, что в этом мещанине вспыхнули искры поэзии, до такой степени он был охвачен радостью вновь обретенного бытия.

Вскочив с постели спозаранку и набросив на себя новый халат, он являлся перед нами бодрый, радостный, розовощекий. Он мчался по лестнице на чуть искривленных, но по-молодому быстрых ногах, чтобы, не теряя ни минуты, приступить к урокам — узнавать новые премудрости, показывать свежие обновки, разучивать новый танец, слушать новую песенку. От всех этих новшеств у бедняги кружилась голова, но ему казалось, что это — головокружение от успехов.



Жорж Шамара в роли учителя философии. «Мещанин во дворянстве» Ж. Б. Мольера. Гастроли театра «Комеди Франсэз», Москва (1954 г.). Рис. худ. Кукрыниксов



Ведь происходил полный переворот в его мировоззрении, рассеивалась тьма и возгорался свет: человек всю жизнь говорил прозой и не знал об этом, а теперь он знает; человек всю жизнь произносил *а, у, э* и не понимал, как это делается, а теперь понимает. С каким трепетом и старанием он произносил эти сакраментальные звуки — *у-у* или еще более сложные — *и-а, и-а* и какое охватывало его в этот момент одушевление. Мыча свое *у-у* или выкрикивая *и-а*, он походил на молоденького телка или ослика, который впервые испробовал свой голос и, изумленный красотой и силой звука, застыл на мгновение от радости, а потом, весело вскинув копытцами, помчался по зеленой лужайке. Так и наш господин Журден — замер от восторга, а потом, потрясенный и растроганный, завопил: «Vive la science!», и тут же, обратив взоры к потолку, бросил укор своим дорогим родителям, живущим на небесах, — это они виноваты, что он так долго не знал всех этих замечательных вещей.

Журден — Сенье был натурой, полной детской непосредственности, и даже его страсть к дворянству, выражающая хитрый расчет практичного буржуа, была окрашена в тона безобидной влюбленности простака во все блестящее и броское. У этого простодушного человека действительно была фантазия, и, раз пробужденная, она работала безотказно. Поэтому не было ничего неожиданного в том, что господин Журден, почтенный буржуа и глава семейства, с такой легкостью вступал в последний буффонный акт комедии и так свободно действовал в причудливом маскараде посвящения его особы в сан мамашуши. Герой легко перешагнул грань, отделяющую реальное действие от условного маскарада, и тем самым жанровое единство спектакля достигалось в полной мере.

Как будто в этом и заключалась задача режиссера и как будто здесь нужно поставить точку, завершив рассказ о «Мещанине во дворянстве» признанием полной победы театра. Но сделать так — значит забыть о нашем долге исчерпывать все содержание великих классических творений.

Да, действительно, Мольер написал «Мещанина во дворянстве» как комедию-балет, и театр своим тонким и грациозным искусством раскрыл жанровое своеобразие этого произведения. Но не забудем и о том, что Мольер в основу своей комедии положил очень серьезную и важную для его времени мысль о пагубности для людей буржуазной среды приспособляться к дворянству, переходить в лагерь аристократии и тем самым порывать связи с демократическими слоями общества. Эту значительную политическую мысль Мольер выразил в сатирической фигуре буржуа Журдена, стремящегося стать образцовым дворянином. Именно для этой цели Журден начинает усиленно обучаться всяческим наукам, необходимым для того, чтобы блистать в обществе. Изображая это «обучение», Мольер со свойственным ему сатирическим размахом наносил сразу два удара: и по всем тем нелепостям, которые выдавались дворянским обществом за высокие духовные ценности, и по буржуазному подражательству этим изыскам, которые, по существу, ничего общего с культурой не имели.

Таким образом, Мольер, взяв основной темой комедии попытку буржуа уйти от своего сословия и примкнуть к «высшему кругу», категорически осуждал Журдена за его ослепление бутафорским великолепием знати, за потерю им здравого смысла, за его разрыв с тем социальным массивом, который уже формировался в знаменитое французское третье сословие. Раскрывается ли эта тема в спектакле? Раскрывается, но далеко не полностью. Во многих эпизодах Журден — Сенье выступает в реалистическом облике буржуа, уверенно утверждающего себя в жизни. Приверженность Журдена — Сенье к «наукам» тешит его самолюбие, дает возможность выйти за пределы мещанского быта и погарцевать среди знатных особ. Но все же:



Луи Сенье в роли господина Журдена. «Мещанин во дворянстве» Ж. Б. Мольера. Гастроли театра «Комеди Франсез», Москва (1954 г.)

надо признать, что в целом этот образ воспринимается не как сатирический тип, а скорее как великолепно обрисованная комическая фигура, обладающая многими чертами, характерными для французского буржуа, — вспомним хотя бы знаменитого Тартарена из Тараскона, который так и встает перед нашим взором, когда мы глядим на пылкого и восторженного Журдена — Сенье. Но мольеровские традиции оплодотворяют не только юмористическую линию французского реализма. Самым важным было то, что мольеровское изображение буржуа получило свое дальнейшее развитие в той глубокой и полной обрисовке буржуазных типов, которую мы постоянно встречаем у реалистов XIX в., и особенно у Бальзака. И по этой линии у Журдена есть другие многочисленные потомки. Вот этого бальзаковского будущего господина Журдена, его наглой самоуверенности, рожденной преуспеванием в делах, Луи Сенье совсем не предвещает, а между тем такое совмещение глубокой реалистической обрисовки характера с внутренней грациозностью исполнения было бы тем искомым идеалом, который в полной мере соответствовал бы жанру сатирической комедии-балета Мольера.

Без сатирической злости даны в спектакле «Комеди Франсэз» и образы графа Доранта (Морис Эсканд) и маркизы Доримены (Мари Сабурэ), в которых Мольер видел прямых носителей зла. Ведь надо вспомнить, что первое впечатление от придворной постановки «Мещанина во дворянстве» было неблагоприятным для автора, потому что аристократическая публика была задета тем, что граф Дорант и маркиза Доримена изображались в неприглядном свете. В нынешнем же спектакле «Комеди Франсэз» граф и маркиза — лишь светские знакомцы Журдена, характеры которых получают известное оправдание только в заключительном эпизоде розыгрыша Журдена, а не определяются их сомнительным поведением в течение всей комедии.

Увлечение жанровой задачей и забвение социального смысла комедии ослабило и характеристики положительных персонажей пьесы. Отдавая должное искусству каждого из исполнителей этих ролей, мы все же заметим, что Мольер требует большей сосредоточенности, большей простоты и значительности от тех своих героев, которые выражают его мысли, являются носителями разумного и демократического начала действия. Великолепный в сцене лирического примирения, Клеонт — Жан Пья казался нам недостаточно выразительным в своем главном эпизоде — в сцене его столкновения с Журденом. А ведь роль молодого Клеонта в комедии очень значительна: в отличие от Журдена он прекрасно сознает свое человеческое достоинство. Иронически относясь к стремлению Журдена пробраться в дворяне, Клеонт говорит: «Я не намерен присваивать себе дворянское звание, несмотря на то, что многие на моем месте сочли бы себя вправе это сделать, и я вам скажу напрямик: «Я — не дворянин». Не будучи дворянином, Клеонт стоит над массой дворян-тунеядцев. Он приобрел свое благородство не по рождению, а своей честной жизнью, и, противопоставляя Клеонта растленному дворянину Доранту и ополоумевшему мещанину Журдену, Мольер в образе Клеонта выявлял появившееся в обществе новое понимание человеческого достоинства. Нам кажется, что Жан Пья этого важного обстоятельства во внимание не принял.

Демократической основы характеров мы, к сожалению, не обнаружили ни в излишне элегантно манере игры Жермен Руэр, исполнительницы роли госпожи Журден, ни у Жана Мейера, сыгравшего Ковьеля с большим изяществом и налетом скептицизма, вряд ли уместными для образа честного и прямого малого из народа. Не в полной мере удовлетворила нас и Беатрис Бретти в роли Николь. Этот образ рядом с ее же превосходной Дориной явно померк.

Отмечая великолепные достоинства сценического исполнения, отличное чувство жанра и ритма у режиссера, мы все же должны сказать, что в целом в спектакле «Мещанин во дворянстве» сказалось недостаточно глубокое понимание социального содержания мольеровской комедии, и хотя наши рукоплескания были горячи и дружны, хотя мы искренне восхищались стремительным полетом действия, превосходной речью актеров, щедрым богатством красок художницы Сюзанн Лалик, прекрасным решением всех танцевальных эпизодов, поставленных балетмейстером Гранд Опера Леонной Май, — все же истина требует сказать, что мастер сцены может полностью исчерпать содержание классического произведения только в тех случаях, когда он способен подняться до уровня искусства, смысл которого — борьба с общественным злом и служение народу.

### III

«Дом Мольера» одинаково прославлен как замечательным мастерством комедийной игры, так и высоким совершенством исполнения трагического репертуара.

Трагедийное искусство «Комеди Франсэз», рожденное творениями великих французских драматургов XVII в. Корнеля и Расина, получило свое развитие в творчестве выдающихся актеров французской сцены — Мари Шанмеле, Барона, Адриенны Лекуврер, Лекена, Ипполиты Клерон и великого Тальма. Была создана национальная школа трагической игры, отличавшаяся высоким мастерством поэтической декламации, сильным накалом страстей, воплощенных в гармоническую форму стиха, безукоризненной отделанностью пластического рисунка роли.

Если в самом принципе поэтизации чувств таилась опасность потери непосредственности человеческих переживаний, то лучшие мастера трагической игры избегали обнаженной декламационности, достигая в своих переживаниях того предела напряжения страстей, когда поэтическая форма стиха, его музыкальный строй уже воспринимались как естественное выражение бурного и страстного душевного порыва. Стремиться к этому единству правдивого и поэтического французским актерам завещал великий Мольер, для которого не было более высокой цели искусства, чем изображение живой личности человека. Спектаклем «Сид» театр «Комеди Франсэз» показал, что он стремится быть верным традициям Мольера не только при исполнении комедии, но и при постановке трагедий.

Постановщик спектакля «Сид» Жан Ионель известен нам как замечательный исполнитель роли Тартюфа. Острота и смелость мысли, яркий, целеустремленный темперамент, предельная конкретность индивидуальной характеристики героя — такими чертами может быть определено искусство Ионеля-актера. Эти же черты свойственны Жану Ионелю и как режиссеру. И, несмотря на то, что не все участники спектакля «Сид» смогли в полной мере выполнить творческие требования постановщика, этот спектакль в целом прозвучал как поэтически вдохновенный рассказ о деяниях людей, живущих всей полнотой своих горячих и трепетных чувств.

«Прекрасен, как Сид» (*Beau comme le Cid*) — эти крылатые слова, родившиеся в дни первых представлений великой трагедии Пьера Корнеля, вошли навеки во французскую речь и стали живой формулой всего истинно прекрасного в искусстве, того прекрасного, которое народ увидел в облике юного Сиды, в его непоколебимой верности долгу и сердцу, в его патриотической воодушевленности и нравственной чистоте.

Трагедия «Сид» — подлинно национальное творение, она волнует каждого француза, в чьем сердце живут идеалы чести и долга. А перейдя рубежи своей

страны, она вызывает то чувство радостного общения с искусством другого народа, которое столь горячо было выражено в письме А. С. Пушкина к П. А. Катенину: «Ты перевел Сиду; поздравляю тебя и старого моего Корнея. Сид кажется мне лучшею его трагедиею»<sup>1</sup>.

В основе «Сиды» лежит рыцарский сюжет о борьбе любви и долга. Но традиционная романтическая ситуация в трагедии Корнея получила глубокое гуманистическое истолкование. Рыцарская честь из сословного чувства превратилась в символ моральной и общественной доблести человека.

В игре Андрея Фалькона, исполнителя роли Родриго, привлекает правда чувств, которая позволяет актеру, живя в мире поэзии, оставаться живым человеком. Испытывая жестокие муки, Родриго — Фалькон, не колеблясь, выступает на защиту чести отца, — не феодальный долг, а сознание необходимости восстать против попрания человеческого достоинства одушевляет Родриго. В kloкочущем, страстном голосе Родриго — Фалькона мы слышим не только гнев, но и то упоение боем, которое рождает только правая цель. Несмотря на трагическую раздвоенность чувств, Родриго, как его показывает Фалькон, лишен всякой противоречивости — это натура цельная и сильная. Мир его чувств лучезарен, несмотря на всю тяжесть переживаемых страданий. Родриго — Фалькон не только самозабвенно любит Химену, — он так же страстно влюблен в самую жизнь. Незабываем монолог Родриго — Фалькона о победе над маврами: перед нами уже не юный влюбленный, а доблестный воин. В этом монологе, представляющем огромную техническую трудность, увлечение рассказом у актера столь велико, что повествование невольно становится как бы живописанием самого действия.

Но этот героический монолог звучит как-то неожиданно в устах уж слишком изысканного аристократического юноши. Споры нет, в игре талантливого актера ярко ощутимы порывы непосредственного и страстного чувства, но при этом ему в роли Родриго явно недостает душевного величия, мужественной энергии, того, что в трагической игре называется большим дыханием образа. Ведь Родриго не только верный сын, пылкий любовник и храбрый воин — эти черты в исполнении Фалькона ощутимы; Сид — это народный герой, созданный в эпических легендах времен испанской Реконквисты. Поэтому для изображения всей полноты этого характера необходимо было усилить героическое звучание образа.

Фалькон не передает всей глубины и мощи натуры Сиды-гражданина и патриота своей родины, и этот недостаток в игре артиста объясняется не техническим несовершенством его исполнения — техника Фалькона великолепна, а причинами более глубокими, связанными с более существенными недостатками творческого подхода к роли. С нашей точки зрения, искусство трагического актера не может достигнуть своих подлинных вершин, если оно не одушевлено общественным пафосом. Не уходя за пределы французского классического театра, мы можем назвать имена таких великих трагиков, как Лекен и Тальма, чье творчество было пронизано подлинным пафосом гражданских и гуманистических идеалов. Вот этого большого идейного плана трактовки образа мы, к сожалению, не обнаружили в игре Фалькона, поэтому его лирический вариант Сиды не мог нас удовлетворить полностью.

В большой мере героическая тональность ощущается в исполнении актрисой Терез Марнэ роли Химены. Актриса глубоко чувствует своеобразие героического жанра. Ее страдающая и любящая Химена лишена какой бы то ни было сентиментальности и лирической изнеженности. Это натура столь же цельная и сильная, как и Родриго. У Химены — Марнэ любовь к Родриго



Жан Ионель в роли Дона Диего. «Сид» П. Корнея. Гастроли театра «Комеди-Франсез», Москва (1954 г.)

<sup>1</sup> Письмо П. А. Катенину от 19 июля 1822 г. — «Пушкин-критик». М., Искусство, 1950, стр. 28.

непоколебима, и муки девушки рождаются не раздвоением воли, а существованием двух чувств — любви к Родриго и горя по поводу смерти отца. Муки, выпавшие на долю Химены, актриса показывает как то наивысшее испытание, которому подверглась ее любовь. И это чувство торжествует потому, что оно является не просто неодолимой страстью к возлюбленному, но выраженном жизненного идеала Химены. Терез Марнэ показывает, что только истинное восхищение перед нравственными достоинствами Родриго заставляет Химену протянуть ему руку. Бесстрашие, патриотическая преданность, искренняя влюбленность, военная доблесть — все эти черты Родриго были для Химены идеальными нормами человеческого характера. Но, показывая торжество любви как торжество нравственного идеала Химены, актриса, на наш взгляд, окрашивает это чувство в несколько сумрачные тона. Конечно, дочернее горе должно отложить свой отпечаток на любовь к Родриго, но сложность задачи заключается в том, чтобы светлый строй чувств не был полностью изгнан из образа, чтобы затаенное счастье любви все же ощущалось, несмотря на дочернее горе и гневные порывы к отмщению. Химене — Марнэ недостает той непосредственности и яркости переживаний, которыми с таким избытком наделяет своего Родриго Фалькон, и поэтому Химена становится намного старше и рассудительнее своего возлюбленного, а в чисто художественном плане она по этой причине чаще, чем кто-либо иной в спектакле, впадает в декламацию.

Высокая норма трагедийной игры заключается в том, чтобы музыка стиха не нивелировала индивидуальности образа, не скрывала непосредственности и своеобразия живых чувств. Этой высокой норме полностью отвечает прекрасная игра Ионеля, исполняющего роль старого Дон Диго с благородной простотой и величием, когда пафос образа рождается правдой внутренних переживаний, страстной приверженностью героя к большой идее. И эта идея для Дон Диго — Ионеля не только в соблюдении личного достоинства человека, но и в патриотическом служении родине. Монолог Ионеля в третьем акте, в котором отец обращается к сыну, призывая его к подвигу во имя отчизны, является подлинной вершиной в развитии общественной идеи трагедии.

Ионель в роли Дон Диго достигает высокого совершенства поэтической читки стиха, обходясь при этом без всякой показной декламации. Поэтическое слово звучит полномерно, и в то же время создается удивительно живой и ярко индивидуализированный характер, масштабы личности которого сами собой определяют пафос его речи. Особенно отчетливо проступают эти особенности игры Ионеля при сопоставлении фигуры Дон Диго с образом Дон Гомеса, роль которого в ярко характерной манере исполняет актер Жан Дави. Но характерность здесь достигается за счет исчезновения поэтического начала, что по отношению к трагедии Корнеля вряд ли дозволено. Поэтому образ Дон Гомеса несколько выпадает из общего поэтического строя спектакля, отличающегося в целом выдержанностью стиля. Этому единству стиля способствуют не только исполнители основных ролей, но и актеры и актрисы, играющие роли второго плана: Морис Эсканд (король Дон Фернандо), Женевиève Мартинэ (Инфанта), Генриэтт Барро (Эльвира), Франсуаз Анжел (Леонор), Жан-Луи Жемма (Дон Санчо) и другие.

Строгой стилизованной выдержанности спектакля во многом способствуют и декорации художника Жоржа Вакевича, сочетающего монументальную величавость форм с точной реалистической передачей места действия.

После спектакля «Сид» мы видим, что искусство трагедийной игры театра «Комеди Франсэз» не остановилось в своем развитии, и если над ним тяготеют еще некоторые пережитки условной декламации, то в целом оно определяется принципами реализма в том его понимании, какое свойственно представителям французского сценического искусства.

Что же касается того, что трагедия Корнеля оказалась раскрытой не во всей полноте своего героического звучания и общественный пафос произведения приобрел лирическую тональность, то причины этому надо искать уже за пределами данного спектакля, в той общей эстетической позиции театра, которая при всем совершенстве игры актеров «Комеди Франсэз» не позволяет им до конца исчерпать социальный смысл великих творений национального гения.

Но тут же нужно заметить, что устремленность старейшего французского театра к реализму нашла самый горячий отклик в сердцах советских зрителей.

И как бы для того, чтобы еще ярче подчеркнуть эту свою устремленность к реалистическим принципам творчества, театр в один вечер с героической трагедией Корнеля показал реалистическую пьесу Жюль Ренера «Рыжик».

Знакомые уже нам по мольеровским спектаклям яркие комедийные актеры играют на этот раз удивительно сдержанно и просто. Луи Сенье, поражающий в «Мещанине во дворянстве» яркостью красок, в роли г-на Лепик предстает в совершенно ином облике. Г-н Лепик сдержан, сух, предельно лаконичен, и в то же время внутренний мир этого человека раскрывается актером с полной ясностью, и мы узнаем в этом суровом по внешности человеке отзывчивого и доброго отца. По-новому показывают свое искусство в «Рыжике» и актрисы Берт Бови и Мишелли Будэ, дающие очень точный бытовой и психологический рисунок ролей г-жи Лепик и служанки Анеты. С большим драматизмом и подлинной простотой и правдой чувств ведет роль Рыжика молодой актер Жан-Поль Руссийон.

\* \* \*

Гастроли старейшего французского театра в Москве проходили в самой дружественной атмосфере; это чувствовали мы, зрители, и сами актеры. Старейшина «Комеди Франсэз» Жан Ионель, выступая по радио, говорил: «Цветы в Москве в это время года довольно редки; те, что мы получили, были выращены в теплицах или привезены издалека, и в этом отразилось еще одно проявление теплоты сердечной, полной энтузиазма встречи, оказанной нам в Москве. У меня было впечатление, что я сплю и вижу чудный сон. Мы все боимся только одного — разочаровать советских зрителей».

«Мне приходилось много путешествовать, много играть перед самой различной публикой, но только в СССР я увидела зрителей, так горячо любящих театр», — заявила ведущая актриса «Комеди Франсэз» Беатрис Бретти.

Актеры театра, уезжая из Москвы, говорили, что установившиеся дружеские отношения не должны ограничиваться сегодняшним днем, а иметь и день завтрашний.

Мы приветствуем эти слова и считаем, что наши культурные связи будут особенно плодотворными, если французские и советские деятели театра станут извлекать из своих встреч определенные творческие уроки.

Со своей стороны мы можем сказать, что мольеровские постановки «Комеди Франсэз», отчетливо выражая национальное своеобразие французской сценической манеры, позволяют нам использовать опыт этих спектаклей в нашей собственной работе над комедиями Мольера.

Полезно было услышать самый звучащий текст классической французской речи, ощутить весомость и полноценность сценического слова Мольера. Интересно было увидеть лаконизм и завершенность внешней отделки роли при обостренном внутреннем драматизме исполнения. Любопытно было заметить у лучших исполнителей их способность избегать бытовой перегрузки

и внешнего пародирования роли и умение передать стихию комического. Памятны нам и некоторые другие интересные детали этих спектаклей, например, своеобразие трактовки образов Дорины или Дамиса в «Тартюфе», изобретательность режиссерской разработки сцены «посвящения» господина Журдена и пр.

Русский и советский театр имеет свои замечательные традиции постановок мольеровских комедий. Реалистическое прочтение Мольера началось в русском театре со времен великого Щепкина. К. С. Станиславский писал: «Одним из лучших исполнителей Мольера были русские артисты Щепкин, Шумский, Садовский, Живокини». Сам К. С. Станиславский, создав изумительный по содержательности и выразительной силе образ Аргана в «Мнимом больном» и работая в последние годы своей жизни над постановкой «Тартюфа», внес огромный вклад в дело сценической интерпретации Мольера. Образ Оргона, созданный В. О. Топорковым в спектакле Художественного театра также является блистательным примером нового идейно-глубокого и художественно совершенного раскрытия одного из сложнейших типов Мольера.

Нам кажется, что и французским актерам было бы очень полезно детально ознакомиться с работами русского и советского театра над Мольером. Ведь недаром профессор лионского университета Жюль Патуйе, автор книги «Мольер в России», писал: «На русской почве, и, можно сказать, только на русской почве Мольер обрел вторую родину».

Взаимный обмен опытом явится одним из моментов дальнейшего укрепления культурного сотрудничества наших народов и бесспорно будет способствовать художественному совершенствованию постановок комедий великого французского драматурга.



*Сергей Николаевич  
Дурылин*

(1877—1954)

## СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ УЧЕНОГО И ДРУГА

В лице скончавшегося 14 декабря 1954 г. С. Н. Дурылина Институт истории искусств Академии наук СССР понес не только тяжелую, но и подлинно невознаградимую утрату.

Прошло уже около года со дня кончины Сергея Николаевича, а мы, его ближайшие соратники, не можем найти ему достойную замену среди обширного круга историков и радателей русской культуры. Потому что именно истории русской художественной культуры и в ее прошлом, и в ее настоящем С. Н. Дурылин уделял все силы своего незаурядного таланта в разнообразных и неустанных трудах исследователя театра, литературы и живописи. Не было, кажется, ни одного сколько-нибудь заметного явления отечественного искусства, которого Дурылин не затронул бы в своих литературных работах, выступлениях, лекциях, никогда не повторяясь, всегда давая и новый материал и новое его освещение.

Тяжело сознавать, что во время защиты диссертаций в Институте или при обсуждении новой книги мы уже не услышим его вдохновенных выступлений, в которых блестящая эрудиция соединялась с горячим и страстным, подлинно заинтересованным отношением к предмету обсуждения. Даже незначительную реплику, полунамек Сергей Николаевич умел так подать, пояснить, сопоставить, что они превращались в веский аргумент его собственных толкований и выводов.

Увлекаясь и увлекая читателей и слушателей, он, быть может, не всегда бывал прав, но всеми его оценками и суждениями руководила любовь к родному искусству, чувство долга, стремление исправить заблуждение, восстановить истину, осветив явление по-новому. Склонность к кропотливому изучению и анализу фактов, событий, людей помогала С. Н. Дурылину совершать от поры до времени настоящие открытия, обогатившие наши знания и представления о силе и самобытности великой русской культуры в ее прошлом и в ее замечательном расцвете в советскую эпоху.

И долго еще запечатленные в нашей памяти и отраженные в литературных трудах мысли С. Н. Дурылина — ученого-патриота будут живым источником вдохновения, надежной основой для дальнейшего развития науки об искусстве.

*Игорь Грабарь*

## С. Н. ДУРЫЛИН

### (Краткий очерк научной деятельности)

14 декабря 1954 г. скончался профессор, доктор филологических наук, старший научный сотрудник Сектора истории театра Института истории искусств АН СССР, Сергей Николаевич Дурылин. Он был крупным советским ученым, историком литературы и искусства, активным театральным деятелем.

С. Н. Дурылин родился 26(14) сентября 1877 г. в Москве и учился в 4-й Московской гимназии, откуда благодаря двум учителям — известному филологу А. Г. Преображенскому и А. Р. Артему (будущему артисту МХАТ) — вынес интерес к русской литературе и искусству.

По окончании гимназии юноша давал уроки, пробовал свои силы как поэт и беллетрист, а с 1904 г. начал сотрудничать в издательстве «Посредник». Он читал там корректуры, участвовал в редакторской работе и напечатал в 1906 г. первую книгу «В школьной тюрьме». Значительным событием этих лет в жизни молодого начинающего литератора были встречи с Л. Н. Толстым.

В 1908—1914 гг. С. Н. Дурылин учился в Московском археологическом институте. Его научные интересы уже в эти годы отличались большой разносторонностью: он печатал статьи по истории литературы и педагогики (с 1907 г.), много путешествовал, изучая искусство и зодчество Севера, изредка выступал как музыкальный критик.

Молодой исследователь настойчиво разыскивал архивные материалы о Гоголе, Гаршине, после смерти Л. Н. Толстого напечатал воспоминания о встречах с ним, выступал как внимательный, вдумчивый редактор и комментатор произведений своего любимого поэта М. Ю. Лермонтова.

Но в некоторых ранних статьях С. Н. Дурылина были заметны идеалистические воззрения, порой он увлекался анализом поэтики как самоцелью.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции открыла перед С. Н. Дурылиным, как и перед всеми представителями передовой русской интеллигенции, возможность плодотворной научной работы, помогла постепенно изжить идеалистические и формалистические увлечения.

В 20-х годах С. Н. Дурылин принимал деятельное участие в работе Государственной академии Художественных наук (1924—1928). По «Бюллетеням ГАХН» можно составить представление о большом количестве разно-

образных докладов, прочитанных им по истории литературы (о Гаршине, Гоголе, Добролюбове, Достоевском, Лескове), театра («Малый театр», «А. Р. Артем — актер МХТ», «Художник живого слова И. Ф. Горбунов»).

С. Н. Дурылин попрежнему интересуется как вопросами искусства, так и литературы, что показывают, например, его исследования «Репин и Гаршин» и «Сибирь в творчестве В. И. Сурикова».

Нельзя не заметить отчетливого изменения методологии в исследованиях С. Н. Дурылина. Он стремится объяснить творческий облик Сурикова-художника в связи с социально-историческим прошлым его родного Красноярского края и современной ему русской жизнью; жизненный путь В. М. Гаршина он ставит в связь с развитием русского освободительного движения и выясняет в первую очередь его политические воззрения и т. д. Приведенные примеры показывают, как далеко продвинулся вперед ученый от прежних своих позиций за первое послеоктябрьское пятнадцатилетие.

В 30-е годы наступает творческий расцвет научной деятельности С. Н. Дурылина. В предвоенное десятилетие было напечатано 75 его работ (не считая газетных статей и рецензий), в их числе около 10 монографических исследований, ряд ценных публикаций. Одновременно он выступает с большим количеством публичных лекций и докладов по истории литературы и театра как в Москве, так и в других городах страны.

Особенно разнообразны в эти годы исследования С. Н. Дурылина в области литературы, среди которых первое место бесспорно принадлежит циклу работ о литературных связях русских писателей с писателями Франции и Германии, написанные на основе изучения русских и зарубежных архивов («Русские писатели у Гёте в Веймаре», «Г-жа де Сталь и ее русские отношения», «Александр Дюма-отец и Россия» и др.

Вторую группу исследований объединяет проблема творческой лаборатории писателей («Как работал Лермонтов», «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова», «На путях к реализму», «По мастерской Островского» и др.).

Наконец С. Н. Дурылин посвящает немало работ биографическим разысканиям (о Гаршине, Гоголе и др.) и публикациям как литературного, так и эпистолярного наследия русских писателей.

В предвоенное десятилетие достаточно ясно определяется также глубокий интерес С. Н. Дурылина к театру и театроведению.

В эти годы он становится одним из наиболее популярных театральных критиков. По поручению Лекционного бюро Союза советских писателей, Всесоюзного театрального общества он часто выезжает в различные города (Воронеж, Иваново, Куйбышев, Рыбинск, Рязань, Саратов, Свердловск, Тула, Ярославль и др.), читает там циклы лекций по драматургии, консультирует постановщиков спектаклей, участвует в их обсуждении как на различных заседаниях, так и на страницах центральной и местной печати.

К театроведческим трудам С. Н. Дурылина относятся статьи, посвященные русской классической драматургии (о Пушкине, Гоголе, Лермонтове, Островском, Салтыкове-Щедрине, Л. Толстом) и основоположнику социалистического реализма А. М. Горькому. Позднее некоторые из этих статей становятся основой монографических исследований.

Другие театроведческие работы С. Н. Дурылина посвящены сценической истории пьес. Мы находим среди них и развернутый разбор одного из замечательных современных спектаклей МХАТ «Враги», и сценическую историю драматургии Горького («Горький на сцене», ««Мещане» — сценическая история пьесы в советские годы»), и историю постановок крупнейших произведений русской классики в Малом театре («Горе от ума», «На каждого мудреца довольно простоты»).

Третья группа театроведческих работ С. Н. Дурылина посвящена изучению проблемы актерского творчества. В своих исследованиях, посвященных замечательным мастерам как русской, так и зарубежной сцены, он воссоздает яркие портреты актеров (Щепкин, семья Садовских, Ермолова, Ленский, Качалов, Леонидов, Артем, Тарасова, Айра Олдридж и др.).

Не ограничиваясь ролью историка театра и театрального критика, С. Н. Дурылин пробует свои силы и как драматург. Созданная им инсценировка «Анны Карениной», где большое место отведено тексту «от автора», довольно широко шла на периферии в 30-е годы, а после войны стала основой спектакля в Литературно-драматическом театре Всесоюзного театрального общества. Одновременно С. Н. Дурылин пишет либретто оперы «Барышня-крестьянка» по повести А. С. Пушкина для композитора Ю. С. Крюкова и вместе с ним работает над либретто второй оперы — о Дон-Жуане. В 1955 г. опера «Барышня-крестьянка», до сих пор шедшая лишь в Оперном театре ВТО, принята к постановке в Малом Оперном театре в Ленинграде.

Искусствоведческие интересы С. Н. Дурылина в 30-е годы не ограничиваются только областью театра. Он продолжает живо интересоваться проблемой взаимодействия искусств и разрабатывает такие темы, как «Пушкин и Даргомыжский», «Пушкин и Щепкин», «Отражение архитектуры в поэзии Пушкина», «Островский и Чайковский», «Тарас Шевченко и Айра Олдридж» и другие.

Отдельные публикации показывают, что и в это десятилетие он продолжает тщательно собирать материалы для монографического исследования о М. В. Нестерове, с которым его связывала многолетняя дружба. Глубокий искренний патриотизм лежит в основе исследований С. Н. Дурылина о русском искусстве и литературе. Он является одним из пламенных пропагандистов русского классического и советского искусства.

В годы Великой Отечественной войны С. Н. Дурылин стремится принять посильное участие в великой всенародной борьбе за свободу и честь социалистической Родины. Он обращается в своих исследованиях к героическому искусству, к теме подвига во имя Отчизны. В журналах появляется цикл его статей, объединенных этой проблематикой: «Героическая поэзия», «Лирой и мечом», «Идея и образ Родины в русской литературе». С. Н. Дурылин принимает участие в издании серии избранных сочинений русских классиков «Писатели-патриоты великой Родины» (Батюшков, Лермонтов, Гоголь). В 1943 г. он выпускает монографию «Русские писатели в Отечественной войне 1812 года», где рассказывает об участии 30 русских писателей в войне с наполеоновской армией и обращается к современности, отмечая участие советских писателей в современной Великой Отечественной войне с фашистскими захватчиками.

В массовых сериях С. Н. Дурылин издает в эти годы очерк о М. В. Нестерове, биографию Ермоловой, очерк о Качалове и др., а в серии «Великие люди русского народа» — очерки о Щепкине и Лермонтове.

Откликаясь на новые явления в развитии современной советской литературы и театра, С. Н. Дурылин выступает в печати с развернутым анализом «Нашествия» Л. Леонова, «Хождения по мукам» А. Н. Толстого и делает попытку подвести итоги творческой деятельности МХАТ в военные годы.

В кратком обзоре деятельности С. Н. Дурылина за 1941—1945 гг. нельзя обойти его плодотворной лекционной работы. В эти годы он читает лекции по истории литературы и театра в самых разнообразных аудиториях: героическим защитникам Родины в военных частях, раненым в госпиталях,

артистам МХАТ и Малого театра, участникам литературных кружков — от большого зала Политехнического музея до сельской школы.

В послевоенные годы С. Н. Дурылин становится старшим научным сотрудником Сектора истории театра вновь организованного Института истории искусств АН СССР (1945). Для него наступает пора итогов и завершения многолетних обобщающих исследований. В это десятилетие он выпускает пять обстоятельных монографий («А. Н. Островский», «Нестеров портретист», «Пушкин на сцене», «М. Н. Ермолова», «М. К. Звеньковская»).

В научном и творческом наследии С. Н. Дурылина монография о М. Н. Ермоловой занимает без сомнения одно из первых мест. Деятельность гениальной русской актрисы воссоздана в ней на широком историческом фоне, в тесной связи с развитием русского освободительного движения. На основании разнообразных (частично — неизданных) источников и собственных зрительских впечатлений С. Н. Дурылин сумел воспроизвести в своей книге целостный творческий и моральный облик великой артистки. При этом С. Н. Дурылин не ограничился ее наиболее знаменитыми созданиями (Иоанна, Мария Стюарт, Негина, Кручинина), но восстановил и многие другие ее замечательные образы (Гюльнара в «Корсиканке», шекспировские роли, Катерина в «Грозе», Лидочка в «Свадьбе Кречинского» и др.).

В обширном исследовании «Лермонтов и Врубель» С. Н. Дурылин развивал одну из своих любимых тем о плодотворном взаимодействии представителей различных искусств. Это исследование представляло собой одну из глав обширной монографии о М. А. Врубеле, которую он писал свыше 15 лет.

Продолжая работать над творческими портретами актеров (В. Н. Рыжова, В. Н. Пашенная, О. О. Садовская, П. М. Садовский, П. И. Хохлов, Н. К. Яковлев и др.) и отдельными сценическими образами (Качалов — Чацкий, Москвин — Федя Протасов), С. Н. Дурылин все чаще обращался к более широким темам — «Русская классика в советском театре», «МХАТ в 1917—1945 гг.».

Свою главу о МХАТ'е и главы о Малом театре «Очерков истории русского советского драматического театра», подготовленных Институтом истории искусств, С. Н. Дурылин рассматривал как начало работы над специальными монографиями об этих крупнейших советских театрах.

Принимая всегда самое широкое участие в коллективных работах Сектора истории театра Института истории искусств С. Н. Дурылин подготовил том «Театрального наследия», посвященного К. С. Станиславскому, написал ряд глав по истории русского театра первой половины XIX в. («Декабристы» и театр, «Крылов-драматург», «Гоголь и театр» и др.), статьи для периодических изданий Института, живо откликается на важнейшие юбилейные даты (800-летия Москвы, 100-летия со дня смерти Гоголя, 300-летия воссоединения Украины с Россией и др.).

В последние годы С. Н. Дурылин работает над темой русско-украинских театральных связей («Щепкин и Котляревский») и, едва завершив книгу о М. Н. Ермоловой, создает монографию о крупнейшей артистке украинской сцены — М. К. Заньковецкой, собрав для этого огромный неизданный архивный и иконографический материал.

На протяжении многих лет С. Н. Дурылин принимал большое участие в воспитании молодых научных кадров. Под его руководством был написан ряд кандидатских диссертаций.

Тяжелая болезнь и ослабление зрения не ограничило творческую активность С. Н. Дурылина. Смерть застала его за работой.

Огромные знания в области искусства и литературы С. Н. Дурылин всегда соединял со страстной увлеченностью предметом. Он был не только вдумчивым исследователем, но и талантливым писателем, великолепным мастером русского языка. Он щедро и доброжелательно делился с товарищами, молодежью своим богатым опытом.

Еще не один год будут выходить одна за другой его работы, и со страниц написанных им книг и статей, которые он не успел увидеть напечатанными, будет звучать его живая, всегда взволнованная и образная речь о великих художниках различных областей искусства.

В. Кузьмина



## СПИСОК РАБОТ С. Н. ДУРЫЛИНА<sup>1</sup>

(История. Педагогика. Литературоведение.

История театра. История изобразительных искусств)

1907—1908

История одной свободной школы.—«Свободное воспитание», 1907/08, № 1, стр. 62—74; № 2, стр. 38—51.

Из книги и жизни.— Там же, № 1, стр. 79—95; № 2, стр. 78—87; № 3, стр. 90—108; № 4, стр. 79—90; № 5, стр. 79—98; № 6, стр. 91—102; № 9, стр. 90—102; № 11, стр. 110—124; № 12, стр. 118—126.

Эксперимент или попытка? (к вопросу об экспериментальной школе).— Там же, № 3, стр. 66—82.

1908

Художник-праведник. Памяти В. М. Гаршина.— Там же, № 9, стр. 59—64.

1909

Что дала Гоголю школа.— Сб. «Памяти Н. В. Гоголя», под ред. И. И. Горбунова-Посадова. М., 1909, стр. 27—42.

1910

Детские годы В. М. Гаршина. Биографический очерк. М., 1910, стр. 32.

1910—1911

Л. Н. Толстой как школьный учитель. «Свободное воспитание», 1910/11, № 6, стр. 13—40.

Педагогика Л. Н. Толстого в оценке болгарского профессора.— Там же, стр. 63—78.

1911—1912

Отец русского просвещения. (Памяти М. В. Ломоносова).— Там же, 1911/12, № 3, стр. 77—84.

Вопросы просвещения и воспитания на общеземском съезде по народному образованию.— Там же, № 4, стр. 3—26.

Из книги и жизни.— Там же, № 7, стр. 89—98; № 9, стр. 95—100; № 12, стр. 95—98.

Педагогика творческой личности.— Там же, № 8, стр. 61—92.

Крепостные дети. Очерк.— «Библиотека И. И. Горбунова-Посадова», № 230, М., 1911, стр. 3—44.

<sup>1</sup> В список работ С. Н. Дурылина включены монографии и основные журнальные статьи по вопросам истории, педагогики, литературы, театра и изобразительных искусств. Список не является полным. В него не вошли художественные произведения С. Н. Дурылина, газетные статьи и рецензии, а также статьи и заметки из журналов «Огонек», «Театральная декада», «Декада московски зрелищ» и некоторых других периодических изданий за исключением публикаций. Список составлен В. Д. Кузьминой.

1912—1913

Гаршин как детский писатель.—«Свободное воспитание», 1912/13, № 7, стр. 27—46; № 8, стр. 65—82.

1913

Из размышлений о совместном воспитании.—«Библиотека свободного воспитания и образования детей». Вып. 88. Совместное воспитание и образование. М., 1913, стр. 41—55.

Из памяток о Л. Н. Толстом. Воспоминания.—«Путь», 1913, № 8, стр. 20—24.

Погибшие произведения Гаршина.—«Русские ведомости», 1913, № 70.

Из жизни В. М. Гаршина.—«Маяк», 1913, № 3, стр. 63—68.

Древнерусская иконопись и Олонецкий край.—«Известия об-ва изучения Олонецкой губ.» т. II, кн. 5. Петрозаводск, 1913, стр. 33—46 и отд. оттиск стр. 14.

За полуночным солнцем. По Лапландии пешком и на лодке. М. 1913, 119 стр.

Рихард Вагнер и Россия. М., «Мусaget», 1913, 68 стр.

1914

М. Ю. Лермонтов. Лирические стихотворения. Ред., вступит. статья и примеч. С. Н. Дурылина. М., изд-во «Универсальная б-ка», 1914. То же, изд. 2-е., М., 1916. То же, изд. 3-е., М., 1917.

Лермонтов и его «Демон».—М. Ю. Лермонтов. Поэмы. Ред. и примеч. (239—245) С. Н. Дурылина. М., «Универсальная б-ка», 1914, стр. 182—194.

Судьба Лермонтова.—«Русская мысль», 1914, № 10, стр. 1—30 (второй пагинации). Отчет о поездке на Север. Кандакшский «савилон». (К изучению северных лабиринтов).—«Отчет Московского Археологического Ин-та за 1911—1912 гг.» М., 1914. Приложения (стр. 151—167) и отдельный оттиск (17 стр.).

1915

Под северным небом. Очерки Олонецкого края. М., 1915, стр. 48.

1916

Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика.—«Труды и дни», 1916, тетрадь VIII, стр. 96—134.

1925

Абрамцевская выставка Е. Д. Поленовой.—«Красная нива», 1925, № 29, стр. 686.

1926

Репин и Гаршин. Из истории русской живописи и литературы.—Серия «История и теория искусств». Вып. VII. М., ГАХН, 1926, 79 стр.

1927

Н. К. Минко и его работы по археологии Челябинского округа. (Материалы к биографии).—Сб. материалов по изучению Челябинского округа. Изд. Музея и Об-ва по изучению местного края. Челябинск, 1927, кн. 1, стр. 53—55.

Челябинские курганы.— Там же, стр. 56—71.

Раскопки под Челябинском.—«Записки Уральского об-ва любителей естествознания», т. 40, вып. 2. Свердловск, 1927, стр. 105—122.

1928

Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора. В кн.: «Достоевский».—«Труды ГАХН». Литературная секция. Вып. III. М., 1928, стр. 163—198.

Письма Ф. И. Тютчева к кн. П. А. Вяземскому.—«Мурановский сборник». Вып. I. Изд. Музея им. Ф. И. Тютчева в Муранове, 1928, стр. 45—63. Подпись: «С. Д.».

Четверостишие Ф. И. Тютчева.— Там же, стр. 43—44. Подпись: «С. Д.».

Четверостишие Ф. И. Тютчева.—«Уrania». Тютчевский альманах, 1803—1928. Л., изд-во «Прибой», 1928, стр. 268—285.

Письмо Е. А. Боратынского к С. Л. Энгельгардт.—«Мурановский сборник». Вып. I, стр. 30—32. Подпись: «С. Д.».

Из семейной хроники Гоголя. Переписка В. А. и М. И. Гоголь-Яновских. Письма М. И. Гоголь к Аксаковым.—Серия «Тексты и материалы». Вып. IV. М., ГАХН, 1928, 110 стр.

Письма Льва Толстого. (Из воспоминаний).—«Сибирские огни», 1928, № 5, стр. 166—168.  
[Рец.] Писатели современной эпохи. Био-библиографический словарь русских писателей XX в. М., 1928.— Там же, № 6, стр. 246—247.

### 1930

[Рец. Ненужная книга на нужную тему. М. Шкапская. «Сама по себе». Л. 1930]. «Сибирские огни», Новосибирск 1930, № 8, стр. 124—125.  
[Рец.] В. Чехихин-Ветринский. Глеб Иванович Успенский.— Там же, 1930, № 2, стр. 125—127.  
Сибирь в творчестве В. И. Сурикова. М., 1930, 61 стр.

### 1932

Декабристы без декабря [П. А. Вяземский].—«Декабристы и их время». Сб. II, М., Изд-во Политкаторжан, 1932, стр. 201—290. Подпись: «Н. Кутанов».  
Русские писатели у Гёте в Веймаре.—«Литературное наследство», т. 4—6. М., 1932, стр. 81—504.

### 1933

А. П. Ленский.—«Театр и драматургия», 1933, № 9, стр. 57—63.

### 1934

Гоголь-актер.— Там же, 1934, № 5, стр. 52—59.  
Гоголь и Аксаковы.— Сб. «Звенья», т. III—IV. М., 1934, стр. 325—364.  
Первые дебюты Щепкина в Москве. [С неизданным письмом М. С. Щепкина к М. Н. Загоскину].—«Театр и драматургия», 1934, № 9, стр. 35—37.  
А. П. Ленский в «Борьбе за престол» [Г. Ибсена].—«Театр и драматургия», 1934, № 11—12, стр. 42—46.  
Как работал Лермонтов. М., 1934, 128 стр.

### 1935

Любимый актер Чехова [А. Р. Артем].—«Театр и драматургия», 1935, № 2, стр. 17—25.  
По мастерской Островского. [О творческой работе А. Н. Островского].— Там же, № 5, стр. 41—46; № 6, стр. 43—47; № 10, стр. 20—25; № 11, стр. 39—43.  
М. П. Садовский.—«Советский театр», 1935, № 2—3, стр. 14.  
В поисках новой выразительности. [Театр-студия им. М. Н. Ермоловой].—«Театр и драматургия», 1935, № 6, стр. 31—38. Подпись: «С. Николаев».  
Театр в Иванове.—«Советский театр», 1935, № 8, стр. 4—5.  
Смена героев.— Там же, № 10, стр. 8—11.  
«Враги» в МХАТ.— Там же, № 11—12, стр. 11—12.  
Вс. М. Гаршин. Из записок биографа.— Сб. «Звенья», т. V. М.—Л., 1935, стр. 571—676.  
«Моя литературная судьба». Автобиография Константина Леонтьева. Публикация и комментарии С. Н. Дурыллина.—«Литературное наследство», т. 22—24. М., 1935, стр. 433—470 (текст), 470—496 [комментарии].  
Мастер радости [Н. М. Радин].—«Советский театр», 1935, № 9, стр. 11.

### 1936

Дело об имуществе Гоголя.— Сб. «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. I, М.—Л., изд-во АН СССР, 1936, стр. 359—374.  
Н. В. Гоголь. Путешествие Александры Осиповны. Публикация и комментарии С. Н. Дурыллина.— Там же, стр. 11—12 и 25—36.  
Письмо Н. В. Гоголя к А. П. Елагинной. Публикация и комментарии С. Н. Дурыллина.— Там же, стр. 54—55 и 96—99.  
«Маскарад» Лермонтова.— Сб. «Маскарад». Драма Лермонтова. Статьи и материалы к спектаклю «Маскарад» в Большом Советском театре. Воронеж, 1936, стр. 5—12.  
Драматизированный Пушкин.—«Театр и драматургия», 1936, № 8, стр. 470—482.  
«Борис Годунов» на сцене.— Там же, № 9, стр. 515—528.  
Маленькие трагедии.— Там же, № 10, стр. 578—587.  
Библиотека Пушкина-драматурга.— Там же, № 11, стр. 678—680.

История одной дружбы [Островский и Чайковский].—«Советский театр», 1936, № 6, стр. 15—16.  
Письма М. Н. Ермоловой. [К Л. В. Средину]. Публикация, предисловие и комментарии С. Н. Дурыллина. Там же, № 7, стр. 29—36; № 8, стр. 28—35.  
Михаил Васильевич Нестеров. К 50-летию художественной деятельности. (По неизданным материалам).—«Советское искусство», 1936, № 25. Подпись: «С. Николаев».  
М. В. Нестеров. 1886—1936.—«Советский театр», 1936, № 17, стр. 17.  
А. Н. Островский. К 50-летию со дня смерти. [С неизданным письмом Островского к С. П. Шевыреву].—«Огонек», 1936, № 16, стр. 22—23.  
Замысленный побег. Из забытых свидетельств о Пушкине. [Встречи Пушкина с Ф. П. Фонтаном].— Там же, № 17, стр. 16—17.  
Первые пьесы Горького на сцене. (По неизданным документам и воспоминаниям).— Там же, № 19—20, стр. 11—12.  
Эпиграммы М. П. Садовского.—«Театральная декада», 1936, № 26, стр. 28. Подпись: «Д. Николаев».

### 1937

Малый театр.—«Sovietland» [англ. яз.] 1937, № 12, стр. 25—26, 34.  
П. А. Вяземский и «Revue encyclopédique».—«Литературное наследство», т. 31—32. М., 1937, стр. 89—108.  
Александр Дюма-отец и Россия.— Там же, стр. 491—562.  
Отражение архитектуры в поэзии Пушкина.—«Архитектура СССР», 1937, № 3, стр. 33—37.  
Два юбилея. [Пушкинские юбилеи прежде и теперь].—«Смена», 1937, № 1, стр. 9—11.  
Чтецы Пушкина.—«Красная Новь», 1937, кн. 1, стр. 206—222.  
Пушкин-редактор. [О привлечении Пушкиным А. А. Шаховского в «Литературную газету»].—«Тридцать дней», 1937, № 1, стр. 72—74.  
Пушкин и владетель «амуров» и «зефиrow». [Знакомство Пушкина с Г. П. Ржевским].— Там же, стр. 75—78.  
Пушкин и Елизавета Кульман.— Там же, № 2, стр. 87—91.  
Дебют Горького-драматурга.—«Тридцать дней», 1937, № 6.  
Маленькие трагедии Пушкина.— Там же, № 5, стр. 86—93.  
Первая встреча МХАТ с Горьким.—«Театр», 1937, № 5, стр. 77—87.  
Пушкин и Щепкин.—«Тридцать дней», 1937, № 10, стр. 81—83.  
Пять мастеров.—«Театр», 1937, № 8, стр. 88—105. [Совместно с Л. Щепкиным].  
А. К. Тарасова: «Народное творчество», М. 1937, № 6, стр. 17—20.

### 1938

Н. А. Некрасов. К 60-летию со дня смерти.—«Огонек», 1938, № 1, стр. 9—11.  
Дом поэтов. [Мураново].—«Sovietland» [англ. яз.] 1938, № 10, стр. 11—12, 40.  
М. Н. Ермолова.—«Огонек», 1938, № 7, стр. 22—23.  
Художественному театру 40 лет.—«Littérature internationale» [франц. яз.], 1938, № 10, стр. 105—116.  
Московский Художественный театр.—«Sovietland» [англ. яз.], 1938, № 9, стр. 18—20 и 31—32.  
Вторая встреча МХАТ с Горьким.—«Театр», 1938, № 9, стр. 107—120.  
Островский на сцене Малого театра. М., ВТО, 1938, 96 стр.  
Горький на сцене. (1902—1937).—Сб. «Горький и театр». М.—Л., «Искусство», 1938, стр. 229—301.  
«Горе от ума» на сцене Малого театра.— Сб. «Горе от ума». М., 1938, стр. 11—23.  
Три портрета [Лялина, Качалов, Леонидов].—«Театр», 1938, № 10—11, стр. 162—173.  
Пушкин и Даргомыжский.—«Тридцать дней», 1938, № 2, стр. 75—82.  
Ермолова. К 10-летию со дня смерти.— Там же, № 3, стр. 56—60.  
Л. Н. Толстой — зритель.—«Театральная декада», 1938, № 31. Подпись: «С. Николаев».  
Горький и Волга.—«Наша страна», 1938, № 6, стр. 6—9.  
Из неопубликованных писем М. С. Щепкина. «Советское искусство», 1938, № 111. Подпись: С. Николаев.  
Художественный театр СССР.—«Культурная работа профсоюзов», 1938, № 14, стр. 37—44.  
Щепкин и Сосницкий.—«Театр», 1938, № 8, стр. 68—85.  
Судьбы талантов.—«Молодой колхозник», 1938, № 10, стр. 17—21.

### 1939

Игорь Ильинский в Малом театре.—«Искусство и жизнь», 1939, № 6, стр. 26—27.  
Г-жа де Сталь и ее русские отношения.—«Литературное наследство», т. 33—34. М., 1939, стр. 215—330.

Мастера советского театра в пьесах А. Н. Островского. М., 1939, 180 стр.  
Ермолова в ролях королевы Екатерины, Волумнии и королевы Маргариты.—«Мастера театра в образах Шекспира». Серия «Шекспир на сцене». Сб. 2, под ред. М. М. Морозова. М.—Л., ВТО, 1939, стр. 124—131.  
Московский Художественный театр. 1898—1938. Библиография. Сост. А. А. Аганбекян. Ред. и предисловие С. Н. Дурылина. М.—Л., ВТО, 1939.  
Л. М. Леонидов.—Сб. «Мастера МХАТ», М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 203—232.  
Ольга Осиповна Садовская.—Сб. «Семья Садовских». М.—Л., ВТО, 1939, стр. 157—212.  
Письма М. Н. Ермоловой. Вступит. статья, ред. и примеч. С. Н. Дурылина. М.—Л., ВТО, 1939, 186 стр.  
Пров Садовский.—«Театр», 1939, № 5, стр. 57—64.  
Из литературного наследия М. Садовского. Ред., вступит. статья и примеч. С. Н. Дурылина.—Там же, № 6, стр. 62—76.  
Мотивы драматургии Лермонтова.—Там же, № 10, стр. 15—30.  
Светлый день в жизни Гоголя. [С неизданным письмом Гоголя к Е. В. Гоголю].—«Огонек», 1939, № 12, стр. 15.  
С. Т. Аксаков. Отрывок из «Семейной хроники». [Неизданный текст]. Ред. и предисловие С. Н. Дурылина.—Там же, № 18, стр. 10—11.  
Лермонтов в устах народа.—Там же, № 36, стр. 20 [С Г. С. Виноградовым].  
Театр Салтыкова-Щедрина.—«Искусство и жизнь», 1939, № 5, стр. 24—27.

#### 1940

Айра Олдридж. М.—Л., «Искусство», 1940, 190 стр.  
«Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. Статьи и комментарии к изучению романа. М., Учпедгиз, 1940, 255 стр.  
Н. В. Гоголь. Полное собр. соч., т. X. Письма 1820—1835. Ред. и примеч. к 155 письмам Гоголя к его семье С. Н. Дурылина. М.—Л., изд-во АН СССР, 1940.  
«На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Московского Малого театра. М.—Л., 1940, 130 стр.  
Актер и образ.—Сб. «О театре». М.—Л., «Искусство» 1940, стр. 87—105.  
М. П. Садовский. К 30-летию со дня смерти. [Эпиграммы Садовского].—«Театральная неделя», 1940, № 1, стр. 6.  
В Екатеринбурге и Свердловске. Из прошлого и настоящего Свердловского театра.—Сб. «Десять лет Свердловского драматического театра. 1930—1940». Свердловск, 1940, стр. 224—237.  
Трагедия мыслителя. [Остужев — Уриэль Акоста].—«Littérature internationale» [франц. яз.], 1940, № 7, стр. 100—103.  
Центральный театр Красной Армии.—Там же, № 11, стр. 94—98.

#### 1941

А. К. Тарасова.—«Театр», 1941, № 3, стр. 37—38.  
Сценическая история пьесы [«Мещане»] в советские годы.—«Мещане» Горького. Литературная и сценическая история. Общая ред. С. Балухатого. М.—Л., 1941, стр. 264—294.  
На путях к реализму.—«Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». Сб. первый. Исследования и материалы. Под ред. Н. Л. Бродского, В. Я. Кирпотина, Е. Н. Михайловой, А. Н. Толстого. М., Огиз, 1941, стр. 163—250.  
Лермонтов и романтический театр.—«Маскарад» Лермонтова. Сб. статей под ред. П. И. Новицкого. М.—Л., ВТО, 1941, стр. 15—42.  
Лермонтов-драматург.—«Литература в школе», 1941, кн. 4, стр. 33—47.  
Героическая поэзия. К 100-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова.—«Октябрь», 1941, № 7—8, стр. 212—219.  
Лиры и мечом. (Из истории 1812 г.).—Там же, № 9—10, стр. 180—190.  
Н. М. Радин. М.—Л., «Искусство», 1941, 197 стр.

#### 1942

Героическая поэзия. М. Ю. Лермонтов. Избранное. Подготовка текста С. Н. Дурылина.—Серия «Писатели-патриоты великой Родины». ОГИЗ, 1942, стр. 3—12.  
Михаил Васильевич Нестеров. М.—Л., «Искусство», 1942, 40 стр.  
Портреты пером.—[Ред.] М. В. Нестеров. «Давние дни».—«Знамя», 1942, кн. 3—4, стр. 277—281. Подпись: «С. Раевский».  
Идея и образ родины в русской литературе. [От Ломоносова до Гоголя].—«Октябрь», 1942, кн. 3—4, стр. 162—177.  
Рыцарь театра. [Ред. на книги об А. И. Южине-Сумбатове].—Там же, кн. 5—6, стр. 121—137.

#### 1943

Гоголь и Родина.—Н. В. Гоголь. Избранное. Подготовка текста и вступит. статья С. Н. Дурылина.—Серия «Писатели-патриоты великой родины», ГИХЛ, 1943, стр. 3—14.  
Русские писатели в Отечественной войне 1812 г. М., «Советский писатель», 1943, 123 стр.  
М. Н. Ермолова (1853—1928). М.—Л., «Искусство», 1943, 32 стр.  
Живет славянская культура [А. Н. Толстой]. «Славяне», М., 1943, № 1, стр. 60—61.  
М. С. Щепкин. Очерк жизни и творчества.—Серия «Великие люди русского народа». М., «Молодая гвардия», 1943, 64 стр. [Переведено на китайский язык, Шанхай, 1948].  
Трилогия о родине. [О «Хождении по мукам» А. Н. Толстого].—«Октябрь», 1943, № 4—5, стр. 114—119.  
«Нашествие». [О пьесе Л. Леонова].—Там же, стр. 119—123. Подпись: «С. Николаев».  
МХАТ и Малый театр как носители русской национальной традиции в советском театре.—Сб. «25 лет советского театра». М., ВТО, 1943, стр. 28—37.  
Несколько мастеров русского театра. (Москвин, Пашенная).—«Littérature internationale» [франц. яз.], 1943, № 7, стр. 68—72.  
М. Горький и театр.—«The anglo-soviet journal», Лондон, 1943, т. IV, № 2, стр. 81—83.

#### 1944

Василий Иванович Качалов. М.—Л., «Искусство», 1944, 56 стр.  
Екатерина Павловна Корчагина-Александровская. М.—Л., «Искусство», 1944, 50 стр.  
«Без вины виноватые» [к постановке пьесы]. М., 1944, «Советское искусство», 6 стр.  
«Бешеные деньги» [к постановке пьесы]. М., 1944, «Советское искусство», 6 стр.  
«Волки и овцы» в Малом театре.—«Littérature internationale» [франц. яз.], 1944, № 7 стр. 71—75.  
Горький-драматург.—Там же, № 8, стр. 48—54.  
И. А. Крылов. К 100-летию со дня смерти. М., 1944, 71 стр.  
Московский Художественный театр во время войны.—Сб. «Театр». Статьи и материалы. М., ВТО, 1944, стр. 80—98.  
Михаил Юрьевич Лермонтов.—Серия «Великие русские люди». М., «Молодая гвардия», 1944, 159 стр. [Переведено на латышский язык, Рига, 1947].  
Круг чтения [русская классическая литература]. «Смена». М., 1944, № 18, стр. 11—12; № 19—20, стр. 14—15; № 23—24, стр. 17; М., 1945, № 2, стр. 11.

#### 1945

Фонвизин.—«La litteratura internationale» [исп. яз.], 1945, № 6, стр. 45—48.  
Остужев, Юрьев, Качалов.—«Littérature internationale» [франц. яз.], 1945, № 9, стр. 70—75.  
«Без вины виноватые» [к постановке пьесы]. М., 1945, «Советское искусство», 8 стр.  
«Бесприданница» [к постановке пьесы]. М., 1945, «Советское искусство», 8 стр.  
«Бешеные деньги» [к постановке пьесы]. М., 1945, «Советское искусство», 8 стр.  
Фильм о правде искусства. [«Без вины виноватые»]. «Искусство кино», 1945, № 1, стр. 16—20.  
Материалы к пьесе А. Н. Островского «Последняя жертва». М., ВТО, 1945 [литогр. изд.], 64 стр.  
Молодость артиста [В. И. Качалов].—«Смена», 1945, № 2, стр. 10—11.  
Телешев и его «Записки».—«Октябрь», 1945, № 1—2, стр. 165—166.  
Штамп историко-патриотической пьесы.—Сб. «Театр», М., 1945, стр. 28—33.  
Заграничные гастроли. Из литературного наследия Л. В. Собиннова. Предисловие и примеч. С. Н. Дурылина.—«Театр», 1945, № 2, стр. 45—47, 52—56.  
Иван Михайлович Москвин.—Сб. «Театр», М., ВТО, 1945, стр. 115—126.  
В. Н. Рыжова. М.—Л., «Искусство», 1945, 68 стр.  
И. М. Москвин. М., «Советское искусство», 1945, 8 стр.

#### 1946

В. Н. Пашенная. М.—Л., «Искусство», 1946, 54 стр.  
Качалов-Чацкий.—«Театральный альманах», кн. 1 (3), ВТО, 1946, стр. 208—218.  
Художественный театр в 1917—1945 гг.—Там же, кн. 3 (5), стр. 70—107.  
Великая литература великого народа.—«Пограничник», 1946, № 3, стр. 70—73; № 6, стр. 51—59.  
Родина. (Идея и образ Родины в русской литературе).—Там же, № 9, стр. 60—66.

- [Рец.] И. С. Зильберштейн. «Репин и Тургенев». «Репин и Горький». — «Советская книга», 1946, № 1, стр. 119—122.  
[Рец.] «Ежегодник МХАТ на 1943 год». М., 1945.  
Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. М., 1945. — Там же, № 3—4, стр. 118—123.  
[Рец.] Н. А. Елизарова. «Театр Шереметьевых». — Там же, № 6—7, стр. 121—123.  
Новая постановка. — Сб. «Волки и овцы», М., 1946, стр. 29—46.  
Образы Пушкина в балете «Бахчисарайский фонтан». — Сб. «Бахчисарайский фонтан». Свердловск, 1946, стр. 2—8.

#### 1947

- [Рец.] А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра. — «Советская книга», 1947, № 9, стр. 112—118.  
М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. Послесловие С. Н. Дурылина. М., ГИХЛ, 1947, стр. 143—159.  
О. О. Садовская. Жизнь и творчество. М.—Л., «Искусство», 1947, 78 стр.  
Русская классика в советском театре. — Сб. «Советский театр». К 30-летию Советского государства. М., ВТО, 1947, стр. 251—308.  
Крылов и Отечественная война 1812 г. — Сб. «И. А. Крылов». Исследования и материалы. М., 1947, стр. 149—186.  
Павел Акинфиевич Хохлов. М.—Л., «Искусство», 1947, 64 стр.  
Образы Тургенева и Островского. — Сб. «Актеры и роли». М., ВТО, 1947, стр. 86—138.  
Литература и сцена. — «Театр», 1947, № 2, стр. 22—32.  
[Рец.] По страницам летописи. «Ежегодник МХАТ на 1944 год», М., 1946. — «Театр», № 8, стр. 49—54.  
Сердце нашего искусства. — «Театр», № 9, стр. 10—21.

#### 1948

- Актеры русского театра и их мировое значение. — «Ежегодник Ин-та истории искусств», т. II, М., изд-во АН СССР, 1948, стр. 5—74.  
Врубель и Лермонтов. — «Литературное наследство», т. 45—46, М., 1948, стр. 541—622.  
Пьеса и спектакль. — Сб. «А. Н. Островский на сцене Малого театра. «Бедность не порок». М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 5—56.  
80 лет на сцене. — Сб. «А. Н. Островский на сцене Малого театра. «На всякого мудреца довольно простоты». М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 5—35.  
Лермонтов и его «Герой нашего времени». — М. Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени». М.—Л., Детгиз, 1948, стр. 7—22.  
Образы спектакля. — Сб. «А. Н. Островский на сцене Малого театра. «Волки и овцы». М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 5—25.  
Федя Протасов. — Сб. «И. М. Москвин». Статьи и материалы. М., ВТО, 1948, стр. 149—172.  
Москвин в советских пьесах. — Там же, стр. 229—245.  
Н. Д. Телешев. — Н. Д. Телешев. Избранное. М., «Советский писатель», 1948, стр. 3—17.  
Белинский и русская драма. — «Театр», 1948, № 6, стр. 15—22.  
Художественный театр и советская культура. — Там же, № 10, стр. 6—23.  
Нестеров-портретист. — «Искусство», 1948, № 1—2, стр. 68—74.  
Великий русский драматург. — А. Н. Островский. Пьесы. Школьная библиотека. Ред. и примеч. С. Н. Дурылина. М.—Л., Детгиз, 1948, стр. 5—34.  
Актер Горького. — Сб. «Горьковский альманах». 1946. М., ВТО, 1948, стр. 206—233.  
Итоги и проблемы изучения Островского. — «Вестник АН СССР», 1948, № 4, стр. 39—53.  
[Рец.] Н. А. Смирнова. «Воспоминания» ВТО. М. 1947, «Советская книга», М., 1948, № 1, стр. 110—112.

#### 1949

- Нестеров-портретист. М.—Л., «Искусство», 1949, 268 стр.  
А. Н. Островский. Очерк жизни и творчества. М.—Л., «Искусство», 1949, 188 стр.  
Н. К. Яковлев. М.—Л., «Искусство», 1949, 87 стр.  
А. Н. Толстой. Полное собр. соч., т. 10 и 11. Пьесы. Комментарии С. Н. Дурылина и А. В. Алпатов. М., ОГИЗ, 1949.  
Пушкин и Щепкин. — «Театр», 1949, № 5, стр. 69—80.  
Театр жизненной правды. [Малый театр]. — Там же, № 10, стр. 13—41.

#### 1950

- П. М. Садовский. Жизнь и творчество. М., «Искусство», 1950, 337 стр.  
Бальзак. — «Вестник АН СССР», 1950, № 9, стр. 41—54.  
Мария Заньковецька. — «Вінок спогадів про Заньковецьку». Київ, «Мистецтво», 1950, стр. 221—232.  
А. Н. Островский. Полное собр. соч., т. 10. Пьесы (1868—1882). Пьесы, написанные совместно с другими авторами. Подготовка текста и комментарии С. Н. Дурылина. М., ГИХЛ, 1951, 494 стр.

#### 1951

- Шестьдесят лет спустя. [Сценическая история «Плодов просвещения»]. — «Огонек», 1951, № 23, стр. 26—27.  
Пушкин на сцене. М., изд-во АН СССР, 1951, 288 стр.  
Дружба театров. [Из истории Большого и Малого театров]. — «Театр», 1951, № 5, стр. 84—95.

#### 1952

- М. С. Щепкин. — «Михаил Семенович Щепкин. Записки, письма». Ред. С. Н. Дурылина. М., «Искусство», 1952, стр. 3—56.  
Гоголь и театр. К 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя. — «Известия АН СССР. Серия Истории и философии», 1952, т. 9, № 2, стр. 144—164.  
Гоголь об искусстве. — «Вопросы философии», М., 1952, № 3, стр. 65—79.  
Гоголь драматург. — «Voks-bulletin» [англ. яз.], М., 1952, март—апрель, № 73, стр. 22—25.  
Н. В. Гоголь. Полное собр. соч., т. XI. Письма 1836—1841. Подготовка текста и комментарии к 35 письмам Гоголя С. Н. Дурылина. М.—Л., изд-во АН СССР, 1952.

#### 1953

- Мария Николаевна Ермолова (1893—1928). Очерк жизни и творчества. М., изд-во АН СССР, 1953, 649 стр.  
Михайло Семенович Щепкин. Записки, листування. Передмова С. Дурылина (стр. 5—41). Київ, «Мистецтво», 1953.  
Памяти В. Р. Петрова. — Сб. «Василий Родионович Петров», М., ВТО, 1953, стр. 143—161.  
От «Владимира третьей степени» к «Ревизору». Из истории драматургии Гоголя. — «Ежегодник Ин-та истории искусств. Театр», М., изд-во АН СССР, 1953, стр. 164—239.  
Московский академический Малый театр (1921—1929). — Там же, стр. 57—106.  
А. Н. Островский. Полное собр. соч., т. XV. Письма 1873—1880. Подготовка текста и комментарии С. Н. Дурылина, М. Д. Беляева, М. Г. Вотоллиной, Н. С. Гродской, Л. Р. Коган, А. Н. Михайловой, К. Д. Муратовой, А. И. Ревякина и А. Э. Фриденберга. М., ГИХЛ, 1953.  
М. Н. Ермолова. — «Voks-bulletin» [англ. яз.], М., 1953, № 2 (79), стр. 67—69.  
М. С. Щепкин та J. П. Котляревський. — Зб. Російсько-українське літературне єднання, Київ, 1953, стр. 77—110.

#### 1954

- Продолжатель великих традиций русской литературы. К 50-летию со дня смерти А. П. Чехова. — «Вестник АН СССР», 1954, № 7, стр. 3—9.  
Комедия «Плоды просвещения». — Сб. «Творчество Л. Н. Толстого». М., изд-во АН СССР, 1954, стр. 315—359.  
Чехов-драматург. Київ, «Мистецтво», 1954, № 1, стр. 24—27.  
Московский театр (1800—1855). — «История Москвы», т. III, М.—Л., изд-во АН СССР, 1954, стр. 595—646.  
Гоголь и театр. — Сб. «Гоголь в школе». М., изд-во АПН РСФСР, 1954, стр. 506—528.  
Из театральных воспоминаний. — Сб. «Римский-Корсаков». Исследования. Материалы. Письма, т. II, М., изд-во АН СССР, 1954, стр. 319—333.  
М. К. Заньковецька. «Мистецтво», 1954, № 2, стр. 24—28; № 3, стр. 31—37.

#### 1955

- Московский художественный театр. 1917—1920. [Совместно с Н. Г. Зографом]. — Сб. «Очерки истории русского советского драматического театра», т. I, М., изд-во АН СССР, 1955, стр. 61—85.  
Малый театр. 1917—1920. Там же, стр. 85—102.

- Малый театр. 1921—1929. — Там же, стр. 247—287.  
Малый театр. 1930—1934. Там же, стр. 549—577.  
Московский театр [1855—1894]. — «История Москвы», т. IV, ч. 2. М.—Л., изд-во АН СССР, стр. 719—764.  
Марія Заньковецька. Київ, 1955, 518 стр.  
М. Н. Ермолова. Письма из литературного наследия, воспоминания современников М., 1955, 495 стр.  
П. М. Садовский в «Игроках» и «Женитьбе» Гоголя. Сообщения института истории искусств АН СССР № 6. М., 1955, стр. 60—69.  
Артем. Станиславский. Чехов. Театральное наследство, т. I, К. С. Станиславский. М., 1955, стр. 408—443.

## ПУБЛИКАЦИИ

С. В. Щирин

## ИЗ ИСТОРИИ НАРОДНОГО ТЕАТРА

В истории народного театра видное место занимает самодеятельный рабочий театр. Он явился выражением политического и культурного роста рабочего класса. Уже в 90-х годах XIX в. при отдельных фабриках и заводах были организованы рабочие драматические кружки. Так, журнал «Театр и искусство» (№ 33 за 1915 г.) упоминает об одной постановке такого кружка, состоявшейся в 1896 г. на Полотняном заводе Калужской губернии.

Но работу этих первых кружков нельзя еще считать художественной самодеятельностью самих масс. Они создавались обычно либеральными фабрикантами и состояли по преимуществу из угодных им рабочих. Задачей кружков было формирование известного слоя рабочей аристократии.

Подлинная художественная самодеятельность, организуемая самими рабочими при активном участии демократической интеллигенции, возникает в годы первой русской революции. В эти годы появляются рабочие профессиональные союзы, просветительные общества, кооперативы, уделяющие внимание и художественной самодеятельности, которая приобретала в условиях царской России политическое значение.

Царское правительство пыталось использовать тягу народных масс к искусству в своих интересах. Оно субсидировало всевозможные «общества трезвости» и им подобные организации, которые устраивали на рабочих окраинах низкопробные зрелища, развращающие трудящихся. В этой обстановке рабочая художественная самодеятельность показала себя, как действенная сила, способная в известной мере отвлечь трудящихся от пошлых представлений и дать им здоровую духовную пищу. Именно поэтому ширился с каждым годом круг людей, увлекаемых рабочими организациями и демократической интеллигенцией в художественную самодеятельность, росла ее популярность в массах.

Коммунистическая партия уделяла много внимания развитию этой своеобразной формы проявления активности и сознательности передовых слоев рабочего класса. Когда в годы нового революционного подъема выросшие количественно и идейно окрепшие драматические рабочие кружки Москвы поставили перед собой задачу создать самодеятельный рабочий театр, «Правда» приветствовала их начин и следующим образом определила стоящие перед ними цели: «Мощный голос жизни должен раздаваться на их

сцене и пробуждать желания и стремления, звать вперед, осмеивать и критиковать ложное, лицемерное и трусливое; чтобы зритель выходил из рабочего театра не приниженным, а чувствовал бы бодрость, радость, веру в жизнь и надежду на нее, и, окрыленный, сознавал бы себя творцом жизни»<sup>1</sup>.

Сформулированные «Правдой» эстетические принципы служили идейным манифестом для рабочих, пытавшихся до революции осуществить эту трудную задачу. Они лежали и в основе самостоятельного театра, созданного в 1915 г. группой рабочих московских фабрик и заводов, обучавшихся на вечерних Пречистенских курсах для рабочих.

Пречистенские курсы — это своеобразное учебное заведение, просуществовавшее до революции около 20-ти лет. Начиная с 90-х годов XIX в. эти курсы были центром притяжения для наиболее прогрессивно настроенных ученых, педагогов, художников, артистов. Бескорыстный и вдохновенный труд был для работающей здесь демократической интеллигенции своеобразной формой протеста против царизма, преграждавшего трудящимся доступ к науке и искусству. На Пречистенских курсах преподавали рабочим выдающиеся ученые: И. М. Сеченов, А. Н. Реформатский, В. И. Пичета и многие другие. С рабочими, одаренными в живописи, занимались художники Н. А. Мартынов и Н. Н. Комаровский, работа которого была отмечена «Правдой»<sup>2</sup>. С теми, кто увлекался театральным искусством, работали артисты ряда театров.

Тяга рабочих к драматическому искусству привлекла на Пречистенские курсы артистов Художественного, Малого и других театров. Здесь преподавали художественное чтение М. Н. Сумбатова-Южина и В. О. Массалитинова. Лекции по литературе читал В. Г. Сахновский. На курсах регулярно устраивались бесплатные концерты, в которых принимали участие лучшие артистические силы Москвы: В. И. Качалов, И. М. Москвин, В. В. Лужский, А. Л. Вишневский, С. В. Халютин, Е. Д. Турчанинова, М. М. Блюменталь-Тамарина, Л. В. Собинов, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Б. О. Сибор, Д. С. Шор и многие другие. Об огромном впечатлении, какое производили подобные концерты на рабочих, пишет старый большевик К. Ф. Лемберг — бывший слушатель Пречистенских курсов: «Помню, приезжал на наш вечер Василий Иванович Качалов. Выступал он с артисткой Халютиной в сцене из последнего акта пьесы Ибсена «Бранд». Я думал, стекла вылетят от наших аплодисментов»<sup>3</sup>.

Широкое распространение получила на Пречистенских курсах и художественная самодеятельность. Был создан хорошо известный в то время в Москве Булычевский хор. Организованы драматические кружки, ставившие под руководством преподавателя литературы Б. М. Данкова, артистов Д. С. Семашко-Орлова, А. А. Бренко, А. Д. Дикого и других спектакли, имевшие большой успех.

Особое место по значительности результатов в развитии художественной самодеятельности занимал драматический кружок Пречистенских курсов, руководимый А. Д. Диким. Работа велась здесь по типу занятий в Первой студии МХТ. За два года (1912—1914) А. Д. Диким подготовил с рабочими несколько спектаклей.

К числу артистов, бескорыстно служивших делу развития рабочей художественной самодеятельности на Пречистенских курсах, присоединилась в 1914 г. Анна Алексеевна Бренко. Одна из старейших представительниц русской сцены, она на склоне лет становится основательницей самостоятельного рабочего театра в Москве.

<sup>1</sup> «Правда», 8 июня 1912 г.

<sup>2</sup> «Правда», 29 апреля 1912 г.

<sup>3</sup> «Пречистенские рабочие курсы». — Сб. статей и воспоминаний. М., 1948, стр. 213.

Богатая и интересная творческая биография Бренко, ее разносторонняя общественная деятельность еще ждут своего исследователя. Нас же в данной публикации интересует лишь ее работа в качестве режиссера самодеятельного рабочего театра.

В 1915 г. А. А. Бренко удалось получить разрешение Московского градоначальника на открытие бесплатной театральной школы для рабочих и образование при ней труппы «Рабочего театра» (см. документ № 1).

Театральная бесплатная школа не была, однако, задумана лишь как официальная вывеска для организуемого рабочего театра. А. А. Бренко в действительности начала планомерную работу в двухгодичной школе, на первый курс которой приняли 25 рабочих. Из документа, хранящегося в ее архиве — «Задачи драматической школы для рабочих при рабочем театре» — видно, что театральная школа являлась составной частью Пречистенских курсов и находилась под наблюдением педагогического совета и делегатского собрания учащихся.

Программа занятий А. А. Бренко, известная из ряда документов и писем, а также из отзывов прессы о спектаклях, поставленных учениками школы, свидетельствует о том, что школа эта может быть отнесена к числу лучших театральных школ своего времени. А. А. Бренко была горячей поборницей классического русского театра. Она воспитывалась как актриса в Малом театре и бережно хранила в памяти все то, чему училась в юности у С. П. Соловьева, режиссера Малого театра еще при Щепкине и Мочалове. Всеми своими знаниями, накопленными за многие годы работы, она щедро делилась с учениками-рабочими. Так внутренние связи протягивались от рабочей театральной школы к дому Щепкина с его великими реалистическими традициями.

Ценный почин А. А. Бренко был отмечен театральной прессой. В статье «А. А. Бренко и «Рабочий театр»», напечатанной в журнале «Рампа и жизнь»<sup>1</sup>, говорилось о значении театральной школы: «При вечерних классах Пречистенских курсов она открыла драматическую школу, конечно, бесплатную, где рабочие занимаются дикцией, декламацией, гримом. Это — колыбель будущего «Рабочего театра».

Еще до официального разрешения на открытие театральной школы А. А. Бренко поставила с рабочими Пречистенских курсов в театре Учительского дома на Ордынке две пьесы А. Н. Островского — «Грех да беда на кого не живет» и «Без вины виноватые» (январь 1915 г.). Уже эти первые постановки получили положительную оценку в московской прессе. Об исполнении пьесы «Без вины виноватые» газета «Трудовая копейка» писала: «Играли пьесу интересно, чувствовалась большая любовь к делу как артистов, так и режиссера»<sup>2</sup>. Газета «Раннее утро» в отзыве об этой же постановке писала: «Спектакль привлек много публики и прошел с успехом»<sup>3</sup>. Обе газеты отметили исполнителей, выделявшихся своей талантливостью: Е. И. Трусову в роли Кручинной и А. В. Яковлеву в роли Галчихи.

К сентябрю 1915 г. была закончена работа над пьесой А. Н. Островского «Гроза», предназначенной к открытию первого сезона самодеятельного рабочего театра. 8 сентября в помещении Московского Литературно-художественного кружка состоялась премьера.

Самый факт создания рабочими своего театра казался настолько из ряда вон выходящим событием, что о нем заговорила вся печать. Но буржуазная пресса освещала этот вопрос лишь в свете деятельности

<sup>1</sup> № 37, 1915, стр. 11.

<sup>2</sup> «Трудовая копейка», 31 января 1915 г.

<sup>3</sup> «Раннее утро», 30 января 1915 г.

А. А. Бренко, умалчивая об огромной роли самих рабочих, проявивших пламенную, глубокую любовь к искусству, веру в общественное значение задуманного дела.

А. А. Бренко в своей автобиографии с чувством искреннего восхищения вспоминает о рабочей молодежи, с которой ей пришлось работать: «Прилежанию моих дорогих учеников не было предела: они шли в 7 часов утра на работу по заводам, а к 7 часам вечера собирались у меня; это было каждый день. Большинство из них не имело времени и возможности пообедать: прибегали с куском хлеба и кусочком колбасы или селедки. Кончали же мы занятия не ранее часу или двух ночи»<sup>1</sup>.

Только при таком отношении к делу всего рабочего коллектива и мог возникнуть рабочий театр. Он открылся в тот же день, что и Пушкинский театр, организованный Бренко в 1880 г., первый частный театр, не скованный монополией царского двора. И это было специально отмечено представителями театральной и литературной общественности Москвы в адресе, преподнесенном Бренко (см. документ № 2).

8 сентября 1915 г. рабочие Пречистенских курсов впервые выступали не перед обычным для них рабочим зрителем, а перед публикой, состоявшей в значительной своей части из артистов Малого, Художественного и других театров Москвы, из представителей театральной и общей прессы и различных литературных организаций. Вся печать единодушно одобрила спектакль и отметила дарования ряда исполнителей. А ведь шла «Гроза» Островского! В отзыве журнала «Рампа и жизнь» говорилось: «Это был радостный спектакль, не верилось, что на сцене рабочие. Режиссер А. А. Бренко показала блестящие результаты своей работы. Это не был ординарный любительский спектакль, их выступление напоминало выпускной спектакль «настоящей» драматической студии, разве только напрашивалось сравнение не в пользу последней»<sup>2</sup>.

На спектакле присутствовал К. С. Станиславский. Он принял участие в чествовании режиссера, выступил с приветственной речью, в которой назвал А. А. Бренко пионером демократизации театра. С этого спектакля, создавшего заслуженную славу коллективу Рабочего театра, начинается его систематическая работа. В Докладной записке А. А. Бренко съезду деятелей народных театров, состоявшемуся в конце декабря 1915 г., говорится еще о двух пьесах А. Н. Островского — «Доходное место» и «Женитьба Бальзаминова», подготовленных труппой Рабочего театра (см. документ № 3).

Через год театр отметил свою первую годовщину постановкой пьесы Писемского «Горькая судьбина». В статье петроградского журнала «Наборщик и печатный мир»<sup>3</sup> было выражено сожаление по поводу того, что петроградские рабочие не смогли создать такой же, постоянно действующий самодеятельный театр. «Отъединить сцену от зала в этом спектакле нельзя было — это было общее действие актеров и зрителей, то, к чему напрасно стремятся некоторые наши театры... Самое важное в искусстве — искренность — слышалась на сцене и виделась в зале», — говорилось в статье.

Рабочий коллектив, создавший самодеятельный театр, сумел сохранить его вплоть до революции 1917 г. Преодолевая неимоверные трудности, рабочие ставили спектакли в Учительском доме на Ордынке, в Литературно-

<sup>1</sup> А. А. Бренко. Автобиография. Гос. театральный Музей им. А. А. Бахрушина. № 83062. Машинпись.

<sup>2</sup> «Рампа и жизнь», 1915, № 37, стр. 11.

<sup>3</sup> «Наборщик и печатный мир». Пг., 1916, № 201.



М. Н. Ермолова

художественном кружке на Большой Дмитровке, в клубе общества служащих кредитных учреждений на Бронной и других местах.

Виднейшие представители русской сцены относились с горячим сочувствием к рабочим, настойчиво борющимся за сохранение созданного ими самодеятельного театра, осуществляющего задачу просвещения трудящихся. В архиве Анастасии Уваровны Педашенко — члена труппы «Рабочего театра» — и сейчас хранится замечательный документ, подтверждающий это: программа концерта, состоявшегося 5 апреля 1917 г., напечатанная в типографии В. Г. Казанцева. В концерте, весь сбор с которого поступал в фонд самодеятельного рабочего театра, вместе с рядовыми рабочими участвовали корифеи русской сцены: М. Н. Ермолова, А. И. Южин, А. А. Яблочкина и И. М. Москвин.

После вступительного слова о задачах рабочего театра концерт открыла своим выступлением М. Н. Ермолова, а вслед за ней, как видно из программы, выступил В. Н. Груздев — рабочий-маляр. В. Н. Груздев,



А. Н. Петров и А. У. Педашенко вспоминают, как окрылило рабочих внимание и помощь их делу замечательных театральных деятелей и как радостно было участвовать в одном концерте с М. Н. Ермоловой, оставшейся прослушать выступления рабочих.

Достижения самодеятельного театрального коллектива были оценены советскими организациями Москвы буквально с первых дней победы Октябрьской революции. Об этом сохранился красноречивый документ, датированный 8 ноября 1917 г. (см. документ № 4).

Культурно-просветительный отдел Московского Совета, возглавлявшийся видным театральным деятелем первых лет революции Е. К. Малиновской, определил значение школы Бренко как Первой Российской рабочей театральной школы. Рабочим организациям предлагалось безвозмездно отдавать для постановок школы имеющиеся в их распоряжении помещения.

Многие ученики театральной школы и труппы Рабочего театра сразу же ушли с головой в строительство Советского государства, встали на защиту завоеваний революции. Следуя примеру своих учеников, А. А. Бренко вместе с оставшимися 15 членами труппы вступила в ряды Красной Армии и была зачислена в 24 Раненбургский пехотный полк инструктором культпросвета.

Незначительная часть сохранившихся документов о пребывании самодеятельного Рабочего театра в рядах Красной Армии с 1918 по 1921 г. показывает, что он был включен в общую систему культурно-просветительной работы полка: ставил спектакли в красноармейских частях, расположенных в Павельце, Кашире, Раненбурге, Белопесоцке, Лаптеве, Горбачеве, и подчинялся общей военной дисциплине. Характер репертуара, время и место выступлений определялись командиром воинской части (см. документы №№ 5, 6, 7). Из некоторых дошедших до нас предписаний известно, что Рабочим театром ставились пьесы: «На дне» и «Последние» А. М. Горького, «Гроза», «На бойком месте», «Без вины виноватые» и «Доходное место» А. Н. Островского, «Женитьба» Н. В. Гоголя, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера.

Заслуги А. А. Бренко в развитии рабочей художественной самодеятельности были отмечены после гражданской войны решением сделать театральную школу Государственной и присвоить ей имя А. А. Бренко. Кроме того, в 1924 г. состоялось публичное чествование А. А. Бренко в связи с 50-летием ее сценической деятельности. Основательнице первого Пушкинского театра и первого самодеятельного рабочего театра в дореволюционной Москве было присвоено звание заслуженной артистки республики.

В связи с юбилеем А. А. Бренко приветствовали многие представители государственных и общественных организаций, а также деятели культуры и искусства. М. Н. Ермолова прислала душевное письмо юбилярше, из которого видно, как высоко ценила она работу А. А. Бренко в художественной самодеятельности: «Милый старый товарищ и человек, отдавший всю свою жизнь на пользу родного искусства, воспитавший столько молодежи из народа в горячей любви к идеалу и честному отношению к искусству, как выразить вам мою горячую симпатию и уважение к вам», — писала М. Н. Ермолова.

В этом же письме М. Н. Ермолова просила юбиляршу передать ее фотографии двум членам рабочей труппы — Зенкину и Чалмаеву. Оба они были представлены ей А. А. Бренко ранее и исполнили тогда несколько монологов из пьес репертуара самодеятельного Рабочего театра.

Одна из этих фотографий (см. фото на стр. 125) бережно хранится в личном архиве И. П. Чалмаева, работающего уже в течение 30 лет режиссером ряда коллективов художественной самодеятельности Москвы.

Из членов драматических кружков Пречистенских курсов для рабочих, а также из созданного на их основе самодеятельного рабочего театра вырос ряд профессиональных актеров. Они работали, а некоторые продолжают работать и по настоящее время в театрах Москвы и на периферии. Это — Н. П. Телешов, И. И. Зенин, М. И. Зенин, В. И. Белоусов, С. Ларионов-Паинька, Г. Н. Белов, И. П. Никитин, А. Н. Петров, К. И. Мигунова, В. И. Григорьев и другие.

Публикуемые ниже документы о работе первого в Москве самодеятельного рабочего театра, созданного в предреволюционные годы рабочими Пречистенских курсов совместно с А. А. Бренко, проливают свет на одну из интереснейших страниц в истории развития рабочей художественной самодеятельности в России.

## № 1

«Утверждаю» Августа 14-го дня 1915 года.  
За Московского градоначальника Помощник его Тимофеев  
Управляющий канцелярией Дуроп  
Делопроизводитель — Ридель

УСТАВ<sup>1</sup>

## БЕСПЛАТНОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ДЛЯ РАБОЧИХ

1. Драматическая школа имеет своей целью давать желающим возможность развивать сценическое дарование и серьезную подготовку к артистической деятельности рабочих.
  2. В школу принимаются по предварительному испытанию сценических способностей, лица мужского пола, достигшие 18-летнего возраста, женского — 16-летнего.
  3. Занятия продолжаются круглый год.
  4. Предметы преподавания: 1) Выразительное чтение. 2) Правильная постановка голоса, 3) Сценическая пластика и мимика, 4) Теория драматического искусства, 5) Правильная русская речь и выговор и 6) Грим.
  5. Курс обучения двухгодичный.
  6. Для приготовления учащихся к публичному исполнению драматических пьес устраиваются домашние упражнения в классе и на сцене.
  7. Публичные спектакли и вечера учащихся бесплатной драматической школы для рабочих происходят под названием труппы «Рабочего театра».
  8. Окончившие полный курс обучения в школе получают в том свидетельстве.
  9. Публичные выступления школы под названием труппы «Рабочий театр» устраиваются в помещениях, разрешенных для публичных сценических постановок.
- Примечание: О всех устраиваемых публичных спектаклях уведомляется местное полицейское начальство и вообще соблюдаются общеустановленные по этому предмету правила и правительственные распоряжения.
10. Для улучшения фонда школы и театра могут быть приглашены для участия в спектаклях на гастроль и посторонние театру артисты.

<sup>1</sup> Публикуемые ниже документы хранятся в рукописном отделе Государственного музея театрального искусства им. А. А. Бахрушина, в архивах А. А. Бренко и Э. Э. Маттерна.

11. При развитии деятельности школы последняя может приобрести собственное помещение на средства, получаемые от публичных спектаклей и пожертвований как для занятий в нем, так и для публичных постановок.

12. Приобретенному помещению присваивается название «Рабочий театр» после разрешения его, для исполнения в нем публичных спектаклей.

Подписала бывшая артистка императорских театров

Анна Алексеевна Бренко, по мужу Молоховец.

№ 142311

№ 2

Глубокоуважаемая Анна Алексеевна!

Тридцать пять лет тому назад, когда назревшая потребность общества выдвинула на первый план вопрос о свободном театре, Вы были первой, создавшей в Москве частную сцену, богатую первоклассными дарованиями и репертуаром высокой пробы. В основу первого русского частного театра легло идейное начало, не омраченное никакой тенью корысти или честолюбия его основательницы. Скромно назвав свой театр — Театром близ памятника Пушкина, Вы сумели придать ему характер пушкинского театра, по близости его задач к задачам русской литературы и к величайшим заветам русского искусства. Идейное начало в чистом виде редко выдерживает жизненную борьбу. Ваш театр поглотил Ваши средства, разбил Вашу личную жизнь, но начало, положенное в его основу, дало богатые ростки. Крупнейшие таланты Вашего театра создали как на Вашей сцене, так и на тех сценах, куда они перешли, целую эпоху в истории русской драмы, а идея частного свободного театра нашла широкое применение в русской жизни. Недаром, вопреки Вашей скромности, голос о-ва переименовал театр близ памятника Пушкина в Пушкинский театр. И Вы, Анна Алексеевна, связали свое имя не только с огромным делом общественно-художественного характера, но и с именем, священным для всей России, с ее величайшим гением, солнцем русского творчества.

Прошло много лет. Другие имели счастье продолжать Ваше начинание. Как это часто бывает, судьба улыбнулась тем, кто пошел по пути, проторенному Вами, больше, чем Вам, прокладывая эту тяжелую дорогу. Но трудно было сломить Вашу энергию и Вашу веру в значение русского театра. Ни тяжелые испытания, ни года, ни отсутствие должной и заслуженной Вами поддержки не одолели Вас, — вновь мы встречаем Вас инициатором нового дела, видим сегодня его плоды и встречаем в рядах рабочего театра славную деятельницу русской сцены. Вновь с молодой энергией и талантом, не угасшими под тяжкими переживаниями трех десятилетий, Вы взяли на себя огромный и важный труд приобщения широких народных слоев к светлостному миру искусства.

Опять Ваша большая мысль и смелая инициатива не омрачены ни малейшей тенью корысти и славолюбия, опять Вы на склоне лет с молодой верой и силой работаете над высокой и светлой задачей.

Литературно-художественный кружок счастлив приветствовать в знаменательные даты 35-летия Пушкинского театра и первого спектакля рабочих, совпавших в один день, созданных Вашей верой, энергией и трудом всей Вашей жизни. И он убежден, что к этому приветству присоединятся все, кому дороги высшие художественные и культурные идеалы родной страны.

Председатель дирекции кружка — Валерий Брюсов  
Директоры: Попов, Правдин, Сумбатов, Бурджалов.  
Остальные подписи неразборчивы. —

№ 142311

№ 3

## ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА СЪЕЗДУ ДЕЯТЕЛЕЙ НАРОДНОГО ТЕАТРА

[Карандашом приписано] Бывшая Артистка Императорских Театров и основательница Пушкинского Театра Анна Алексеевна Бренко.

В 1914 г.<sup>1</sup>, в октябре месяце, я была приглашена учениками Пречистенских курсов для рабочих поставить спектакль и прочесть им несколько лекций о драматическом искусстве. Конечно, это дело являлось безвозмездным. Русская талантливость выражалась в способности учеников скоро усваивать преподаваемое им, и я, увлеченная их способностью, поставила с ними в продолжение зимы 1914—15 г. три публичных спектакля и три семейных вечера на курсах. Были поставлены «Грех да беда», «Без вины виноватые» и «На бойком месте», т. е. репертуар Островского. был особенно близок их пониманию и душе.

Увидав успешность дела, я задалась идеей создать театр из рабочих, так как до сей поры сословие рабочих было лишено и не имело открытого выхода для удовлетворения своих эстетических стремлений, а также для проявления своих сценических дарований.

Рабочий люд беден, а везде требуются у нас деньги для изучения чего-либо — тем более сценическое образование требует больших затрат — чего не в состоянии сделать ни один из рабочих, живущих чуть ли не поденной платой. Я лично была в исключительном положении — имея за 40 лет постоянного изучения драматического искусства большой запас знаний, которые мне не хотелось бесполезно уносить в могилу, — я приложила свои силы и душу к работе с рабочими и задумала создать даровую школу для рабочих и театр исключительно из рабочей среды. Тем более мне это было удобно. По расстроенному здоровью я не могу принимать участия в общественной работе и труде, который бы требовал у меня выхода из дома. Рабочие согласились работать у меня на квартире каждый день с того момента, как они кончают свой дневной труд, т. е. с 8 ч. веч. до 12 ч. ночи.

Летом мне удалось получить разрешение на открытие даровой школы для рабочих с будущим «Рабочим театром».

Теперь поставлено уже три спектакля: «Гроза», «Женитьба Бальзаминова», «Доходное место» Островского и «Вечность в мгновении» Т. Л. Щепкиной-Куперник. Кроме юбилейного спектакля «Гроза», где меня удостоили своим посещением многие общественные и театральные деятели, публика на спектаклях была в большинстве из рабочих.

Преподавание я веду почти одна, за исключением артистки Императорских Театров Е. И. Никитиной, которая преподает пластику и танцы. Единственный и крайне ошутимый пробел в постановке педагогического дела является недочет лектора по истории литературы, но я думаю в самом недалеком будущем найдется отзывчивый человек, который возьмет это дело.

Я лично сама прохожу с ними постановку голоса, дикцию, пластику и прохождение ролей, теорию правильного движения на сцене и всячески стараюсь развить их эстетические вкусы, а также заставляю их читать необходимые руководства и даю им понятие о гриме. На вырученные от спектаклей деньги мною куплены необходимые руководства.

С самого начала дела, т. е. с 1914 г., с октября месяца было 25 учеников. На войну вышло 12 человек, каковой класс и пришлось пополнить 8-ю учениками с Пречистенских курсов.

Черновой набросок.

№ 83151

<sup>1</sup> Дата исправлена: в документе ошибочно указан 1913 г.

Автограф.

№ 4

Московский Совет Рабочих Депутатов  
Художеств. просвет. отдел  
8 ноября 1917 г.  
№ 102

Художественно-Просветительный отдел С. Р. Д. просит все рабочие организации, имеющие в своем распоряжении помещения для спектаклей, отдавать их безвозмездно Первой Российской Рабочей Театральной Школе.

№ 83144

Заведующий отделом  
Секретарь

№ 5

РСФСР  
Командир 4-й роты 24 Раненбургского  
Особого пехотного жел.-дор. полка.  
28 июля 1919 г.  
№ 1085

## Удостоверение

Дано сие Бренко Анне Алексеевне в том, что она действительно служит в 4 роте 24 Раненбургского особ[ого] боевого ж. дор. пехотного полка и прикомандирована к культурно-просветительной Комиссии, коей разрешается бесплатный проезд по участку, занимаемому означенной ротой, и жительство на частной квартире в г. Москве. Что подписью с приложением печати удостоверяется.

№ 83196

Командир 4-й роты —

№ 6

РСФСР  
39-й отдельный стрелковый батальон  
обороны жел. дор.  
Января 2, 1920 г.  
№ 7.

## Удостоверение

Дано сие режиссеру тов. Бренко в том, что занимаемая ей квартира по 2-му Зачатьевскому переулку в доме № 1 действительно обслуживает культпросвет при 39 Отдельном стрелковом батальоне Войск Обороны и в которой режиссируются пьесы для постановки красноармейцам, что подписями и приложением печати удостоверяется.

№ 83143

Командир батальона —  
Военком —  
Адъютант —

№ 7

РСФСР  
Политпросвет 295-го Стрелкового полка  
ВНУС  
апреля 16, 21 г.  
№ 64  
г. Москва

Инструктору драм. труппы А. А. Бренко

Предлагаю в воскресенье, 24-го апреля с. г. поставить при клубе 2-й роты в г. Кашире спектакль «Коварство и любовь», для чего озаботиться приобретением костюмов и париков и собраться в штабе полка (в помещении политпросвета) в субботу 23 апреля к 5 часам.

№ 83202

Предполитпросвета  
Зав. театр. муз. секцией

В. Д. Кузьмина

## О ВОСПОМИНАНИЯХ Н. М. МЕНДЕЛЬСОНА

Н. М. Мендельсон (1872—1934) — известный историк литературы и педагог, автор многочисленных исследований и публикаций, посвященных Лермонтову, Герцену, Огареву, Островскому, Тургеневу, Салтыкову, Щедрину.

С первых дней студенчества (поступил на словесное отделение историко-филологического факультета Московского университета в 1890, окончил его в 1895 г.) Н. М. Мендельсон стал горячим поклонником искусства Малого театра и начал вести театральный дневник; нередко он описывал взволновавшие его спектакли в подробных письмах к отцу.

Лет за десять до смерти, в середине 20-х годов, Н. М. Мендельсон начал писать автобиографию, вторую половину которой должны были составить его воспоминания о Малом театре с 1890 по 1928 г. (год смерти М. Н. Ермоловой), написанные на основе дневников, писем и других материалов. Этот замысел был реализован лишь частично.

В ЦГАЛИ в Москве (фонд 1260, ед. хр. 5) имеется авторизованная машинописная копия воспоминаний Н. М. Мендельсона, девятая глава которой (стр. 100—246) посвящена Малому театру (преимущественно в 1890—1900-е годы).

Сохранившиеся воспоминания Н. М. Мендельсона содержат творческие портреты артистов Малого театра: Н. М. Медведевой, Г. Н. Федотовой, Н. А. Никулиной, Е. К. Лешковской, О. О. Садовской, М. Н. Ермоловой, А. П. Ленского, К. Н. Рыбакова, Ф. Н. Горева, М. П. Садовского, А. И. Южина, В. А. Макшеева, Н. И. Музиля, О. А. Правдина и многих других. Не ограничиваясь воссозданием отдельных сценических образов, Н. М. Мендельсон выделяет в особый раздел спектакль «Таланты и поклонники», нашедший, по его словам, в Малом театре «для главных персонажей исполнителей воистину гениальных».

Внимание Н. М. Мендельсона привлекли также выступления артистов Малого театра на концертной эстраде. Интересны его зарисовки Г. Н. Федотовой, читающей «Душечку» Чехова, А. П. Ленского, исполняющего «Сказки» Андерсена, и А. И. Южина — чтеца тургеневской прозы (отрывка «Смерть Базарова» и эпилога романа «Отцы и дети»).

В данном выпуске печатаются извлечения из воспоминаний Н. М. Мендельсона о Е. К. Лешковской, А. П. Ленском, К. Н. Рыбакове, М. П. Садовском<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Разделы воспоминаний Н. М. Мендельсона, посвященные М. Н. Ермоловой, подготовлены к печати в сборнике «М. Н. Ермолова. Письма. Воспоминания» под ред. С. Н. Дурякина.— В. К.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ (МАЛЫЙ ТЕАТР  
В 1890—1900-е ГОДЫ)

Е. К. Лешковская

На моей памяти прошла почти вся артистическая карьера Елены Константиновны Лешковской.

Я впервые увидел ее осенью 1890 г. в «Друзьях детства» Невежина. У нее был своеобразный талант, не широкий по диапазону, но в своих ограниченных пределах замечательный. Я не встречал другой артистки, которой бы удавалось так воплотить в сценических образах властно-хищную сторону женской души. Привлекательная внешность, чудесный голос, своеобразно вибрирующий, как будто чуть-чуть с трещинкой, с надрывом, редкое мастерство диалога, во всем блеске выступавшее особенно тогда, когда ее партнерами бывали такие виртуозы в этой области, как Южин и Ленский, — вот внешние данные Лешковской. Любовные сцены в исполнении Елены Константиновны и Южина были великолепны, несмотря на то, что приходилось видеть обоих сплошь и рядом в пьесах невысокого достоинства — типа «Перекати-поле» и «Старой сказки» Гнедича или «Первой мухи» Величко. Своим исполнением, искрометным, как пеящийся бокал шампанского, Лешковская придавала художественную значительность такой сомнительной цены драматической поделке, как «Девичий переполох» Крылова. Незабываемый для меня, поразительно яркий образ создавала она в роли Лициски («Равенский боец»), дочери начальника гладиаторов Глабрио (его очень хорошо играл А. А. Федотов). Как нельзя более удачно использовала она свои внешние данные для роли Марини (в пьесе Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»). Кроме этой роли, в репертуаре Островского Лешковская блистала, как Лидия в «Бешеных деньгах» и Лебединка в «Поздней любви». Но венцом ее творчества была Глафира в «Волках и овцах». Я видел эту комедию, в мое время исполнявшуюся воистину «концертно», очень много раз, и всегда одинаково восхищался Лешковской. Первый ее выход, когда «волк» показывается еще «в овечьей шкуре» — в черном платье, с опущенной вниз головой, скромно идущий в свите Мурзавецкой (помнится, как будто с брошенным вскользь, блеснувшим и сейчас же погашенным взглядом), давал тонкий абрис роли в ее целом, даже тому, кто до сих пор пьесы не знал. «Волк» показывал свои острые зубки в сцене, когда Мурзавецкий передает Глафире поклон Лыняева. Наконец, он сбрасывает с себя овечью шкуру и появляется во всей своей хищной обаятельности... После объяснения с Купавиной Глафира уходит переодеться и появляется в корсаже с низко вырезанной грудью, в юбке, обнажающей обаятельности, от готовности бороться, Глафира — Лешковская восклицала: «Все, все передела». Эта исключительная сцена под занавес исполнялась Лешковской в темпе бурного *allegro con brio*, которое подхватывалось громом аплодисментов всего зрительного зала. А сцену Глафиры с Лыняевым на скамейке в саду, когда «волк» уже серьезно пускает в дело свои когти и зубы, я причисляю к лучшим комедийным сценам, которые когда-либо видел на сцене Малого театра.

Лешковской не пришлось долго завоевывать себе положение на сцене, судьба сразу улыбнулась ей. Мне кажется, что это было для Лешковской одновременно и хорошо, и плохо. Хорошо потому, что сохранило силы артист-

ки от растраты в борьбе, плохо потому, что невольно сузило объем ее творческих достижений. Слепив не только публику, но и драматургов блестящей «хищной» стороны своего дарования, она побудила тем самым последних писать для себя роли в «хищном» жанре (ведь многое множество пьес писалось именно в расчете на данный состав образцовой группы). Она специализировалась на определенных, довольно однотонных ролях, между тем — могла бы дать много больше. В этом убеждают меня такие роли Лешковской, как дочь в «Цепях» Сумбатова и особенно Фрося в «Жертве» Шпагинского. Я, помню, не узнал Лешковской при первом выходе кривоножкой, уродливой девушки с большими грустными глазами. Не задорно и вызывающе звучала здесь «трещинка» ее голоса, — глубоким искренним страданием веяло на зрителя. Роль Фроси была подлинным сценическим преображением.

А. П. Ленский

Среди артистов Малого театра первое место по праву принадлежало Александру Павловичу Ленскому, одному из самых одаренных русских артистов, которых я когда-нибудь видел. В молодых ролях (если не считать великолепных Прокофьева в «Цепях» Сумбатова и Лейстера в «Марии Стюарт») я Ленского уже не застал, и он живет в моей памяти главным образом, как артист на так называемые «характерные» роли.

Огромный художник с никогда не изменяющим ему чувством художественной меры — вот в немногих словах характеристика Ленского. Всегда интересный, цельный, психологический замысел роли, подкупающая искренность, блестящее мастерство диалога, непревзойденное никем из русских артистов искусство грима, тончайшая отделка всех внешних деталей роли: походки, жестов, костюмов. Особенно памятен грим Ленского. В нем не было ничего нарочитого, изощренного. Повидимому, при помощи самых простых средств преображалось каждый раз лицо Ленского. Помогала тут, конечно, и исключительная мимика Ленского. Иногда он производил впечатление артиста, вышедшего на сцену совсем без грима, а тем не менее лицо его и в таких случаях было характерно. Таков был Ленский, например, в роли пастора, являющегося в Магду («Родина» Зудермана).

Длинная вереница ролей, созданных этим чудесным артистом, вспоминается мне сейчас, и я не знаю, какую из них назвать лучшей.

Вспомню, пожалуй, прежде всего Ленского в роли Фамусова. В «Горе от ума» видел я Ленского много множество раз, и всегда уходил со спектакля очарованным. Художественная легкость, — сказал бы я, если бы захотел двумя словами передать впечатление от Ленского — Фамусова. Каждый шаг, каждое движение, каждый жест, всякая интонация, малейшая перемена в чертах подвижного лица — все властно покоряло, было внутренне убедительно и исключительно легко в смысле виртуозной комедийной легкости, как нельзя лучше выражавшей стиль комедии Грибоедова.

Вот первый выход — в халате, с футляром в правой руке — и слова: «Барин, да». Великолепная интонация, словно камертон, по звуку которого настраивается зритель к восприятию Фамусова-барина. Вот он «жмет» к Лизе, — и за его интонациями опять чувствуется барин, которому все можно. А великолепный уход — на цыпочках и с приподнятыми руками — перед зрителем лицемер и трус. Помню, с 4-го или 5-го виденного мною представления «Горя от ума» меня стали интересовать в этом явлении слова Фамусова — Ленского:

Скажи-ка, что глаза ей портить не годится,  
И в чтестьи прок-от не велик:  
Ей сна нет от французских книг,  
А мне от русских больно спится...

Мне казалось, что над этими словами (как и над многими другими местами роли) Ленский много работал, не останавливаясь на достигнутом. Первоначально как будто все четыре стиха обращались к Лизе, потом вторая половина четверостишия словно говорила в публику. Наконец, поиски завершились произнесением двум последних стихов «для себя», естественности чего очень помогала отправлявшаяся в нос понюшка табаку. Получалось впечатление человека, который не прочь вслух пофилософствовать с самим собой, и появлялась та комедийная легкость, о которой я говорил. «Брюзглив, неугомонен, скор» — эти слова Софьи, видимо, давали Ленскому тон в сцене Фамусова с дочерью и Молчалиным, в которой Фамусов громит Кузнецкий мост и французов. Последние слова реплики («Но ждал ли новых я хлопот? чтоб был обманут..?») Фамусов — Ленский произносил чуть-чуть плаксивым тоном, «неблизкой жертвы» дочерней неблагодарности. «Чуть-чуть» было, однако, столь выразительно, что в воображении зрителя с молниеносной быстротой рисовались патетические сцены, которыми Фамусов мог донимать домашних. Изумительно звучало первое обращение к Молчалину: «Молчалин, ты, брат?».

Художественно тонок был переход от гневных окриков на Молчалина и Софью к словам: «Пожалуй, на меня всю суматоху сложит». Грус и лицемер опять легким намеком появлялись перед зрителем. Охотник до новостей, старый сплетник, Фамусов — Ленский интонацией своих вопросов при первой встрече с Чацким создавал превосходный фон для фразы гостя: «Вам первым, вы потом рассказываете всюду».

В финале первого акта — «взрослой дочери отец», растерявшийся перед вопросом: «Который же из двух?» — изливал свою тревогу в обращении к «создателю». Финал первого акта тоже был тем местом, над которым Ленский, на моей памяти, много работал, прежде чем остановиться на произнесении его, как легкой комедийной «концовки» под занавес...

Во втором действии, не говоря уже о начинающем его монологе, особенно памятливы мне контрастные оттенки интонаций в разговорах с Чацким и Скалозубом, — и памятливы, не благодаря их резкости, наоборот, благодаря их художественной мягкости. Как сейчас помню, и ирония, и страх, и некоторая даже деланная обреченность (вот, мол, смотри, — какой я несчастный, судьбой преследуемый отец) звучали в словах:

Скажи, тебе понравилась она?

Обрыскал свет; не хочешь ли жениться?

И рядом с этим — непередаваемое по интонации обращение к Скалозубу, в ответ на его заявление, что жениться он «ничуть не прочь»:

Что ж? у кого сестра, племянница есть, дочь...

Вся художественная прелесть интонации конденсировалась в последнем слове, слегка завуалированном и смягченном в своей откровенности понюшкой табаку<sup>1</sup>.

Услышав это слово раз, я потом уже ждал его на следующих представлениях, как праздника. Только в подлинном театре слова могло так слушаться со зрителем. В третьем акте чудесно звучали слова:

Чего сомнительно. Я первый, я открыл...

<sup>1</sup> Вообще, надо сказать, табакерка Фамусова занимала у Ленского своеобразное и большое место. Это не был аксессуар, который мог быть, мог и не быть. Это не была простая подробность внешнего обихода, — зритель чувствовал, что без табакерки Ленский не мог бы психологически до дна исчерпать Фамусова. Поблескивая и медленно вертясь меж пальцев Фамусова в начальном монологе 2-го акта, она словно жила со своим хозяином его «философствованиями», а в моменты, подобные сцене со Скалозубом, несколько торопливо и как-то лукаво открытая, она как будто говорила: «Ничего, брат, помогай».

Психологическая насыщенность интонации давала почувствовать самое биение пульса старого сплетника, у которого, сохрани бог, кто-нибудь может отнять пальму первенства. Все более и более входя в азарт среди охватившего все общество пароксизма сплетнической лихорадки, Фамусов — Ленский с такой силой внутреннего убеждения восклицал:

Сергей Сергееч, нет! Уж коли зло пресечь:  
Забрать все книги бы да сжечь,—

что в комедийную ткань пьесы на момент ворвалось что-то трагическое.

Никогда не забыть мне лица Ленского — Фамусова в 4-м акте, когда после иронических слов: «Ба! знакомые все лица!», — он, обернувшись и от неожиданности чуть не выронив шандал, восклицал: «Дочь, Софья Павловна..!» Ленский не нажимал «крепостнической педали» в обращении к Фишке и Лизе... Он был сердит, властен, «показывал» барина, но в меру, обусловленную общей, — еще раз повторяю, быть может, и неудачное свое выражение, — легкой трактовкой роли... У Ленского вся сцена звучала легко, как один из узоров тонкого-тонкого кружевного шитья.

Шедевром Ленского, совершенно в другом роде, я считаю роль Терамена в «Федре» Расина, — роль, кажется, недостаточно оцененную театральной критикой. Как сейчас, вижу и слышу я Ленского — Терамена с седой бородой, в белой одежде, с длинным крючковатым посохом в руке, когда он произносит знаменитый монолог последнего акта трагедии. Монолог колоссальных размеров, в нем подробно *рассказывается* зрителю о тсм, что во имя сохранения «единства места и времени», нельзя *показать*. Условность классицистской трагедии проявляется в нем, быть может, с наибольшей силой, — но Ленский побеждал все. С никем не превзойденным мастерством он долгие-долгие минуты, казавшиеся часами, держал в трепетном напряжении и весь зрительный зал... Ни звука, ни шороха, ни движения... Все застыли, впилась глазами в старика, боятся проронить хоть один звук, и то, о чем он рассказывает, *видится* лучше, чем если бы оно было показано на самом деле. Слово Ленского здесь не только говорило, — оно рисовало, лепило...

Не забыть мне и Ленского — Фальстафа в «Виндзорских проказницах». Он мог бы быть немым в этой роли: до такой степени художественно выразительна была каждая деталь его внешнего облика, малейшее движение, каждый жест, чуть-чуть уловимое движение лица. Но он ведь и говорил еще и как говорил! Слово вот только вчера вечером слышал я фразу Ленского — Фальстафа в последнем акте: «Ну так делайте меня пополам» — фразу, вызвавшую не смех, а такую улыбку художественного восторга, при которой смех излишен и оскорбителен.

Вот Демурин в «Цене жизни»... Сколько благодаря Ленскому в сцене с женой лилось на зрителей душевной искренности; любви, теплоты. Только в таком исполнении и можно было понять, как удалось Демурину заставить свою жену вновь почувствовать цену жизни.

Вот Ленский — граф Ризоор, поднимавший вместе со своими партнерами трескучую мелодраму Сарду до высот шекспировского творчества, удивительно умевший «сгустить» идею пьесы в одну фразу, обращенную к Карлу ван-дер-Ност: «Карл! помни о родине»<sup>1</sup>. Ленский — Ризоор говорил это при уходе, обернувшись. В рамках двери, с острой седой бородой, с характерными седыми же усами, в темнолиловом костюме с белым гофрированным воротником, он казался ожившим портретом Ван-Дейка или Рубенса...

Память подсказывает мне образ профессора Кругосветлова в «Плодах

<sup>1</sup> Царская цензура запретила буквальный перевод заглавия пьесы Сарду «Родина» (Patrie), заменив его «Граф де Ризоор».

просвещения». При первом появлении профессора зритель сразу же, по одной внешности чувствовал, что это человек не от мира сего, рассеянный, немножко «дикображенный», как говорят в Сибири. Он начинает говорить, и зритель очарован мастерством, с которым Ленскому удается передать в Кругосветлове слегка уловимый тон превосходства над окружающими, добродушно-презрительного, хотя и ласкового, снисхождения, — вроде того, с каким взрослые относятся к глупеньким ребятишкам. Но вместе с тем в каждом взгляде, в каждой фразе — несодвигимая убежденность. Два момента были особенно превосходны. Первый — «вступительное слово» перед спиритическим сеансом. Ленский — Кругосветлов начинал его как бы нехотя, с чуть заметной брезгливой снисходительностью кабинетного ученого, но вежливого человека, вынужденного говорить в неподходящей аудитории. Но постепенно он увлекался, и Ленский заставлял зрителя почувствовать, что Кругосветлова подхлестывают не только мысли, которые он развивает, но и привычные ему на кафедре формы изложения, со всякими *definitio diversia* и пр. Образ получался насыщенный типизмом до краев. Второй момент — когда плутни Тани уже раскрыты, Звездинцева злорадно язвит этим мужа, а профессор, склонив голову несколько набок, смотря на Анну Павловну с легкой жалостью к ее «невежеству», кротко и убежденно говорит: «Очень может быть, что девушка эта хотела обманывать: это часто бывает, может быть, она что-нибудь и делала, но то, что она делала, — делала она, а то, что было проявлением медиумической энергии, было проявлением медиумической энергии». Интонация этой фразы как-то «закругляла», художественно завершала образ Кругосветлова словесно, в то время как во внешнем облике таким завершением был не на те пуговицы застегнутый жилет...

В репертуаре Островского Ленский тоже создал ряд незабываемых образов. На первое место я ставлю здесь, конечно, Лыняева в «Волках и овцах». Я любовался этим созданием Ленского бесконечное число раз, и, право же, мне сейчас кажется, что я не актера Ленского в роли Лыняева знал, а вот этого самого Лыняева, близкого моего приятеля, начинающего сильно жиреть старого холостяка, склонного к «горизонтальному положению» (как изумительно Ленский ложился на диван в гостиной Купавиной), ленивого, способного на минуту раскипятиться, но к сколько-нибудь длительной борьбе, сопротивлению непригодного. Я не на сцене, а в жизни видел, как эту «овцу» скушал обольстительный «волк» — Глафира... Я не из зрительного зала, а из кустов сада Купавиной подсмотрел и подслушал их дуэт в третьем акте... Не Ленскому, а моему приятелю-простофиле хотелось мне крикнуть «дурак», когда он принимал рисуемые Глафирой картины семейной жизни за подлинную действительность и волновался при словах Глафиры о ее исчезновении. Это не на сцене, а все в том же саду Купавиной слышал я восхитительное «ау», в ответ на вопросы пьяного Мурзавецкого. Наконец, я опять-таки был не в зрительном зале, а тут, в гостиной у Меропы Давыдовны, когда Лыняев являлся с невестой, нагруженный свертками, коробками и ронял сунутый ему зонтик, потому что захватить его уже нечем. Так, каким-то чудом слияния вымысла и жизни и живет в моей памяти образ Ленского — Лыняева.

Прекрасен был Ленский — Милонов в «Лесе» (к сожалению, он очень редко выступал в этой роли), колоритнейшую фигуру создавал он в роли Лавра Мироныча из «Последней жертвы». Как сейчас помню — холеные бакенбарды, чуть-чуть криво надетый цилиндр, «европейские» манеры, с которыми он заявлял, что «дела наши не только за Москвой-рекой, а и за Рейном, и за Темзой», — что-то как будто иностранное в произношении имени дочери (не то *Igène*, не то *Ирен*, не то *Ирэн*, не то, наконец, *Ирень*) и

в то же время чисто замоскворецкий тон г. приветствия к дядюшке... Всегда доставляла огромное наслаждение сцена у Фрола Федулыча, когда в его гостиную является племянник, особенно фраза последнего: «Здоровье папы внушает опасение». Эта фраза произносилась с таким комическим намерением внести европейскую струю в дом старого московского купца, что портрет замоскворецкого европейца, предшественника сумбатовского «Джентельмена», вставал перед зрителем, как нарисованный. А когда Глафира Фирсовна — Садовская встречала политическую новость словами: «Нам-то что за дело, жив ли, нет ли? За Москвой-рекой от этого ничего не случится...» — для портрета была готова и превосходная рама.

Не могу пройти молчанием превосходно исполнявшуюся сцену в саду с лакеем. Узнав, что подошедшего на его зов лакея зовут Сакердоном, Ленский — Лавр Мироныч, совершенно просто, не только без гнева, но даже как-то кротко, говорил: «Ну, ступай с богом!» — «Помилуйте, за что же?» — спрашивает лакей. Надо было слышать, с какой убежденностью и внушительной простотой звучал ответ в устах Ленского. «Если я трезвый твоего имени выговорить не могу, как же я тебя после ужина кликать буду?» — Ничего не возразишь. Дважды два — четыре. И зритель чувствовал, что вот они где — настоящие, твердые убеждения Лавра Мироныча, а вовсе не в разговорах о политике. Следовавший далее неподражаемый заказ всякой снеди другому лакею, с более обычным именем, еще глубже вскрывал подоплеку Лавра Мироныча. В рамках бытового образа, воспроизводившегося с тончайшим чувством меры, вскрывалась до дна его социально-психологическая сущность.

Прежде чем расстаться с дорогим образом Ленского, скажу еще несколько слов. Вряд ли кто, начиная с 1890 года, слышал Ленского читающим с концертной эстрады. Мне судьба однажды дала великую радость слушать *Ленского-чтеца*. Не помню точно, когда это было, во всяком случае — не ранее 1906 года. Маргарита Кирилловна Морозова, принимавшая, как попечительница, довольно близкое участие в делах женской гимназии Н. И. Хвостовой, устроила как-то великим постом в своем роскошном особняке закрытый, без объявлений и афиш концерт в пользу бедных учениц. Помню, что пела Н. И. Хвостова, а остальных участников всех забыл — и, вероятно, не столько по слабости памяти, сколько потому, что все они померкли перед Ленским. Я имел счастье, еще до начала концерта, быть представленным Ленскому и с изумлением видел, как этот опытный, всякие виды выдавший артист волновался, готовясь выступить перед небольшой аудиторией, весело шумевшей молодыми голосами девочек и девушек. Он буквально места себе не находил, а когда вышел к столику (эстрады не было) и, как-то застенчиво раскланявшись на бурные аплодисменты, сел, то несколько времени не мог начать от волнения. А читал он сказки Андерсена. До сих пор слышатся мне в передаче Ленского «Гадкий утенок» и «Сказка о голом короле». Это было предельно хорошо... Как целен был художественный замысел, какою было богатство интонаций, какой был «ряд волшебных изменений» умного, малейшему оттенку чувства послушного лица! Но и тогда и сейчас я чувствую, что такое чтение может быть только в небольшом зале, в студии, перед немногочисленной публикой. Малейшая попытка усилить голос, сделать мимику более резкой — и очарование интимного художественного наслаждения погублено...

К. Н. Рыбаков

На моих глазах рос и достиг почти полной художественной зрелости чудесный талант Константина Николаевича Рыбакова. Я застал Рыбакова еще несколько связанным в движениях, не совсем свободно владеющим

своим чудесным голосом, а затем как-то постепенно и незаметно он развернулся в превосходного артиста, который всегда был в полном обладании всеми исключительными внешними данными. Внушительная крупная фигура, мягкий глубокий голос, способный в лирических местах «вливаться» в душу зрителя, прелестные большие выразительные глаза... Но что мне более всего памятно во внешнем облике Рыбакова — это его походка... Рыбаков, как никто из виденных мной артистов, владел «искусством походки». Не берусь судить, намеренно ли Рыбаков с особым старанием вырабатывал поступь для каждого персонажа или психологический замысел роли бесознательно, незаметно для самого артиста подчинял себе его движения, но только, разбираясь во внешности множества превосходных образов, созданных Рыбаковым, я очень скоро стал выделять в числе ее слагаемых — походку. Когда Тит Титыч Брусов («Тяжелые дни») входил в комнату после своих пьяных приключений, когда полковник Олтин («Старый заказ») появлялся в петербургской гостиной своих знакомых, когда Звездинцев выходил из кабинета к мужикам («Плоды просвещения»), когда гласный Михеев («Непогрешимый» Нежежина) показывался в заседании городской думы, когда Великатов («Таланты и поклонники») уходил в прихожую за подарочком для Домны Пантелеевны и т. д., и т. д., — всегда художественно поражала походка Рыбакова, и не как чисто внешняя подробность, а как что-то психологически связанное с внутренней сущностью образа. Такого «мастерства походки» я не видал ни у кого на сцене Малого театра.

Конечно, не во внешних только данных было обаяние Рыбакова. Оно обуславливалось задушевым лиризмом, тонким, мягким комизмом, художественной бытовой лепкой образов.

По проникновенной задушевности более всего памятно мне исполнение Рыбаковым роли полковника Олтина в «Старом закале» Сумбатова. Едва ли я ошибусь, сказав, что пьеса в целом, а роль Олтина в частности, были написаны для определенных исполнителей из состава славкой труппы. И Рыбакову было где показать себя в роли Олтина. Чудесно, какими-то трудно определяемыми штрихами передавал он, что этот прямой, честный, открытый, пороховым дымом окуренный вояка-армеец — чужой в петербургской аристократической гостиной, особенно рядом с блестящим гвардейцем Белогорским. Слушая рассказ Олтина о гибели в бою его брата, зритель понимал, почему стелная помещица требовала «девку Дашку» с платком и сам должен был прибегать к платку. Незабываемы для меня сцены Олтина с женой (особенно, когда играла М. Н. Ермолова), объяснение с Бристом, с которым они когда-то, в минуты боевой опасности, перед лицом возможной смерти дали взаимно слово говорить друг другу «ты» лишь в самые серьезные минуты жизни. Превосходным были переходы от тона начальника к тону доброго знакомого в обращении с офицерами. Потрясающе просто звучали предсмертные слова. Не ролью, созданной актером Рыбаковым, живет в моем воспоминании Олтин, а живым, близко мне знакомым человеком.

Вспоминается мне «Жизнь» Потапенко — перенесенная в другое время вариация истории женитьбы, семейной жизни и дуэли Пушкина (не даром Ленский в поразительном гриме давал что-то слегка напоминающее облик великого поэта). Рыбаков играл доктора-ординатора, беспредельно преданного своему профессору. Роль эпизодическая, небольшая, но что из нее делал покойный артист! Как живой, стоит он передо мной, — неуклюжий, мешковатый, какой-то нескладный, порою смешной, мало говорящий, но неотразимо привлекательный, особенно когда он большими, выразительными глазами смотрит, влюбленно и молча, на своего обожаемого профессора. Все, что таилось в глубине этого взгляда, прорывалось наружу и волной лилось через рампу в зрительный зал, когда Рыбаков с громкими

рыданиями и единственным словом: «учитель» бросался на колени перед диваном, на который положили смертельно раненного профессора. Этот прекрасный сценический образ ассоциируется у меня с образом доктора в «Попрыгунье» Чехова.

Лучшего Земляника в «Ревизоре», чем Рыбаков, я не могу себе представить и мне всегда казалось, что в печати этот шедевр артиста никогда не был оценен в полной мере. Внешность его была замечательная, так и читалось на этом обрюзгшем, маслянистом, с отвисшей нижней губой лице — «обжора, взяточник и плут». Предельно хорошо говорил он перед приемом у Хлестакова о том, как вручаются взятки в «благоустроенных» государствах, но лучше всего он был в сцене самого приема. По мере того, как вилось кружевное вязанье его доносов, Земляника все ближе и ближе придвигался вместе со стулом к Хлестакову, масляное лицо становилось все жирнее и жирнее, узкие глаза блестели все ярче и ярче, а в интонациях все властней и властней начинала звучать подлинная поэзия доносительства, чувствовалось, что, начав из личных выгод, из желания выслужиться, Земляника, в конце концов, забывает об этом, весь отдается охватившему его «творческому» порыву...

Превосходен бывал Рыбаков и в пьесах Островского — в «Тяжелых днях», «Поздней любви», «Последней жертве», «Талантах и поклонниках».

«Тяжелые дни» я видел столько раз, сколько они шли, начиная с сезона 1890—1891 гг., и всегда уходил очарованным таким квартетом, как О. О Садовская, М. П. Садовский, В. А. Макшеев и К. Н. Рыбаков. Я знаю почти всю пьесу наизусть, и вот теперь, вспоминая Рыбакова в роли Тита Титыча, я больше всего поражаюсь, как тонко умел артист показать в самодурстве Брускова какую-то почти детскую наивность, — и не только в сценах с посторонними, но и в сценах с домашними, с которыми он особенно лют. Когда Тит Титыч после пьяного дебоша в Марьиной роще, где поколотил «барина», грозящего взять с него за обиду триста тысяч, входит домой, всклокоченный, помятый, медленно садится (как сейчас помню — на стул справа от входной двери) и после великолепно выдержанной паузы произносит: «Слышали»... Рыбаков в мастерскую интонацию одного этого слова вкладывал бесконечно много, в том числе и наивность нашкодившего и испугавшегося своей шалости ребенка. Наивность, конечно, не заслоняла самодурства Брускова, но она психологически осложняла, усугубляла его. Та же наивность слышалась мне и в разговоре с Досужевым в последнем акте, когда Тит Титыч кричит, что это он «сам» хочет женить сына на Круловой, что Досужев и думать не смел, что это делается под его влиянием: «Слышь-ты. Я сам». Всегда считая роль Рыбакова одним из лучших созданий Рыбакова, я вызывал возражения у некоторых, таких же завязанных театралов. Им казалось, что надо было наложить на образ Брускова более резкие самодурные блики, а я полагал, что некоторое смягчение самодурных тонов, отнюдь, конечно, не закрывавшее основного психологического ядра образа, было как раз в стиле пьесы Островского, являя зрителю образ Тита Титыча в преломлении «просветляющего» смеха.

Крепко памятен мне Рыбаков в роли Фрола Федулыча в «Последней жертве». Этот образ представляется мне теперь каким-то скульптурным, изваянным, не в смысле неподвижности, а в том смысле, что как нельзя ни прибавить, ни убавить ни одной микроскопической линии в совершеннейшем произведении скульптуры, так же нельзя было ни на ноту «тронуть» сценическое создание Рыбакова. Солидное, благообразное, бритое лицо, седые, с боковым пробором назад зачесанные волосы, какой-то внушительный черный сюртук чуть-чуть старинного покроя, сутуловатость с небольшим наклоном вперед, степенная, с легкой «развальщей» походка, мягкий, но в то же

время уверенный голос, живые глаза, — во всем этом чувствовалась сразу, при первом же появлении сила, знающая себе цену, и большой ум. Рыбаков так и просился на полотно крупного портретиста. Сила, ум, а также «понимание женской очаровательности» — в этих основных тонах велась вся роль. Меня всегда поражало искусство, с каким Фрол Федулыч — Рыбков в первом акте, замечая смущение Юлии, вставлял в свою речь не идущие к делу фразы: «Дюшесы нынче не дороги»... «Патти, говорят, не придет». В центральной сцене, когда Юлия на коленях просит у Фрола Федулыча денег для Дульчина (Ермолова здесь была потрясающе хороша, особенно, когда, пытаясь «кокетничать сквозь слезы», присаживалась на ручку кресла, где сидел Прибытков), — Рыбаков был особенно великолепен: сколько было в игре его чувства, такта, высокой художественной меры...

С наименьшим совершенством создавал Рыбаков и образы представителей купечества позднейшего времени, — в «Золоте» Непировича-Данченко, в «Джентльмене» Сумбатова. Да и в эпизодических ролях он часто производил огромное впечатление. Вспомню, например, «Непогрешимого» Невежина, — и рядом с Ермоловой и Южиным в главных ролях, но заслоненный ими, стоит Рыбаков в совсем эпизодической роли гласного Михеева. Из пустякового материала артист создавал колоритнейшую фигуру «общественного деятеля», гласного думы, равнодушного, собственно говоря, к самому делу, но любителя внешних, показных форм «делания». Была тут у Рыбакова одна маленькая немая сцена, приводившая меня в восторг, — заседание думы. Голова предлагает почтить вставаньем чью-то память. Рыбаков вместе с другими вставал... и больше ничего... Но здесь человек, до последних закоулков его психики, был показан в этом вставанье...

Смерть отняла Рыбакова у сцены безжалостно рано, и этот непрерывно росший огромный талант далеко не показал всех заложенных в нем возможностей.

### М. П. Садовский

Михаил Прович Садовский блистал главным образом в пьесах Островского. Прекрасный голос, чарующий московский говор, богатая мимика были ценнейшими внешними данными этого превосходного артиста. Лучшей его ролью в репертуаре Островского я считаю роль студента Мелузова в «Талантах и поклонниках».

Садовский был превосходным Подхалюзиним («Свои люди — сочтемся»). Он исчерпывал до самой микроскопической подробности все бытовые и психологические данные роли, давал цельный и непрерываемо-убедительный образ. Меня особенно поражало и радовало в Садовском — Подхалюзине, как звучал в его устах полновесный жемчуг бытового слова Островского, все эти «какой вы обо мне сюжет имеете», «потолок пукетами пустим», «из живых соболей шубу сошью» и т. д. и т. д. Это была не подделка под речь купеческого приказчика старых времен, не что-то искусственно добытое, припорошенное, маскарадное, — нет, зритель, мало-мальски чуткий к слову, сразу постигал, что Садовскому в стихии словесного мастерства Островского легко, как рыбе в воде.

Восторженное воспоминание храню я о Садовском в роли Перцова («Тяжелые дни»). Мелкий жулик-скандалист, в потертом сюртуке, в фуражке с красным дворянским околышем, с пьяной и наглой физиономией, сиплым от пьянства голосом, в котором тщетно силится прозвучать какие-то потускневшие «бла-а-родные» ноты... Помню один восхитивший меня штришок. Говоря Досужеву, что за подлог он действительно может «окончить

дни свои в тундрах севера», Садовский произносил предпоследнее слово несколько на французский лад, с носовым «н». Ужасно мне нравился этот звуковой пустячок. Он как-то особенно колоритно подчеркивал «бла-а-родство» Перцова.

Одним из лучших достижений Садовского я считаю небольшую роль Луки Дергачева в «Последней жертве». Изумительна была прежде всего внешность: глуповато-важный вид, рыжие волосы, в 5-м акте нелепо завитые и вместе с болтавшимся на плечах потертым фраком создававшие чрезвычайно комический эффект. Его третирует экономка Юлии, и надо было и видеть, и слышать, как на ее слова «пошел, пошел, Герасимыч!» Садовский — Дергачев всплескивал руками и восклицал: «Герасимыч! какое невежество!» А с каким поразительным разнообразием, неизменно заражая зрителей муками Дергачева, звучали его просьбы к Дульчину: «Вадим, одолжи рубли!» Если О. О. Садовская создала в репертуаре не один незабываемый образ приживалки, то ее муж давал в роли Дергачева не менее поразительный образ «приживала» у прожигателя жизни, искателя богатых невест Дульчина.

Совершенно не знаю, как быть со своими воспоминаниями о Садовском в роли Мурзавецкого («Волки и овцы»). Я такое бесконечное число раз видел эту пьесу, что Садовский — Мурзавецкий для меня живое лицо, мой близкий знакомый. Выбрать какие-нибудь особенно яркие моменты, их вспомнить? Но таких исключительных моментов не было, так как вся роль, от первого слова до последнего, блистала огнем подлинного, впоследствии никем не превзойденного мастерства.

Вспоминаю, с какой подкуплющей искренностью звучало его признание Савельичу: «Адски выпить хочется!» Все нутро пропойной души Мурзавецкого обнаруживалось в том, как он «опрокидывал» поданную ему рюмку, сплевывал сквозь зубы и, понюхав поданный ему на закуску кусочек хлябца, бросал его и негодуя говорил: «Кабачная водка! Собачья закуска!» А после слов «Я тебе приказал, ты мне подал... Хам, а еще важничает!» зритель мог сказать некрасовскими словами: «Вот он, весь как немалеван...» А объяснение с Купавиной. Все эти «французские»: «имажине-ву, дворянин — и без табаку», «апрезан келькшоз», «енпё, весьма немного... Однако, все ж таки, не двугривенный» и — заключительный аккорд всей этой «финансовой операции»: «попробую-ка ужо крамбамбулевой заняться»... Это было замечательно. Но где комизм исполнения достигал наивысшего напряжения, так это в сцене Мурзавецкого с Анфусой, в саду. Шатаясь, выходял пьяный Мурзавецкий из левой кулисы, у самой рампы, складывал трубочкой правую руку и долго смотрел на Анфусу. «Одн или две?» не может он решить сразу. «Две!» безапелляционно решает он, наконец. Его шагает, он держится за кулису, кулиса трясется, обнаруживая вовсе убогую условность старого театрального «сада»... Но что нам за дело до сада, до кулис, до скамейки и до всех прочих аксессуаров обстановки! Ведь мы в театре актеров, в театре слова, и мы во власти актерского, словесного мастерства. «Анфуса Тихоновна, оставьте, я вас прошу, я не с вами», — дносилось к нам на галерку сквозь бурный, неудержимый смех партера и лож, — и нам иногда думалось и казалось, что трудно удержаться от смеха и Садовской — Анфусе, выслушивающей излияния Мурзавецкого и выдавливающей из себя междометия. Роль была отделана до мелочей. Походка Мурзавецкого, когда он с ружьем через плечо входит в первом действии, — какая-то наглая, вызывающая; повороты головы, когда он во время теткинских нотаций пытается хоть краем глаза взглянуть в окно на своего Тамерлана; циркулем расставленные ноги, когда, не выдержав, он вскакивает и высовывается-таки в окно; удары кулаком в грудь, когда, принимая Анфусу за Купавину, он с пьяной чувствитель-



ностью восклицает: «Таких страданий, таких страданий...»; взмахи носового платка, когда в последнем акте он рыдает, а окружающие, не зная еще настоящей причины слез, утешают его,— все это было выполнено с мастерством первоклассного комического актера.

Превосходно исполнял Садовский роли Собачкина в Гоголевском «Отрывке» и психически больного мужа в «Новом деле» Немировича-Данченко. К ним хочется добавить мне роль первого мужика в «Плодах просвещения».

Неоднократно приходилось мне слышать Садовского как чтеца. Особенно памятны его выступления в Обществе любителей российской словесности со своими собственными рассказами. Они были очень интересны, забыты несправедливо и ждут еще своего места в подлинном историческом образе русской литературы.

Читал Садовский превосходно, в какой-то средней между игрой и чтением манере, с интимными нотками... Видно было, что он сам увлекался чтением, и я, как сейчас, вижу веселый блеск его глаз, не скрытый пенсне, когда его буйная седая шевелюра поднималась над рукописью. Артист быта, он смаковал со вкусом сочные московские словечки и обороты, в изобилии рассыпанные в его рассказах.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Сцена из спектакля «Любовь Яровая» К. Тренева. Гос. Акад. Малый театр, 1926 г.	15
Матросы — Б. М. Шумихин, А. И. Горюнов, Д. Н. Журавлев. «Разлом» Б. Лавренева. Гос. театр имени Евг. Вахтангова, 1927 г.	17
В. И. Качалов в роли Вершинина, Н. П. Хмелев в роли Пеклеванова. «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. МХАТ, 1927 г.	19
Афиша спектакля «Баня» В. Маяковского в Псковском драматическом театре имени А. С. Пушкина (1953 г.).	26
Афиша спектакля «Баня» в Драматической студии Дворца культуры им. С. М. Кирова (Ленинград, 1954 г.).	27
Л. Куклин в роли Победоносикова. «Баня» В. Маяковского. Псковский драматический театр имени А. С. Пушкина (1953 г.). Рис. худ. Высоцкого.	31
В. А. Лепко в роли Оптимистенко. «Баня» В. Маяковского, Московский театр сатиры. 1953 г. Рис. худ. В. Высоцкого.	33
Сцена из спектакля «Баня» В. Маяковского. I действие. Московский театр сатиры. 1953 г. Чудаков — Д. А. Дубов, Велосипедкин — Б. В. Рунге.	35
Сцена из спектакля «Баня» В. Маяковского. III действие. Московский театр сатиры. 1953 г. Режиссер — О. П. Солюс, Мезальянсова — Н. И. Слонова, Победоносиков — Г. П. Менглет, Иван Иванович — А. В. Петровский, Моментальников — Ф. А. Димант.	37
Эскиз костюма Велосипедкина работы худ. В. Доррер к спектаклю «Баня» В. Маяковского в Драматической студии Дворца культуры им. С. М. Кирова (Ленинград, 1954 г.).	39
Е. О. Любимов-Ланский.	45
Финал спектакля «Шторм» В. Билль-Белоцерковского. Театр имени МГСПС (1925 г.).	51
Сцена из спектакля «Шторм» В. Билль-Белоцерковского. Субботник. Театр имени МГСПС, 1925 г.	53
Сцена из спектакля «Мятеж» Д. Фурманова и С. Полыанова. В крепости. Театр имени МГСПС (1927 г.).	55
П. С. Мочалов.	71
Афиши спектакля «Горе от ума» А. С. Грибоедова с участием П. С. Мочалова. (1832 г. и 1834 г.).	77
Жан Ионель в роли Тартюфа, «Тартюф» Ж. Б. Мольера. Гастроли театра «Комеди Франсэз», Москва. 1954 г. Рис. Кукрыницов.	85
Жан Ионель в роли Тартюфа, Анни Дюко в роли Эльмиры, «Тартюф» Ж. Б. Мольера. Гастроли театра «Комеди Франсэз», Москва. 1954 г.	87
Жорж Шамара в роли учителя философии, «Мещанин во дворянстве» Ж. Б. Мольера. Гастроли театра «Комеди Франсэз», Москва. 1954 г. Рис. Кукрыницов.	93
Луи Сенье в роли Господина Журдена, «Мещанин во дворянстве» Ж. Б. Мольера. Гастроли театра «Комеди Франсэз», Москва. 1954 г.	95
Жан Ионель в роли Дона Диего, «Сид» П. Корнеля. Гастроли театра «Комеди Франсэз». Москва. 1954 г.	99
С. Н. Дурылин.	103
М. Н. Ермолова.	125

## СОДЕРЖАНИЕ

### СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Ю. С. Калашников. Некоторые вопросы развития советской историко-революционной драмы . . . . .	5
Б. И. Ростокский. Второе рождение. Заметки о постановках «Бани» В. В. Маяковского . . . . .	22
А. Г. Образцова. Создатель первых революционных спектаклей. (О режиссуре Е. О. Любимова-Ланского). . . . .	44
<u>С. Н. Дурьлин</u> П. М. Садовский в «Игроках» и «Женитьбе» Гоголя. . . . .	60
Ю. А. Дмитриев. П. С. Мочалов в роли Чацкого . . . . .	70
Г. Н. Бояджиев. Три спектакля «Комеди Франсэз» . . . . .	82

### СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ДУРЫЛИН

И. Э. Грабарь. Светлой памяти ученого и друга . . . . .	104
В. Д. Кузьмина. С. Н. Дурьлин. (Краткий очерк научной деятельности) . . . . .	105
Список работ С. Н. Дурьлина. Составлен В. Д. Кузьминой . . . . .	110

### ПУБЛИКАЦИИ

С. В. Щирина. Из истории народного театра . . . . .	121
Н. М. Мендельсон. Из воспоминаний (Малый театр в 1890—1900-е годы). Публикация В. Д. Кузьминой . . . . .	132
Список иллюстраций . . . . .	143

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета Академии наук СССР

\*  
Редактор издательства О. К. Логинова. Технический редактор Е. Н. Симкина

\*  
РИСО АН СССР № 93—90В. Сдано в набор 30/VI 1955 г. Подп. в печать 12/XII 1955 г. Формат бум. 70×108<sup>1/16</sup>.  
Печ. л. 9(12,33) Уч.-изд. лист. 11,2. Тираж 2500. Т-09177. Изд. 1187. Тип. зак 1827.

Цена 10 р.

Издательство Академии наук СССР, Москва, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства АН СССР, Москва, Шубинский пер., д. 10

## ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
23	2 св.	не ослабляли их напряженности, не только не смягчали	не ослабляя их напряженности, не только не смягчая
32	1 ст.	1952 г.	1953 г.
34	23 ст.	Это	Этот
36	2 ст.	критики	критика
46	6 ст.	революциях	революциях
89	1 ст.	1848	1948
91	18 ст.	Бори	Бови

Сообщения, № 6