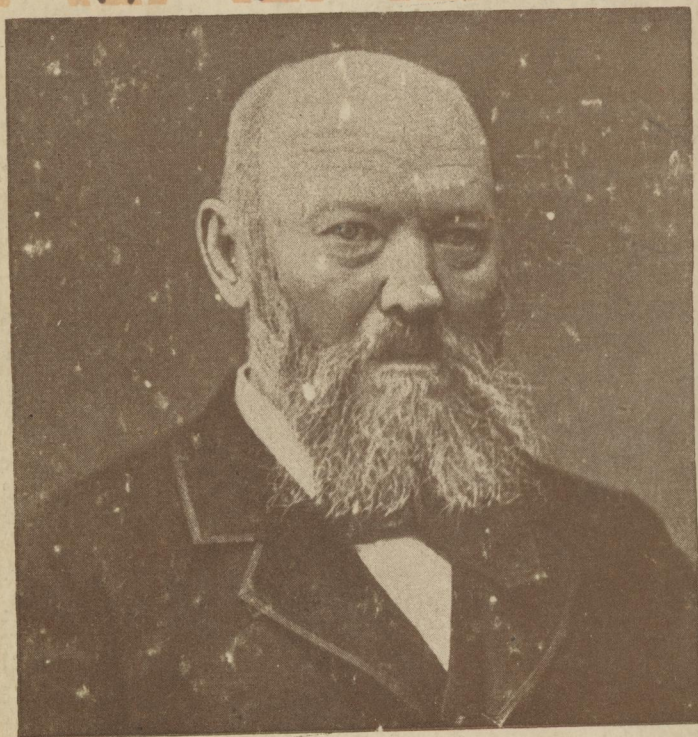


Ш 33

0-777-с

119552

А.Н.ОСТРОВСКИЙ

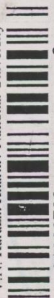


ХАРЬКОВСКИЙ ГОСТЕАТР РУССКОЙ ДРАМЫ

ЦЕНА 1р. 50коп.



V.N. Karazin Kharkiv National University



01006768

6

2000
1939



13/IV

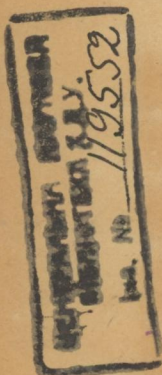
ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
РУССКОЙ ДРАМЫ

~~792~~
~~0-77~~ 79
0-777 с.

1942
ме

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

СБОРНИК СТАТЕЙ К СПЕКТАКЛЯМ
„ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ“,
„БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ“



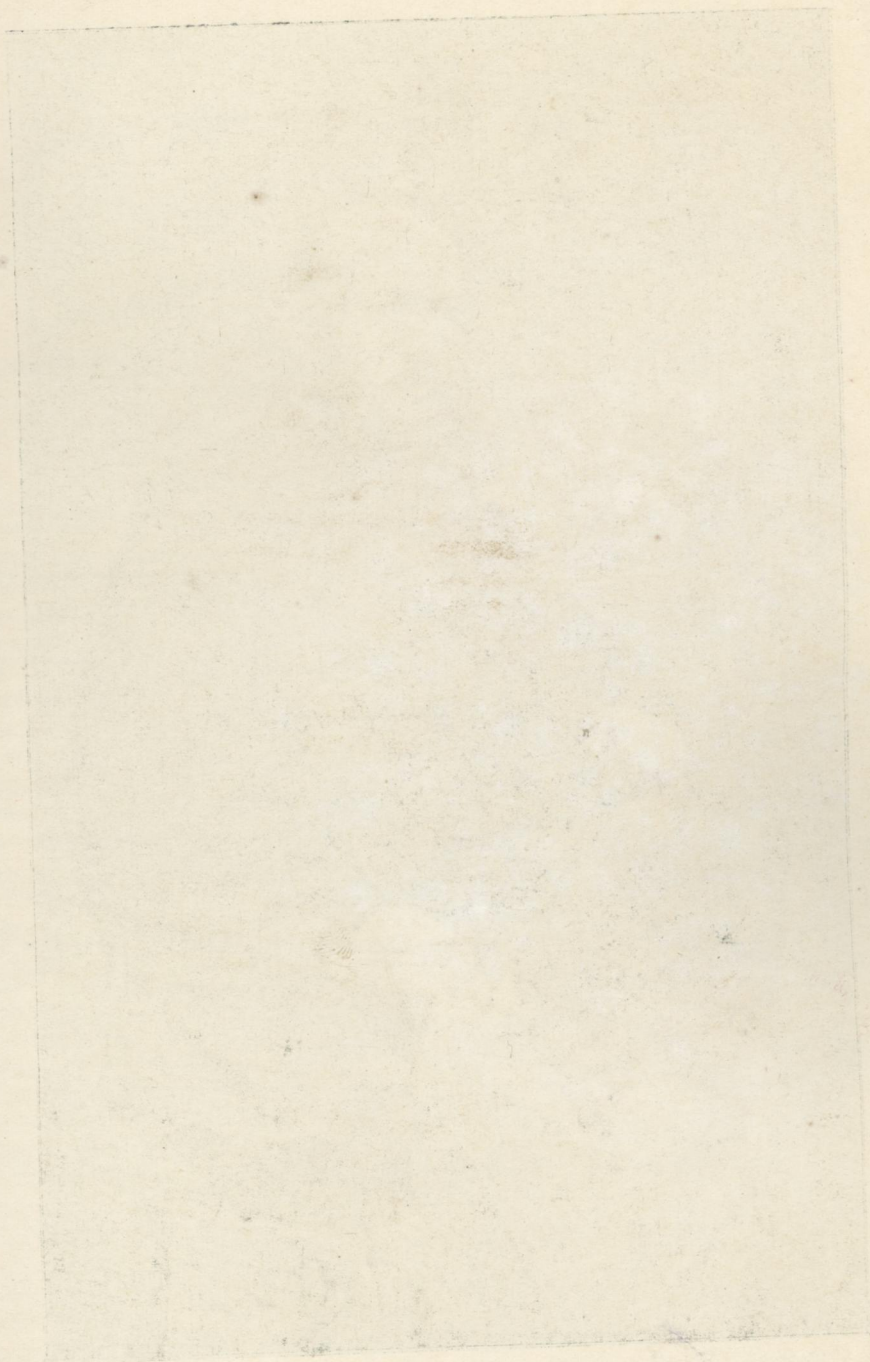
Проверено
ЦНБ 1939

ХАРЬКОВ
1935

Литературная консультация
К. Н. ДЕРЖАВИНА

Обложка по эскизу
Т. Э. ВИЗЕЛЬ
На обложке портрет
А. Н. ОСТРОВСКОГО
в год написания
„Без вины виноватые“

по эскизу
ВИЗЕЛЬ
ке портрет
РОВСКОГО
написания
и виноватые"



ИНИЦИАЛЫ И. А.
20001 1000 ПОКЛОН



А. Н. ОСТРОВСКИЙ
Снимок 60-х годов

Творчество А. Н. Островского

Крупнейший русский драматург Александр Николаевич Островский за свою сорокалетнюю деятельность написал более 50 пьес. Критические оценки Островского с достаточной ясностью обозначились уже в 50-х годах XIX столетия. Первые и наиболее популярные из этих оценок принадлежали Добролюбову. При всей значительности социальной функции его статей необходимо все же признать, что Добролюбов истолковал Островского частично и ограниченно.

Марксистская оценка творчества Островского устанавливает единственно правильный взгляд на писателя, как на идеолога русской торговой буржуазии около реформенной поры, тех передовых ее прослоек, которые всем процессом своего роста отражали общий процесс распада феодально крепостнического строя и вытеснения его растущим промышленным капитализмом.

О буржуазном существе Островского свидетельствует хотя бы то новое освещение, которое драматург придает образам дворянства. Дворянин постоянно наделяется им отрицательными чертами. Налицо несомненный разрыв с традициями дворянской литературы, всегда изображавшей лучших людей своего класса. Островский не видит этих лучших людей, он не составляет себе никаких иллюзий насчет добродетелей, характеризующих этот класс. Дворяне Островского или смешны или отвратительны—так случилось потому, что Островский изображал этот класс с враждебных политических позиций,

Презирая дворян как тунеядцев и развратников, Островский глубоко любит купечество. С несомненным сочувствием рисует Островский и весь несложный и каждодневный быт купеческого дома; в своих комедиях он широко и любовно раскрыл новый, до него никем не изображавшийся мир, представ перед русским читателем и зрителем „Колумбом Замоскворечья“.

Отражая в своем творчестве воззрения передовых групп русского купечества, Островский боролся за культурную перестройку своего класса. Он бичевал прежде всего хищническое накопление капитала, создание богатства путем обмана и замаскированного грабежа, идеалистически считая, что возможны культурные и „справедливые“ формы обогащения и накопления. Еще больше внимания уделял Островский проявлениям семейного самодурства, полному невниманию купца—главы семьи—к запросам и желаниям его детей. С особенной симпатией писатель изображал жертвы этого семейного произвола.

Промышленно-капиталистическая система не встречает возражений у Островского, который остается сторонником прусского пути развития русского капитализма. Но принимая образы промышленников социально, Островский, тем не менее, не закрывает глаз на ряд отрицательных свойств его дельцов. Драматург воздает этим людям должное в хозяйственном и политическом плане, он иногда не прочь даже полюбоваться их энергией, но он не питает никаких иллюзий насчет их добродетелей.



А. Н. Островский и писатели современники (Ш. А. Чаев, кн. Н. А. Мецкерский, В. П. Кашперов, И. М. Кондратьев, В. Н. Родиславский, А. Н. Островский, А. А. Майков, М. П. Цветков)

Таким образом, презрение к дворянству сочетается у Островского с критикой недостатков торговой буржуазии и с признанием достоинств новых капиталистических деятелей. Но признавая все это, нельзя пройти мимо целого ряда мелкобуржуазных мотивов и образов, играющих в творчестве Островского существенную роль. Особенно широко разворачиваются эти мелкобуржуазные образы в послереформенный период творчества писателя, когда у него особенно ширится внимание к бедным, но независимым людям. Образ Мелузова („Таланты и поклонники“) чрезвычайно показателен для характеристики симпатий позднего Островского. В эту пору Островского не случайно начинает привлекать к себе мир провинциального актерства. Дело здесь не только в том, что Островский связан был с этой средой своей профессиональной работой, а в том, что в этих людях он почувствовал демократический пафос, которого не было в иной среде.

Широта классовой практики Островского обусловила собой многообразие его жанров. Первым, едва ли не самым популярным из них, являются „картины“ и „сцены из купеческой жизни“. Называя так свои произведения, драматург подчеркивал их относительную композиционную рыхлость, отсутствие в них развернутого сюжета, более эмбриональную их форму по сравнению с комедией, наиболее популярным жанром Островского. Третий бытовой жанр Островского — это драма на купеческие и мещанские темы

с трагическим или драматическим концом. Особое место в творчестве Островского занимают его исторические пьесы, в которых он рисует историческое прошлое сквозь призму своих неизменных буржуазных симпатий. Особняком в творчестве драматурга стоит весенняя сказка „Снегурочка“. Жанры Островского, как мы видим, достаточно разнохарактерны, отражая в себе многообразие его классовой практики.

Один из ярчайших бытовистов русской литературы, Островский постоянно возвращается в сфере изображаемой им действительности, не выходя за ее пределы даже в своих опытах на исторические или фольклорные темы. Этот бытовизм пронизывает всю структуру его произведений, начиная от характеристик действующих лиц и вводных пейзажных и жанристских ремарок и кончая более существенными компонентами. Островский любит быт и изображает его, но он изображает его творчески, видоизменяя и комбинируя его черты. Островский не чужд некоторой тяги к символизации, но эта символика растет из быта и бытом питается. Давая аллегорические изображения действительности, Островский и в них остается глубоким реалистом, умеющим изобразить типические стороны действительности.

Необходимо остановиться еще на исключительном богатстве и яркости языка Островского. Замечательной особенностью языка писателя является то, что Островский чувствует глубокое разнообразие речевых диалектов. Каждая со-

циальная группа говорит у Островского по-разному, и это различие языка, эти особенности индивидуальной речи каждого персонажа, как нельзя глубже соответствуют особенностям его природы. По языку всегда можно отличить у Островского говорящего. Искусство диалога у писателя настолько исключительно, что трудно даже выделить лучшие образцы его.

С приходом Островского в русской драматургии образовалось новое художественное качество, ибо Островский совершил несомненный поворот в сторону от магистральных путей дворянской литературы. Ни продолжателем Грибоедова, ни продолжателем Гоголя Островского считать невозможно: это и иная классовая литература и иной драматургический стиль.

Имеет ли Островский какую-нибудь ценность для современности, для театра эпохи пролетарской диктатуры, для пролетарского читателя? Этот вопрос необходимо решить для правильной оценки драматурга. Каждый значительный художник прошлого сохраняет для нас, прежде всего познавательную ценность, ибо в

его творчестве так или иначе отражается отошедшая в прошлое действительность. Островский был одним из таких художников, которые отобразили эту действительность в ряде ее существенных сторон.

Островский ценен для нас сатирой на праздное дворянство, страстным разоблачением „темного царства“, наконец, исключительным мастерством своей художественной манеры. Острота социальных характеристик, умение создавать образ в его бытовых связях и окружении, лирическая окраска, величайшее мастерство диалогической композиции, исключительное разнообразие языковых средств — всему этому у Островского могут и должны учиться современные драматурги.

Перед театральной культурой наших дней стоит огромная задача — новой интерпретации наследства Островского в свете тех требований, которые к нему предъявляет современность. Нет никакого сомнения в том, что для этой интерпретации его наследства особенно благодарными оказываются те пьесы Островского, в которых живет заостренный показ широких общественных отношений.



А. Н. Островский среди актеров (слева направо: Бурдин, Островский, Нильский, Горбунов, Пилулина - Косицкая, Полтавцев)



„Таланты и поклонники“
в Московском Малом театре.
2-й акт. Постановка 1912 г.

Страница из сценической истории Островского

„ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ“, „БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ“

1

Комедию „Таланты и поклонники“ А. Н. Островский окончил 6 декабря 1881 г. и уже на другой день, т. е. 7 декабря, цензор драматических сочинений Кейзер фон-Нилькгейм разрешил ее к представлению. 9 декабря комедия была одобрена Театрально-литературным комитетом, состоявшим при главном управлении по делам печати. Напечатана пьеса в первой книге журнала „Отечественные записки“ за 1882 г. Первое представление состоялось в Малом театре в Москве 20 декабря 1881 г., т. е. через две недели после того, как автором была поставлена последняя точка. В Петербурге „Таланты и поклонники“ увидели свет 14 января 1882 г., когда силами Александринского театра они были даны в бенефис М. Г. Савиной на сцене Мариинского театра. На Александринской сцене комедия прошла впервые четырьмя днями позже, т. е. 18 января, в бенефис В. В. Стрельской.

В Малом театре „Таланты и поклонники“, шедшие в бенефис Музиля, имели следующий состав исполнителей: Негина—Ермолова, Домна Пантелевна—Садовская, Дулебов—Вильде, Бакин—Решимов, Великатов—Ленский, Мелузов—М. Садовский, Смельская—Никулина, Нароков—Музиль, Мигаев—Макшеев, Громилов—Рыбаков, Вася—Правдин, Матрена—Рыкалова.

Н. И. Музиль, талантливый комический и характерный актер, пользовался большим расположением Островского и был общим любимцем московской публики. Роль Нарокова считалась из лучших его ролей.

Островский очень ценил участие в своих пьесах О. О. Садовской, в частности он находил, что она „играет во всех его пьесах восхитительно, а Негину исполняет идеально“, да и сама О. О. Садовская считала роль Домны Пантелевны наиболее удавшейся.

О замечательном исполнении М. Н. Ермоловой роли Негиной рассказывает А. И. Южин: — „Ее Негина — молодая актриса, едва пробившаяся на сцену исключительно своим талантом и сразу захватанная „поклонниками“, закрученная их грязным водоворотом, чистая душой, даже в своем падении. И кроме того, эта ермоловская Негина — неподдельная русская девушка того типа, который давал своих воплотительниц в самые разнообразные сферы и общественной, и политической, и личной, и семейной жизни. — Она родная дочь той Домны Пантелевны, которую так гениально создала незабвенная О. О. Садовская. Она невеста и любовница того студента учителя Мелузова, которого с такой проникновенной правдой огромного таланта воплощал собой М. П. Садовский.“

Как светла и прекрасна была Ермолова, когда в последнюю ночь своей свободы, она властно и гордо впервые отдает себя любимому человеку, простому и бедному учителю.

Кого во всей, беспощадно-обнаженной Островским, стае прогнившего насквозь мира, окружающего русский театр, могла полюбить Негина, кроме Мелузова? — Никого, — отвечает Ермолова, сливаясь с Островским.

Имела ли право талантливая девушка взять у суровой жизни и дать хоть миг счастья и себе, и другому человеку?— Полное,—говорит Ермолова.

Должна ли она похоронить свой талант даже ради счастья этого человека? Стоит ли личное счастье счастья творчества?— Нет,—гордо отвечает талант Ермоловой: призвание выше счастья.

Кто виноват в судьбе русского театра, в падении русской (да и всякой) актрисы, в неизбежности сделок и уступок, в тяжелой жертве всем, что дорого человеку ради какой-нибудь возможности свободно делать свое большое творческое дело?—Строй,—отвечает Ермолова.

Ермолова,—говорит Южин,—„всею собою неумолимо протестует. Неумолимо“.

„Ни в одной своей русской роли Ермолова не была мне так близка и дорога, как в Негиной“—утверждает Южин, сам замечательный актер.

Н. Е. Эфрос, останавливаясь на том же исполнении Ермоловой роли Негиной, указывает, что „вечно-женственное, при том страдающе-женственное, выразилось поразительно в роли Негиной, в „Талантах и поклонниках“. Эта пьеса Островского, вообще, шла в Малом театре исключительно прекрасно, и в целом, и в каждой



„Без вины виноватые“ в Московском Малом театре. М. Н. Ермолова (Кручинина) и А. А. Остужев (Незнамов)

отдельной части; в каждой отдельной роли. Домна Пантелеевна—Садовская, Мелузов—Садовский, Великатов—Ленский,—все это незабываемо, все это вершины актерского искусства в Малом театре. И первая среди них—Ермолова—Негина, которая так и лучилась каким-то особым нежно-чистым светом. Такая чистота, вообще, характерна для Ермоловой. Апогей—в чтении двух писем, в том, как уходит Негина на свиданье к Мелузову. И может быть никогда раньше Ермолова не была так сложна в психологическом анализе тайн женского сердца, в рисунке сбивчивых, путанных движений женской души, как в финальном акте комедии, когда Негина прощается с Мелузовым и говорит, что не может она быть героиней“.

Из огромного коллектива артистов Малого театра назовем еще следующих исполнителей ролей в „Талантах и поклонниках“: А. А. Яблочкина—Смельская, а затем Негина, А. И. Южин—Бакин (играл после смерти Решимова, „ненавидел“ себя в этой роли). И. П. Уманец—Райская—Смельская, К. Н. Рыбаков—Великатов, А. Федотов—Дулесов, И. А. Рыжов—Мелузов, С. В. Айдаров—Дулесов.

1 октября 1882 г. „Таланты и поклонники“ в Малом театре смотрит М. О. Микешин, который уже 2 октября пишет Островскому:—„Друже, спасибо, испытал полное довольство и от игры актеров, и от постановки пьесы. Нечего хвалить твое художество в этой новой для меня пьесе, оно у тебя хроническое, затяжное; но никак не могу удержаться и не высказать тебе своего полного и глубокого уважения за то, что я, как и вся публика, видят в твоём типе студента. У меня нет слов, чтобы выразить тебе свою художественную и гражданскую благодарность за ту серьезную услугу, какую ты этим типом оказал и обществу, и многострадальному „московскому студенчеству“. Сколь верен и реален—без малейшего пересола и утрировки—этот мастерской этюд“.

Так расценивался московской интеллигенцией 80-х годов Мелузов.

„Таланты и поклонники“ возобновляются в Малом театре в 1899—1900 г., в сезон 1912/13 г., наконец, в сезон 1917/18 г. В. А. Филиппов по поводу спектакля сезона 1912/13 г. замечает, что в реставрации „Талантов и поклонников“, кроме „лучшей Домны Пантелеевны—О. О. Садовской, сочетающей здесь яркий комизм с глубокой трогательностью, исполнители, хотя и ярко и выразительно передававшие свои роли, были бессильны создать такой спек-



„Без вины виноватые“ в Московском Малом театре. Сцена 4 акта. М. Н. Ермолова (Кручинина), А. А. Яблочкина (Коринкина), А. А. Остужев (Незнамов)

такль, пред которым бы потускнели и умолкли воспоминания об игре Ермоловой, Садовского, Ленского, Рыбакова, Музиля и других первых воплощений возобновленной комедии“.

* * *

Через несколько дней после первого московского спектакля Островский выезжает в Петербург, куда и прибывает 4 января 1882 г. с целью руководить постановкой своей комедии в Александринском театре, чем и занимается до 14 января, когда пьеса идет в бенефис М. Г. Савиной. Между прочим, в Ленинградской театральной библиотеке сохранился режиссерский экземпляр „Талантов и поклонников“ того времени, представляющий собой литографированную рукопись в переплете с пометками режиссеров и суфлеров. Как сообщает Н. А. Пыпин в сборнике „Театральное наследие“, „в начале, на обратной стороне первой крышки переплета и на обеих сторонах внутренней обложки чернилами зачерчены подробные планы сценического оформления всех четырех актов пьесы“.

Состав исполнителей в Александринском театре был следующий: Негина—Савина, Домна Пантелевна—Стрельская, Дулебов—Нильский, Бакин—Петипа, Великатов—Киселевский, Нароков—Давыдов,

Мигаев—Арди, Громилов—Степанов, Вася—Горбунов, Мелузов—Горев, Смелская—Абаринова.

В „Театральном дневнике“ С. Ф. Светлова находим такие записи, относящиеся к бенефисам М. Г. Савиной и В. В. Стрельской:

„14 января. В Мариинском театре, в бенефис М. Г. Савиной, была поставлена новая комедия А. Н. Островского „Таланты и поклонники“. Публики было так много, что для нее отвели даже помещение оркестра. Артистку встретили очень дружными аплодисментами. Венки и букеты подавали один за другим. После первого акта бенефициантке поднесли серебряную вызолоченную корзину с цветами, а затем браслет из сапфира с крупными бриллиантами. Островского вызывали после 2, 3 и 4 действия. Это произведение Островского написано очень хорошо и сценично.“

Из артистов лучше всех были: Стрельская (Домна Пантелевна), очень живо и технично передавшая роль глуховатой, но практичной старухи, матери актрисы Негин; Савина (Негина) исполняла свою роль не блестяще, в ней не было драматизма. Давыдов (пом. режиссера) был отлично загримирован и превосходно провел свою роль; Арди (антрепренер Мигаев) был очень комичен, играл весьма недурно; Мелузова играл Горев с большим чув-

ством; Киселевский (Великатов), Нильский (кн. Дулебов), Петипа (Бакин) и Степанов I (трагик Громилов) были хороши; Киселевский же даже очень хорош. Вообще пьеса шла с хорошим ансамблем. Обстановка (во 2 и 4 д.) приличная. Нужно, однако, признаться, что особенно сильного впечатления новая пьеса Островского не произвела.

18 января в Александринском театре состоялся бенефис В. В. Стрельской, данный ей дирекцией за 25-летнюю службу. В этот день шла комедия А. Н. Островского „Таланты и поклонники“. Публика приняла В. В. очень хорошо; от нее был поднесен бенефициантке лавровый венок. Затем, после 3 действия, бенефициантку окружили при поднятом занавесе артисты русских трупп: драматической, оперной и балетной: от каждой труппы было поднесено ей по лавровому венку. Публика в это время приветствовала бенефициантку стоя дружными вызовами и аплодисментами.

Между прочим, в 50-летний юбилей Стрельской, который праздновался 27 января 1907 г. шла пьеса Н. Н. Евреинова „Бабушка“, в которой главным действующим лицом является В. В. Стрельская и которую играла сама Стрельская. В этой „Бабушке“ есть характеристика игры Стрельской в „Талантах и поклонниках“.

На третьем спектакле комедии Островского в Петербурге (19 января), опять происходившем на сцене Мариинского театра, состоялось негласное и семейное чествование оставившей сцену Е. П. Струйской.



О. О. Садовская в роли Галчихи. Московский Малый театр

Исполнение Савиной роли Негинной с достаточной полнотой определяет драматург и режиссер Александринского театра. Евтихий Карпов: „Женщины из пьес Островского в передаче М. Г. Савиной носили на себе отпечаток самодурства их отцов и матерей, отпечаток мистицизма и покорности судьбе“.

Отметим связанную с именем Савиной постановку „Талантов и поклонников“ в Тифлисе 17 октября 1915 г. в „Театре артистического общества“ — в 40-ый день смерти артистки. Перед спектаклем артист Нератов в гриме Нарокова произнес речь, посвященную памяти М. Г. Савиной. Затем выступил с речью артист Любимов-Ланской, загримированный трагиком Громиловым, артистка же Нелединская, в гриме Негинной, положила у портрета Савиной лавровый венок.

2

Комедию „Без вины виноватые“ А. Н. Островский окончил 15 декабря 1883 г. и на другой же день выехал из Москвы в Петербург проводить ее через цензуру. 17 декабря пьеса была одобрена Театрально-литературным комитетом и 18 декабря цензор тайный советник П. Фридберг разрешил ее к представлению. В цензурованном экземпляре пьесы, хранящемся в Ленинградской театральной библиотеке, имеется записка цензора Фридберга, от 31 декабря 1883 г., по поводу канцелярской проволоочки с отправкой уже разрешенной пьесы, которая была помечена в канцелярии 22 числом и пролежала до 31 декабря, тогда как, по словам Фридберга, „автор просил о скорейшем ее рассмотрении“. Напечатана комедия в первой книге журнала „Отечественные записки“ за 1884 г. Первое представление состоялось в Москве в Малом театре 15 января 1884 г., в Александринском театре в Петербурге „Без вины виноватые“ прошли пятью днями позже — премьеры состоялась 20 января.

В Малом театре „Без вины виноватые“, шедшие в бенефис Никулиной, имели следующий состав исполнителей: Отрадина (Кручинина) — Федотова, Шелавина — Уманец — Райская, Муров — Южин, Галчиха — Садовская, Дудыкин — Макшеев, Коринкина — Никулина, Незнамов — Рыбаков, Шмага — Музиль, Миловзоров — Александров, Аннушка — Музиль — Бороздина.

На вопрос, как играла Федотова, эта исключительная актриса Малого театра, ответ можно найти в юбилейном сборнике, изданном в 1887 г. к 25-летию ее работы на сцене: „Г. Н. Федотова стала расти

не по дням, а по часам на глазах публики. Ее игра стала поражать еще невиданным блеском и совершенно неожиданной смелостью. Какая-то серьезная сила послышалась в этой игре; в ее голосе зазвучали дотоле неслыханные ноты... Мощь творчества и именно то самое, что зовут „объективностью“ образов—вдруг взяли у нее откуда-то словно сами собой“.

Вспоминая исполнение Федотовой роли Кручининой, А. А. Кизеветтер пишет: „Мне — завязтому старому театралу — приходилось не раз переживать сильный подъем чувств под влиянием игры и русских и заезжавших к нам из других стран корифеев сценического искусства. Но плакал я в театре только однажды. Это было в Малом театре на представлении драмы Островского „Без вины виноватые“ с Федотовой в главной роли... Не было зрителя, который бы не плакал и в течение всего акта вслед за артисткой не испытывал все нарастающую тревогу“.

В начале сезона 1884/85 г. „Без вины виноватые“ постигает катастрофа — они снимаются с репертуара. Отношение дирекции императорских театров к большому Островскому в последние годы было большею частью казенным и формальным, и не могло не вызывать в нем раздражения и неудовольствия. Возвратившись из деревни в Москву, он пишет в ноябре 1884 г. одному близкому лицу: „В театре мерзость невообразимая, публика негодует, артисты чуть не плачут. Как я предсказывал, так и вышло: моя пьеса „Без вины виноватые“ снята с репертуара. Такое нарушение приличия, справедливости и авторских прав возмущает душу; они и умереть-то не дадут покойно. Пьеса имела громадный успех, большинство публики ее не видало: я приезжаю из деревни и узнаю, что публика требует мою пьесу, что артисты несколько раз просили поставить ее на репертуар, и она все-таки не ставится. Ко мне являются совсем незнакомые люди и спрашивают, когда пойдет моя пьеса; я отвечать ничего не могу, потому что ничего не знаю, я не выезжаю из дому. Распространился слух, что пьеса снята по распоряжению цензуры или высшим начальством; может быть и так... Стоит ли писать?“ — недоуменно спрашивает Островский.

О замечательном спектакле, имевшем место в Малом театре 4 марта 1908 г., рассказывает В. А. Филиппов. Сезон 1907/08 г. был первым сезоном, когда театром руководил актер, вышедший из его среды, — А. П. Ленский, призванный поднять Малый театр. В. А. Филиппов пишет: „4 марта



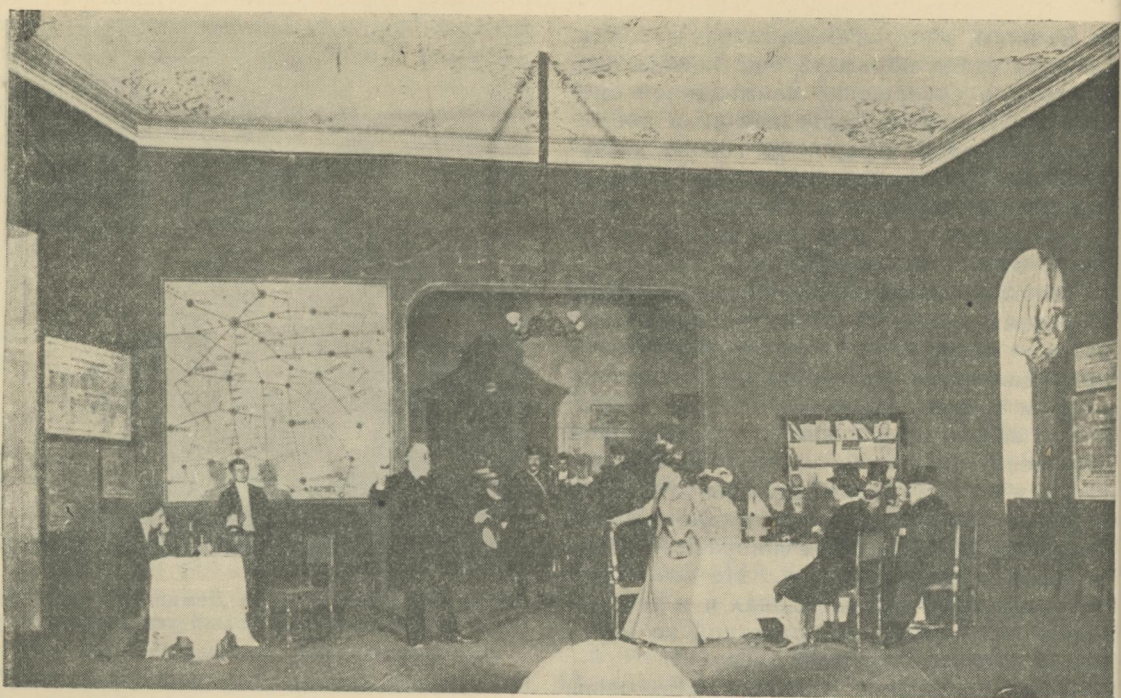
О. О. Садовская в роли Домны Пантелевны.
Московский Малый театр

при возобновлении „Без вины виноватые“ состоялся выход вернувшейся на обновленную сцену М. Н. Ермоловой. Спектакль по подъему, царившему в зрительном зале, по овациям любимой актрисе и руководителю театра, вернувшему ее Москве, на нашей памяти является единственным. Первое ее появление — рукоплескания, не дающие сказать слова, короткая ее реплика — общий взрыв восторга от вновь услышанного любимого голоса, уход ее и через минуту возвращение на сцену — новая овация, которой нет конца.

После слов Ленского — Дудукина, что талант ее доставляет „неоценимое удовольствие“, весь зрительный зал, как один человек, дрогнул в восторженных рукоплесканиях, повторившихся в последнем действии комедии, когда Дудукин поднял бокал за Кручиницу. Летописец театра (в „Ежегоднике“) отмечает, что после спектакля „вызывали более 50 раз“. Овации выпали и на долю Ленского с целомудренной экономией жеста, с неуловимыми полутонами, с барственной мягкостью показавшего публике в роли Дудукина — в своей лебединой песне — человека большого уюта, большой любви к театру, большого умения разбираться в людях“.

Говоря о силе внешнего перевоплощения Ленского, В. А. Филиппов замечает: „когда в „Без вины виноватые“ он очаровывал всех, даже и тех, кто не знал, что роль Дудукина воплощается великим актером, мы присутствовали при воздействии его обаяния“.

Из остальных актеров Малого театра, игравших в „Без вины виноватые“, назо-



„Таланты и поклонники“ в Александринском театре. В. Н. Давыдов (Нароков), М. Г. Савина (Негина), Ю. В. Корвин-Круковский (Дулёбов)

вем А. А. Остужева (Незнамов), С. В. Айдарова (Дудукин) и А. А. Федотова, заменившего в этой пьесе Ленского и скоро затем умершего.

* *

В Александринском театре „Без вины виноватые“ за один сезон прошли 11 раз при следующем распределении ролей: Отрадина (Кручинина) — Стрепетова, Шелавина — Хлебникова, Муров — Ленский, Галчиха — Ленская, Дудыкин — Зубов, Коринкина — Дюжикова, Незнамов — Пети́па, Шмага — Давыдов, Миловзоров — Каширин, Аннушка — Гусева. Судя по письму А. А. Потехина, от 6-го января 1884 года, Ленский и Пети́па были заняты в спектакле по желанию Островского.

В Ленинградской театральной библиотеке сохранился театральный экземпляр пьесы того времени, на котором суфлером Осокиным сделана пометка о длительности спектакля: „Идет 3 ч. 15 мин.“. В тексте имеются различные пометки суфлеров и режиссеров, сохранились также карандашные зарисовки планов сценического оформления пьесы.

Возвратившись из Петербурга, Островский 31 декабря 1883 г. писал Бурдину: — „Театральные безобразия дошли до высшей точки, дальше идти некуда... Управление расплодилось и лопається по всем

швам“. В такой атмосфере состоялась премьера спектакля. Островский был так занят, что даже не успел встретиться со Стрепетовой, игравшей Кручинину.

7 января 1884 г. Стрепетова пишет Островскому: „Я получила роль из вашей новой пьесы, за что от души и искренно приношу мою благодарность. Жалею очень, что не видала вас и не могла попросить сделать мне указаний и наставлений, а потому и обращаюсь к вам письмом“.

Островский тотчас же (12 января) ответил артистке: „Ваше репертуарное начальство не нашло нужным назначить считку, пока я был в Петербурге и мог сам прочесть пьесу артистам, — ну, и бог с ним. Делать вам какие-нибудь указания я считаю лишним. В вашем таланте есть в изобилии все то, что нужно для этой новой роли“.

20 января состоялась премьера и уже на следующий день Стрепетова пишет автору пьесы: „Спешу вас порадовать, что пьеса ваша „Без вины виноватые“ вчера имела громадный успех. Вызовом не было конца, требовали автора, но конечно пришлось объявить, что его нет в театре. Почти каждого из играющих вызывали за каждое его явление. Я очень, очень жалею о вашем отсутствии, т. к. ваше доброе слово было бы дорожкой всех похвал и вызовов“.

Островский снова быстро отвечает актрисе. Так, 26 января он пишет: „Благодарю вас за прекрасное, артистическое исполнение новой роли; я давно твержу всем и каждому о вашем великом таланте и очень рад, что моя новая пьеса дала вам случай подтвердить истину моих слов. Передайте мой поклон и мою благодарность всем участвующим в моей пьесе“.

Как же играла Стрепетова? Есть все основания думать, что личную драму Кручининой, ищущей своего брошенного сына, Стрепетова выводила из собственных личных ощущений и переживаний „подкидыша“. А. С. Суворин сейчас же после премьеры писал Островскому: „Ваша последняя вещь расстроила всех так, что ничего подобного я никогда не видел. Мужчины, самые деревянные, плакали. Возле меня сидел один художник, любящий корчить Мефистофеля. Он все время крепился, даже иронизировал надо мной. Но последняя сцена так его захватила, что он приставил бинокль к глазам и продолжал в него смотреть на сцену даже после того, что занавес опустился. „Что вы, — говорю, — пойдете!“ А он все смотрит в бинокль, из-под которого слезы текли. И надо отдать справедливость Стрепетовой, — она просто сама себя превзошла. Вы когда-нибудь посмотрите, что она делает после того, как срывает медальон и говорит: „Он, он!“ Это вдохновенное у нее место, нечто такое, что вообразить себе трудно. Такая радость ангельская какая-то, блаженная, какой я никогда не видал ни в жизни, ни на сцене. По-моему, этому моменту в ее игре подражать нельзя“.

О прощальном бенефисе Стрепетовой, уходящей неожиданно, среди сезона, вспоминает Дризен: „На прощанье давали „Без вины виноватые“. Спектакль был сплошным триумфом артистки. Волнение в зале достигло своего апогея, когда Стрепетова, взяв из рук капельди-нера простенькое колечко с бирюзой — подарок студентов, — поцеловала колечко“.

Известный артист Н. Н. Ходотов, вспоминая виденный им спектакль со Стрепетовой — Кручининой, Давыдовым — Шмагой и Дальским — Незнамовым, говорит: „Прошел первый акт, заставивший забыть внешнее несоответствие Стрепетовой с молодой стройной Отрадиной, которую она играла. В этом спектакле все были в особенном ударе. Я смотрел с влажными от слез глазами“.

„Без вины виноватые“ возобновлялись на Александринской сцене в 1899 г., 1905 г., 1910/11 г. В частности, в 1905 г.

Кручинину играла Савина, Незнамова — Ходотов. В одном из отзывов об исполнении Савиной роли Кручининой — во время одесских гастролей артистки в 1911 г. — сказано так: „Образ беспрдельно страдающей в своем материнстве Кручининой полон был волнующей, трогательной красоты женской осени. Ее Савина воспевала с тем же поэтическим вдохновением, с которым раньше воспевала молодость, неотразимую женскую весну... Игра ее щемила сердце неизбывной женской тоской, заливала душу сумеречным светом грустного осеннего вечера“.

Незнамов прочно вошел в репертуар Н. Н. Ходотова, как в свое время он находил блестящего исполнителя и в лице П. В. Самойлова. Эти два артиста показывали Незнамова на десятках русских сцен.

Имеется чрезвычайно интересное высказывание Островского о том, как нужно играть Незнамова. К драматургу с вопросом об этом обратился студент-медик 2-го курса Казанского университета П. К. Дьяконов. И вот, 12 марта 1885 г. Островский дает исчерпывающий ответ на вопросы любознательного студента. Он говорит: „Вы спрашиваете, как держит себя Незнамов в разговоре с Кручининой и каков его вид: „Закинутая назад голова, вызывающий взгляд, саркастическая улыбка и пр., или голова, опущенная на грудь,



Н. Н. Ходотов в роли Незнамова.
Александринский театр



„Таланты и поклонники“ в Московском Художественном театре. 4-й акт

мрачные взгляды, устремленные в землю“. Ни то ни другое. Незнамов, для постороннего взгляда, есть ни более ни менее, как юный трактирный герой, таким он и должен явиться перед публикой. Он по молодости лет не может быть ни закаленным наглецом с поднятой головой, ни мрачным человеком, потерявшим веру в жизнь и людей, он еще многого не знает, многого не видел. Он является полупьяным с дерзким видом, но дерзость у него стушевана некоторым конфузом. Он знает провинциальных актрис и не уважает их, поэтому он и считает себя как бы вправе говорить им грубости, но в то же время он умен и понимает, что ему еще рано быть судьей чужих пороков и не может отделаться от конфуза. И в саркастической улыбке у него проглядывает румянец юности и конфуза. Когда он понял, что встретил чистую натуру, невиданную им, он остолбенел, — он рот разинул от удивления, он потерялся, он ищет и не может найти тона; прежний его разговор оказался ему не только дерзким, но что еще ужасней для него, глупым. — Незнамова очень трудно играть: в нем есть и дурное и хорошее, и все это должно проявляться и в жестах и в тоне; дурное в нем: неблагоприятность, дерзкий тон и манеры, приобретенные в провинциальной труппе; хорошее: сознание оскорбленного человеческого достоинства, которое выражается у него, хотя и сильно, но более с искренней горестью, чем с негодующим протестом; отчего его тирады выходят трогательнее“.

3

Из постановок последних лет необходимо остановиться на следующих: „Та-

ланты и поклонники“ в МХАТ’е им. Горького (1933 г.) и в Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова (1932 г.) и „Без вины виноватые“ в Новом театре в Москве (бывш. студия Малого театра).

„Таланты и поклонники“ в МХАТ’е постигла катастрофа. Спектакль оказался явно неудачным. И. Крути в „Литературной газете“ писал: „Вынужденное и трагическое отречение актрисы Негиной, затравленной „поклонниками“, театр понял как следствие „роковой“ ее любви к Великатову... Самого Великатова хитро и хищно расставляющего сети очередной своей жертве, этого Великатова театр увидел чуть ли не как „благородного героя“, а отсюда — комедия омерзительных нравов превратилась в лирическую драму, а трагедия людей искусства в буржуазном обществе обернулась тихой драмой настроений“.

О. Литовский в журнале „Театр и драматургия“ указывает: „Критически освоить классику это значит полностью и ярко показать те ее черты и идеи, которые наиболее близки и понятны, которые наиболее важны для сегодняшнего человека, те черты, которые отражают объективную историческую правду. Художественный театр этого не сделал“.

И дальше: „От порочности трактовки и страшный разноречивый в исполнении отдельных ролей, и отсутствие художественного ансамбля, т. е. отсутствие того, чем всегда славился Художественный театр“.

В спектакле были заняты: Негина — Тарасова, Домна Пантелевна Зуева, Великатов Ершов, Бакин — Прудкин, Дулебов — Вербидкий, Мелузов — Кудрявцев, Смелская — Андровская, Нароков — Качалов, Громилов — Шульга.

„Можно ли сказать, что актеры играли плохо?—спрашивает О. Литовский.—Нет, нельзя. Они играли технологически хорошо, умело, но в конце-концов каждый за свой страх и риск. Разнобой разрушил ансамбль, то, чем всегда был знаменит Художественный театр. Мастерство актеров было использовано для того, чтобы „вытянуть“ спектакль. Отсутствие страсти и цельности в замысле и исполнении, отсутствие ансамбля привело к созданию спектакля рядового, обыкновенного, провинциального“.

В Театре-студии под руководством Симонова „Таланты и поклонники“ прозвучали ново, свежо, ярко. „Известия“ в 1932 г. весьма удачно указывали, что „Симонов принес в свою студию от театра Вахтангова легкую иронию, которой он пронизывает каждый свой спектакль, тонкую насмешку актера над тем персонажем, который он воплощает. Актер дает тщательно отделанный реалистический образ, и одновременно зритель чувствует, что актер сам где-то в стороне и сохраняет самостоятельность, свою точку зрения в отношении образа. Это игра, ведущаяся как-будто в двух планах, — большое искусство. Но если в „Принцессе Турандот“—блестящее достижение Вахтангова—это было больше приемом самим по себе, то в „Талантах и поклонниках“ прием приобрел большой социальный смысл. И именно благодаря этой манере игры „Таланты и поклонники“ прозвучали как спектакль современный, нужный и радостный“.

И еще спектакль этот замечателен тем, что он развернул и выявил огромный талант трагедийной актрисы К. И. Тарасовой, игравшей Негину. Из числа других исполнителей назовем: Теплых—Негина, Черноваленко и Барского—Нароков, Благосидову—Домна Пантелевна, Булатову—Смельская, Толкачева—Великатов, Прокофьева—Мигаев, Забиякина—Мелузов, Пажитнова—Дулебов, Маруту—Бакин.

По репертуарным спискам московских драматических театров за сезон 1919/20—1926/27 г.г. можно установить, что „Таланты и поклонники“ за 4 сезона этого периода прошли в Москве 16 раз, их видели 11.297 зрителей. „Без вины виноватые“ за 7 сезонов были даны в Москве 57 раз, число зрителей, посетивших эти спектакли, поднимается до 25.308 чел. Из других пьес Островского наибольшее число спектаклей имеют за указанные выше годы: „На всякого мудреца довольно простоты“—за 7 сезонов 166 спектаклей (126.299 зрителей); „Доходное

место“—за 6 сезонов—101 спектакль (77.041 зритель); „Гроза“—6 сезонов 97 спектаклей (29.567 зрителей) и „Горячее сердце“—за 5 сезонов 89 спектаклей (82.234 зрителя).

В 1933 году в РСФСР, на периферии, было 367 театров с квалифицированными коллективами и, по подсчету Всероссийского театрального общества, „Без вины виноватые“ прошли в этих театрах 389 раз, т. е. не было дня в году, чтобы не шла эта пьеса. Из всех постановок комедии последних лет наиболее интересной и ценной является постановка Ф. Н. Каверина, осуществленная им в Новом театре в Москве. Театр исключил имеющееся у Островского „вместо пролога“ первое действие и заменил его прологом, предложенным театром. В этом прологе „для



В. И. Качалов в роли Нарокова. МХАТ



А. К. Тарасова (Негина) и И. М. Кудрявцев (Мелузов). МХАТ

первого выхода известной артистки Е. И. Кручининой" „идет драма К. Гуцкова „Леди Микельсфильд“ („Мать и сын“). Постановка Каверина является образцом чрезвычайно грамотного монтажа текста и выполнена с большим вкусом. В спектакле заняты: Половикова — Кручинина, Савельев и Свищев — Дудыкин, Калинин — Муров, Цветкова — Коринкина, Вечеслов и Костромин — Незнамов, Иванов и Оленев — Шмага, Молчанов и Черневский — Милловзоров, Бойчевская — Галчиха.

Спектакль Нового театра вызвал многочисленные подражания на периферии. Одна из лучших аналогичных постановок осуществлена Большим драматическим театром в Воронеже.

Каверинский монтаж пьесы лег в основу постановки „Без вины виноватых“ и в Богородском (Горьковский край) и в Казанском театрах. „Но, очевидно, последний театр не сумел оправдать внешнюю заимствованную форму внутренним заострением социальных ее характеристик“, — замечает журнал „Театр и драматургия“. Оттуда, как пишет „Звезда“, пролог с водевильным губернаторским семейством, закулисной дракой и пародией на старые провинциальные спектакли кажется таким „неделым“. В третий акт пьесы театр ввел новую сцену с персонажами из „Талантов и поклонников“, которая ничего для характеристики действующих лиц, однако, не дает. Зато внешнее оформление „тщательно, интересно и эффектно“.

И в саратовском театре спектакль шел как „монтаж“. Постановщик Слонов, чтобы „дать современному зрителю более полновозвучную среду, окружающую тогдашний театр, и самую актерскую массу эпохи“ („Трудовая правда“) использовал „Таланты и поклонники“ и „На всякого мудреца довольно простоты“, а также письма Островского. Таким образом, Островский, как отмечает рецензент спектакля, показан „не в своем, так сказать, натуральном виде, а в дополненном и исправленном“.

„Зритель льет слезы“ — так озаглавлена рецензия „Большевистской кочегарки“ на постановку этой же пьесы в Карагане (Казахстан). Газета указывает, что театр „разыграл в пьесе только личную драму Кручининой, но разве для нас самое главное в пьесе Островского это личная драма?“ — спрашивает газета. Драматургию Кручининой газета принимает как канву для показа жизни актеров прошлого века, считает социально значительным для современного зрителя показ „разницы состояния развития театральной культуры и положения работников театра теперешнего и прежде“.

Широкий социальный смысл пьесы стараются вскрыть и ирбитский „Коммунар“ в своей рецензии о спектакле „Без вины виноватые“, шедшем для открытия реставрированного после пожара ирбитского театра. Пьеса, по мнению газеты, отвечает „прошлому ирбитской действительности“. Ирбитский рецензент выражается энергично: в Дудукине он вскрывает „хамскую рожу пошляка, видевшего артистке только женщину-самку“. И дальше: „философия мизантропии Незнамова — ненависть к миру эксплуатации и бога“.

Та же тенденция „яркого показа картины общественной жизни николаевской России“ лежит в основе и богородской постановки пьесы, — замечает журнал „Театр и драматургия“.

Наконец, нужно отметить и последний из выдающихся по составу исполнителей спектакль „Без вины виноватые“, состоявшийся в Москве, в Большом зале Консерватории, 13 октября 1935 г., в связи с 35-летним юбилеем артистки драмы Е. Красавиной. В этом спектакле все роли, начиная от главных и кончая эпизодическими, исполнялись только народными заслуженными артистами: Коринкина — нар. арт. А. А. Яблочкина, Шмага — нар. арт. Н. К. Яковлев, Галчиха — нар. арт. М. И. Блюменталь-Тамарина, Иван — нар. арт. Е. А. Лепковский, Муров — засл. арт. М. Ф. Ленин, Дудыкин — засл. арт. М. Н. Розен

Санин, Миловзоров—засл. арт. К. А. Зубов, Незнамов—нар. арт. Б. А. Бабочкин.

Спектакль особо интересен еще тем, что в нем впервые на московской сцене выступил народный артист Б. А. Бабочкин—создатель героической роли Чапаева в кино. „Бабочкин чрезвычайно оригинально и интересно трактует образ Незнамова, — пишет Я. Гринвальд. — Перед нами не традиционный неврастеничный разоблачитель, не „благородный“ мелодраматический герой, а живой, спущенный с театральных ходуль на землю, юноша с белокурой шевелюрой и ясными голубыми глазами. Типичный по виду волжанин. Простой парень, лишенный внешней красоты, несколько угловатый в движениях, чуть-чуть неуклюжий. Он говорит тихо,

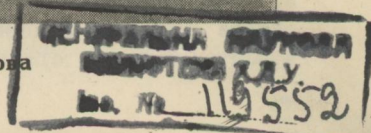
без пафоса, без истерики. Глубину драмы Незнамова Бабочкин раскрывает не сразу, а постепенно, избегая нажима и подчеркивания. Психологическая правдивость, простота, искренность — вот та основа, на которой Бабочкин строит свою роль“.

* *

Не претендуя на исчерпывающее изложение сценической истории двух пьес А. Н. Островского „Таланты и поклонники“ и „Без вины виноватые“, мы считываем, что нам все же удалось познакомить читателей с главнейшими моментами этой истории, представляющими несомненный интерес и для советского зрителя, и для советского актера.



„Таланты и поклонники“ в театре и/р Р. Н. Симонова





Н. Х. Рыбаков в роли Несчастливцева. («Лес»)

Русский театр и актеры в пьесах Островского

1

„Комедия Островского не проникает в высшие слои нашего общества, а ограничивается только средними, и поэтому не может дать ключа к объяснению многих горьких явлений, в ней изображаемых“.

Так писал об Островском один из величайших критиков-народников Н. А. Добролюбов, которого высоко ценили Маркс и Энгельс, читавшие его критические статьи и сравнивавшие их с теоретическими высказываниями Лессинга и Дидро.

По цензурным условиям Островский не мог своими пьесами „проникнуть в высшие слои общества“ и указать на первоисточник „многих горьких явлений“ русской действительности своего времени. Он показывает самые горькие явления именно там, где их горечь была особо ощутима и его современники—читатели, зрители, прогрессивная критика—развивали его мысли, углубляли их, делали свои обобщения и выводы.

Тот же Добролюбов расширял границы пьес Островского далеко за пределы того быта, тех образов, даже проблем, которые клались автором в основу своих произведений. „Всякий, кто читал наши статьи,—писал Добролюбов в статье „Луч света в темном царстве“,—мог видеть, что мы вовсе не купцов только имеем в виду, указывая на основные черты отношений, господствующих в нашем быте и так хорошо воспроизведенных в комедиях Островского. Современные стремления русской жизни в самых обширных размерах находят свое выражение в Островском и, как в комике, с отрицательной стороны. Рисуя нам в яркой картине

ложные отношения со всеми их последствиями, он через то самое служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства“.

Но сам Островский часто бывал далек от тех выводов, которые делались на основе его произведений. Изображая уродливые явления окружающей его действительности, он в то же время не страшился и не звал к ее переделке. И возражал он против этих явлений именно потому, что с его точки зрения они тормозили нормальный ход развития класса, идеологом которого он был—„русской торговой буржуазии околореформенной поры, тех передовых ее прослоек, которые всем процессом своего роста отражали общий процесс распада феодально-крепостнического строя и вытеснения его растущим промышленным капитализмом“ (А. Цейтлин). Поэтому его критика существующего порядка была „самокритикой“ и за редкими исключениями не поднималась до пафоса обличения, до глубокого проникновения в самую суть отрицаемых им уродств, до обобщений, приводящих к определенным выводам, до вывода о необходимости встать против причины, лишь следствием которой явились факты, вызвавшие художественный протест нашего драматурга.

Однако объективное революционизирующее значение пьес Островского идет гораздо дальше его субъективных намерений. Его мирок „средних“ слоев общества—купцов, мещан, чиновников,—изображенный с глубокой реалистической правдивостью типичных явлений эпохи, позволяет нам увидеть за конкретными

фактами именно то, что их породило и звать не к моральному усовершенствованию и культурной перестройке Большовых, Пузатовых, Аховых, а к уничтожению „основы основ“ капиталистической системы — власти денег, которая определила собой и черты героев, и драматические коллизии подавляющего большинства пьес Островского.

Плеханов, критикуя идеалистические позиции Добролюбова, который не был в состоянии в своих статьях, посвященных Островскому, оценить творчество великого драматурга с точки зрения исторического материализма, т. е. дать ему объективную оценку, в статье „Добролюбов и Островский“, писал: „Добролюбов с удовлетворением указывает, где находится источник силы и власти самодуров: в туго набитом бумажнике. Непосредственным и самым логичным выводом является тот, что борьбу с самодурством должен вести класс, эксплуатируемый капиталом. Но Добролюбов еще не стоял на классовой точке зрения“.

Именно деньги являются тем центром, куда сходятся все нити, двигающие поступками персонажей подавляющего большинства пьес Островского, определяющим те коллизии, из которых вырастают их сюжеты.

Вокруг капитала Большова разворачивается цепь мошенничеств, завершающаяся посрамлением банкрота („Свои люди сочтемся“) деньги определяют драму Мити и Любовь Гордеевны („Бедность не порок“), деньги заставляют Ипполита терроризировать своего дядюшку („Не все коту масленица“), взятки, т. е. опять таки деньги, составляют тему „Доходного места“, ради денег недоучившиеся гимназисты женятся на старухах („Лес“), актрисы идут на содержание („Таланты и поклонники“), отцы бросают своих детей, превращают их в „подзаборников“, коверкают их жизнь („Без вины виноватые“).

Тема денег варьируется и перекрещивается иногда в одной и той же пьесе несколько раз. В „Грозе“ Катерина рвется из душного царства самодуров, порожденных безграничной властью своих капиталов. Но и в этот момент, когда она готова порвать цепи предрассудков и бежать с отъезжающим в Кяхту Борисом „всплывает перед ними на минуту камень, который держит людей в глубине омута, названного нами темным царством. Камень этот — материальная зависимость. Борис живет у Дикого, потому что его бабушка оставила завещание, в силу которого он должен будет получить извест-

ную сумму денег, если будет почитителен к своему дяде. На возглас Катерины: „Возьми меня с собой!“ он отвечает: „рад бы взять, да не моя воля“. Воля Дикого, которому Борис подчиняется ради своего материального обеспечения“. (Добролюбов).

И Добролюбов не осуждает Бориса: „Ни хвалить, ни бранить этих людей нечего, но нужно обратить внимание“, говорит он, „на ту практическую почву, на которую переходит вопрос: надо признать, что человеку, ожидающему наследство от дяди, трудно сбросить с себя зависимость от этого дяди, и затем надо отказаться от излишних надежд на племянников, ожидающих наследства, хотя бы они и были „образованы“ по самое нельзя. Если тут разбирать виноватого, то виноваты окажутся не столько племянники, сколько дяди, или, лучше сказать, их наследство“.

2

С тем же постоянством, с каким Островский варьировал и иллюстрировал „сквозную тему“ своих произведений — тему денег — он разрабатывал и некоторые группы характеров своих героев. Мы конкретизировали те „средние слои общества“, которые нашли свое художественное воплощение в его пьесах, как мир купцов, мещан и чиновников. К ним еще надо прибавить промышленников-предпринимателей, мелкопоместных провинциальных дворян и актеров.

И это не механическая группировка по социальному признаку, потому что у Островского социальный признак определяет собою те типические черты, которые дают нам право обобщить ряд его героев.

Большов родственен Пузатову, Пузатов родственен Гордею Торцову, Гордей Торцов близок Ахову и т. д. И все они вместе образуют тот собирательный тип купца-самодура, который в отдельных своих представителях показывает нам лишь частные случаи одного большого явления.

Мурзавецкая, Гурмыжская, Турусина составляют одну семью стареющих бабынь, вокруг денег которых ведется темная борьба, так же как Вихорев, Баклушин, Дульчин, Аполлон Мурзавецкий каждый в отдельности является лишь разновидностью семьи дворян, искателей богатых невест, как Паратов, Прибытков, Великатов по разному иллюстрируют общую тему удачливого и „просвещенного“ предпринимателя.

Каждый из них своеобразен, многогранен, многокрасочен, отнюдь не является

ни маской, ни символом, живет своей глубокой индивидуальной жизнью. Но так же, как идейный замысел почти всех без исключения пьес Островского (исключения — исторические хроники и сказка „Снегурочка“) может быть приведен к „одному знаменателю“, группы их героев позволяют обобщать ряд своих качеств и свойств.

И это не от бедности творческой наблюдательности автора — уж кого-кого, а Островского никак нельзя обвинить в этом! Несомненно, что в соответствии с морализирующей тенденцией своих пьес, он отбрал для них те образы, которые своими поступками могли с наибольшей яркостью, наибольшей убедительностью утвердить высказываемые автором мысли. И именно единообразие мыслей определило типизацию ряда героев.

Актерская группа образов составляет из представителей четырех пьес, относящихся к последнему периоду творчества Островского.

Первые мы встречаемся с ними в „Лесе“ (1871). У перекрестка дороги, ведущей „в усадьбу Пеньки помещицы г-жи Гурмыжской“, встречаются трагик Геннадий Несчастливцев и комик Аркашка Счастливцев. Через два года Островский пишет „Комик XVII столетия“. В 1879 г. в „Бесприданнице“ снова выходит на сцену Счастливцев в облике Робинзона. 1882 г. появляется пьеса, уже целиком переноси́щая зрителя в среду актеров — „Таланты и поклонники“. Здесь мы встречаемся с молодой актрисой Негиней, трагиком Ерастом Громиловым, суфлером Нароковым, актрисой Смельской, антрепренером Мигаевым, наконец, с театральными нравами, с атмосферой кулис, с отношением зрителя к театру и актерам. И через год в „Без вины виноватых“ (1884) Островский снова пользуется театром, как средой, на фоне которой разыгрывается мелодрама обманутой матери и похищенного ребенка. Перед нами проходят провинциальные актеры Кручинина, Незнамов, Коринкина, Шмага, Миловзоров.

Вот тот круг пьес и персонажей, который подлежит нашему рассмотрению.

Актерские образы могут быть нами объединены по принципу того единства, о котором говорилось выше, в несколько групп. Это — представители романтизированной богемы, законченные профессионалы, „театральные“ до мозга костей люди — трагики Несчастливцев и Громилов. Это — театральные люмпены, почти потерявшие человеческий облик, беспринципные и аморальные, но все же подку-

пающие непосредственностью и своеобразным бескорыстием комики Счастливцев, Робинзон, Шмага. Это актеры, профессионализм которых находит свое выражение прежде всего в том, как они организуют свое положение в театре — Смельская, Коринкина, Миловзоров. Наконец, это, по формулировке самого автора, — „хорошие актрисы“ — Негина и Кручинина, в которых специфически театральные моменты выявлены слабо, растворены в их „общечеловеческих“ свойствах, не подавленных атмосферой профессиональной среды.

О Несчастливцеве писал Островскому Тургенев: „В Петербурге видел „Лес“. Разыграна пьеса была довольно плохо, — но какая это прелесть. — Характер „трагика“ — один из самых ваших удачных“.

Театральные мемуары сохранили воспоминания о ряде прототипов Несчастливцева, самый яркий из них, пожалуй, А. К. Любский, о котором рассказывает нам в своих „Записках“ Н. Н. Синельников и самый последний — Мамонт Дальский, нелепо погибший под трамваем уже в годы революции. Они плоть от плоти романтического театра, театра преувеличенных страстей, пафоса и декламации, настолько слившиеся с образами, которых им приходилось воплощать на сцене, что граница между сценой и жизнью в них стерлась. Несчастливцев и в жизни играет так же, как играл бы на сцене, но эта игра



С. В. Шумский в роли Аркашки („Лес“)

стала органической сущностью его поведения. Экзальтированная натура, он рассматривает свою профессию, как миссию, его работа в театре — „горение“, его интересы — интересы Театра и непременно с большой буквы. Он витает в заоблачных высотах идеалистических представлений и абстрактных мыслей и это дает ему возможность не замечать пошлости окружающей его жизни.

Именно последнее обстоятельство позволяет автору относиться к нему с особой симпатией — неизмеримо более активной, чем та, которая уделена гораздо более положительным в моральном и принципиально-художественном отношении героям — скажем, Негиной или Кручининой.

Вот как описывается внешность Несчастливцева в пространной, против обыкновения у Островского, авторской ремарке: „Ему лет 30, но на лицо он гораздо старше, брюнет, с большими усами. Черты резкие, глубокие и очень подвижные, следы беспокойной и невозддержанной жизни. На нем длинное и широкое парусинное пальто. На голове серая, очень поношенная шляпа с широкими полями, сапоги русские большие, в руках толстая суковатая палка, за спиной небольшой

чемодан, в роде ранца, на ремнях. Он видимо утомлен, часто останавливается, вздыхает и бросает мрачные взгляды исподлобья“.

Его биография — биография неудачника. Племянник мужа Гурмыжской, он жил после смерти родителей в ее семье. Гурмыжская воспитала его „по своей методе“, по ее собственному признанию, на медные деньги. Готовился к военной карьере, поступил в юнкерское училище — „Под гнетом собственного своего необразования, пристыженный против товарищей“ и „предвидя неуспех в своей карьере к достижению“, он открывает путь к славе — идет в театр.

Здесь очень характерно, что, даже симпатизируя актеру Несчастливцеву, решительно противопоставляя его свойства, которые мы имеем все права считать не только природными, но и профессиональными, приобретенными благодаря работе в театре, Островский все же вынужден указать „негативную“ причину его поступления на сцену. Не стремление работать в театре, не одаренность втянули его туда. Его вытолкнула жизнь, предвидение неуспеха в карьере, невозможность найти себе применение в какой-либо иной деятельности. И театр его манит не возможностью развернуть свои способности, не открывающейся перспективой выполнить некие социальные функции, хотя сам по себе он и склонен к проповеди „правды и добра“, а славой, т. е., по существу, удовлетворением хотя и не материальных, но личных, эгоистических устремлений.

Уже в этих словах, высказанных еще до того, как Несчастливцев появляется на сцене, отразилась вся сущность „дореформенного“ театра. Театра, который вбирал в себя социальных отщепенцев, неполноценных людей, не нашедших себе применения ни в какой иной отрасли общественной деятельности, людей, поставленных вне „порядочного“ общества. Такое положение замыкало круг их интересов и возможностей театром, который в глазах этого общества не являлся видом общественной деятельности, а был противопоставлен ей.

Какое же удовлетворение могла дать работа в театре? Можно ли было идти в него, рассчитывая принести общественную пользу?

Нет, потому что социальные обязанности театра выражались не в прямой пропаганде определенных идей, а в отвлечении зрителя в сторону маловажности от всего того, что было неуживо правительству и правящим классам. В этом отношении совершенно классическим



Н. П. Шаповаленко в роли Аркашки и М. И. Писарев в роли Несчастливцева („Лес“).
Александринский театр

документом, охарактеризовавшим сущность русского театра очень длительного периода его жизни в условиях феодально-помещичьего строя, явилась известная записка политического шпиона, журналиста и издателя Фаддея Булгарина, поданная им шефу жандармов Бенкендорфу. В этой записке говорилось: „Следует правительству обращать деятельность истинно-просвещенных людей на предметы, избранные самим же правительством, а для всех вообще иметь какую-нибудь общую маловажную цель, например, театр“... И театры, находившиеся в грязных руках антрепренеров-предпринимателей, усердно выполняли эту „общественную“ миссию, старательно потакая инстинктам почтеннейшей публики, развлекая ее, отвлекая от „вредных мыслей“, превращая „Ревизора“ в водевиль, а „Горе от ума“ — в представление, центром которого являлся балетный дивертисмент 3-го акта. И именно с Островского, который прежде всего принес на сцену мысль, началось решительное обновление театра, и он начал, хотя и медленно, с большими отступлениями в сторону, превращаться в трибуну для пропаганды идей, в средство культурного воздействия на зрителя, в школу нравов, способную утверждать некие моральные взгляды и принципы — разумеется, в соответствии с установками и идеями господствовавшего класса. Но ведь Несчастливцев не знал театра Островского, как актер он сформировался до него, вне его влияния.

Можно ли было в таком театре думать об утверждении каких-либо художественных принципов, т. е., изолировав его от окружающей действительности, стремиться к его внутреннему росту, развитию, обогащению? Можно ли было ждать удовлетворения от творческих исканий, от разрешения каких-либо художественных проблем.

Нет, потому что таких проблем не существовало и не могло существовать, поскольку перед самим театром не стояло ничего, кроме развлекательных целей. Единственной задачей актера было совершенствование своего индивидуального мастерства, овладение техникой своего ремесла, утверждение своего личного, хотя бы и относительного, благополучия. „Слава“, т. е. одобрение со стороны зрителя, была единственным конкретным источником этого благополучия. Она была высшей моральной наградой за труды, она означала и материальные блага, поскольку заставляла антрепренеров считаться с „любимцами публики“.



И. В. Ильинский в роли Аркашки („Лес“).
Театр им. В. С. Мейерхольда

Стремление к „славе“, хотя и личной, хотя игнорирующей вопросы, если не коллективного, то собирательного порядка, концентрирующей внимание и симпатии зрителя на одном его любимце, подавляющей и идейное содержание пьесы и творческие интересы коллектива остальных исполнителей, даже такое сугубо-индивидуалистическое стремление к „славе“ было все же положительным явлением на фоне беспринципной борьбы за существование, за материальные блага, за прямое prostituiрование искусства, которое характеризуется поведением Коринкиных, Смельских, Милозоровых.

Всякий актер, в котором теплилась хоть маленькая искорка художника, мог видеть перед собой только один выход; закрыть глаза на окружающее, уйти в себя и собой утверждать то „чистое искусство“, которое своей абстрактностью возвышалось над конкретной грязью повседневной жизни. В наше время хороший актер, даже настроенный крайне индивидуалистически, не связанный ни с какими организационно оформленными в коллективы художественными тенденциями, работу в плохом театре, в окружении скверных актеров считает для себя неприемлемой. Гастро-

леры одиночки, играющие Гамлета, Кина или Отелло в окружении случайных бездарностей, вымирают, как зубры. А Кручинина, хорошая актриса и культурный, мыслящий человек, находила естественным играть на одних подмостках с Коринкиной, с Миловзоровым, коверкающим слова так, что „разве только в ирокезском языке такие звуки найти можно“, со Шмагой. А Несчастливцев, встретившись с Аркашкой, мечтает создать труппу: „за малым дело стало, актрисы нет“. Если бы была актриса, то об остальных думать не стоило бы — не в них дело. Вопросы ансамбля, вопросы художественного единства, целостности спектакля даже еще и не вставали.

Да и как им было вставать, когда вся жизнь проходила в кочевке: Карасубазар, Иркутск, Тифлис, Ирбит, Новочеркасск, Екатеринбург, Керчь, Вологда — такова небольшая часть „послужного списка“ Несчастливцева, которую мы знаем. Перессорившись с антрепренерами, которые „искусство не ценят, все копеечники“, он идет на север, счастья попробовать. Но и там то же самое — об этом говорит ему Аркашка. Он тоже не ужился.

Так и проходила вся жизнь, в итоге которой оставались лишь воспоминания о том, как „в последний раз в Лебедяни

играл Велизария“ и „сам Николай Хрисанфыч Рыбаков смотрел“.

Но „трагики“, актеры, игравшие серьезный репертуар и не обязанные смешить почтеннейшую публику, были еще в относительно привилегированном положении. Они верили в себя, в свое искусство, в них жили какие-то творческие интересы. Их художественное сгедо выражено словами Несчастливцева: „Да понимаешь ли ты, что такое драматическая актриса? Знаешь ли ты, Аркашка, какую актрису мне нужно? Душа мне, братец, нужна, жизнь, огонь“. Он резко обрывает своего приятеля, когда тот пытается сострить: „У вас, водевильных актеров, только смех на уме, а чувств ни на грош. Бросится женщина в омут головой от любви — вот актриса“. Повышенная эмоциональность, преувеличенность чувства, не сообразуемого ни с какими правилами и техникой — „нутро“ — вот сущность „творческого метода“ русского актера той поры, когда театр отошел уже от условности придворного классического театра, хотя и продолжал оперировать обобщенными страстями, классико-романтического репертуара, но не дорос до натурализма, требовавшего не только чувства, но и жизненной правды. История смены художественных систем на русском театре XIX века, это — развитие диалога, начатого Дидро в его „Парадоксе об актере“. Это отрицание искусственности, возвращенной правилами придворно-аристократического театра, во имя искренности и непосредственности актерского творчества, которое неизбежно возвращалось в рамки профессиональных приемов, вырабатывавшихся каждым новым поколением актеров и быстро воспринимавшихся их подражателями. „Чувство“, „нутро“ клал в основу своего творчества Мочалов — и породил плеяду рычащих и беснующихся „трагиков“. Правду искал и находил Щепкин, а его эпигоны заимствовали от него ряд бытовых приемов. Мартынов проникал в глубь психологии своих героев, а актерская мелкота увидела только формы выражения того, что было найдено в результате серьезного, вдумчивого отношения к окружающему и породила несколько новых театральных штампов. Творческие искания отдельных единиц, великих актеров, возвышавшихся над толпой посредственности, осваивались этой самой толпой, которая спешила перевести эти находки на профессиональный язык, зафиксировать формы выражения, не задумываясь над сущностью выражаемого. И, несмотря на ряд выдающихся



Н. И. Музиль в роли Шмаги („Без вины виноватые“)

актерских имен, которые сохранила нам история, почти в течение всего века театральная культура в целом была на вопиюще низком уровне. Театральная культура — это или высокое мастерство, построенное на преодолении технических трудностей сообразно с определенными правилами (эту культуру донес до наших дней классический балет), или творческие искания, основанные на углубленном анализе явлений, на ясном представлении социальной целеустремленности своего творчества, целеустремленности, определяющей отбор анализируемых явлений. Ничего этого русский театр в массовом масштабе не имел и иметь не мог. Классические каноны, требующие физического преодоления, были разрушены, сохранившись только в балете. Творческие искания требовали от актера определенного уровня общей культуры и были доступны лишь немногим. Положение же театра в обществе, взгляд на него со стороны широких слоев публики, исключали за очень редкими изъятиями, возможность какой-либо целеустремленности социального порядка. И в лучшем случае оставалось голое нутро и чувство „вообще“, идущее „из себя“, из актера, а не от изображаемого им персонажа, порожденное не ощущением реальной действительности, не проникновением в индивидуальную сущность образа, а общей взволнованностью, не ищущей себе, вдобавок, театрально выразительных форм. Актер „нутра“ думающий только о „чувстве“, об „огне“ терял способность управлять своим организмом, подчинять своей воле форму выражения страстей. Сколько мы видим еще и в наше время спектаклей, которые абстрактной взволнованностью подменяют конкретность чувств, внешним поверхностным правдоподобием — углубленный анализ, а десятком профессиональных штампов и приемов — театральную культуру и форму. Им остается одно: внешний эффект, за которым прячется от нетребовательного и легковверного зрителя их пустота и бесцелостность.

Островский иронизирует над таким театром, который уже в его время начал вытесняться на задворки провинции.

Он заставляет Аркашку рассказать о трагике Бичевкине, который играл Ляпунова. „Он Ляпунова играл, а я Фидлера-с. Еще на репетиции он все примеривался. „Я, говорит, Аркаша, тебя вот как в окно выкину: этой рукой за ворот подниму, а этой поддержу, так и высажу. Так, говорит, Каратыгин делал“. Уж я его молил и на коленях стоял. „Дяденька, говорю,



А. А. Остужев и Сашин в роли Назарова и Шмаги („Без вины виноватые“)

не убейте меня“. „Не бойся, говорит, Аркаша, не бойся“. Пришел спектакль, подходит наша сцена; публика его принимает; гляжу губы у него трясутся, глаза налились кровью. „Пстелите, говорит, этому дураку под окном что-нибудь, чтоб я в самом деле его не убил“. Ну, вижу, конец мой приходит. Как я пробормотал сцену — уж не помню; подходит он ко мне, лица человеческого нет, зверь-зверем; взял меня левою рукою за ворот, поднял на воздух; а правой, как размахнется, да кулаком меня по затылку как хватит... Света я не взвизнул, Геннадий Демьяныч, сажени три от окна то летел, в женскую уборную дверь прошиб“...

Несчастливцев воспринимает этот рассказ совсем не с той точки зрения, с какой он был рассказан. В нем пробуждается профессиональный интерес, он оценивает эффект этой сцены, решает его применить и хочет тут же испробовать.

И в этой коротенькой реплике Островский воплотил целый ряд свойств, определявших театр „нутра“: и тягу к, по существу, формализму, идущему от заимствования внешних приемов, эффекту, и своеобразный творческий эгоизм (а ведь Несчастливцев сам по себе хороший товарищ, чуткий и благородный, в лучшем



Н. П. Шаповаленко и П. И. Лешнов в роли Робинзона и Кнурова („Бесприданница“)

смысле этого слова, человек), усмотревший в трагикомическом рассказе Аркашки лишь то, что могло пойти на пользу его личным профессиональным интересам, и, наконец, то преимущество, которым он пользовался перед театральными Аркашками.

Он не порвал окончательных связей с внешним миром. Будучи в Ирбите и Карасубазе он помнит о том, что где-то у него есть тетка, посылает ей подарки, очевидно, имея в виду возобновить связи с „порядочным обществом“. В его скромной котомке хранится пара хорошего платья, складная шляпа, пистолет. Он жалеет, что у него нет фрака — „в Кишиневе на костюм Гамлета выменял“, — потому что, „приехав в Кострому, в Ярославль, в Вологду, поступив в труппу „должен он“ к губернатору явиться к полициймейстеру, по городу визиты сделать?“ Комики, по его мнению, шуты, а трагики — люди. Но если ему и удастся поступить в труппу, то по городу визитов он делать все равно не будет — не к кому, к полициймейстеру его не пустят, а к губернатору и подавно. Но для него важно сознание, что „трагики — люди“, что человеческий облик потерян им не окончательно. А пропадет это сознание —

и человек сопьется. Это неизбежно, это закон русского театра, в котором белая горячка не была редкой гостью. Ераст Громилов — вот будущее Несчастливцева. Алкоголь парализует то внутреннее благородство, которое делает образ Несчастливцева одним из симпатичнейших в русской драматургической литературе, он будет способен лишь возмущаться затеваемой вокруг Негиной интригой и восклицать о собственном благородстве, хотя и сознавая, что благороден то он только в пьяном виде. И единственно, на что он практически способен, это спаивать („учить благородству“, по его собственному выражению) восхищающихся его талантом купчиков и наводит страх на антрепренеров.

Положение „комиков“ было значительно хуже. Аркашку, когда „везли в Архангельск, так в большой ковер закатывали. Привезут на станцию, раскатают, в повозку садиться, опять закатают“. И били его, кому только не лень. „Три раза выбивали из города“, — напоминает ему Несчастливцев — „В одну заставу выгонят, ты войдешь в другую. Наконец уже губернатор вышел из терпения стреляйте его, говорит, в мою голову, если он еще веротится... Стрелять не стреляли, а версты четыре казаки нагайками гнали“.

В „Бесприданнице“ мы встречаемся с ним снова в облике Робинзона — и снова после невероятного происшествия. О нем рассказывает Паратов: „ехал он на каком-то пароходе с другом своим, с купеческим сыном Непутевым; разумеется, оба пьяные до последней возможности. Творили они, что только в голову придет; публика все терпела. Наконец, в довершение безобразия, придумали драматическое представление; разделись, разрезали подушку, вывалились в пуху и начали изображать диких; тут уж капитан по требованию пассажиров и высапил их на пустой остров“. И сопровождает Робинзон Паратова и компанию, измышляющих как бы им еще поразвлечься на его счет, учит за рюмку водки „французские разговоры“, делает подлости.

Шмага в „Без вины виноватых“ — это тот же Счастливцев, но ставший старше, солиднее, положительнее, если можно так сказать о нем. Жить на чужой счет стало его профессией, которой он овладел в совершенстве. Он деловито сообщает Кручининной, что задолжал в буфете и как должное принимает ее согласие заплатить за него. Его место в жизни определилось — „мы — артисты и наше место в буфете“. О его моральных качествах говорит Незнамов: „Его, конечно, нельзя считать

образом нравственности; он не задумается за греш пролать лучшего друга и благодетеля... Зато он имеет неоценимые достоинства: он не зябнет в легком пальто в трескучие морозы, он не жалуется на голод, когда ему есть нечего, он не сердится, когда его ругают и даже бьют".

И если Счастливцев высказывает какие-то творческие взгляды, протестует против „образованных“, которые на сцену лезут и у которых игры хорошей нет, то и Робинзон, и даже Шмага, показанный непосредственно в обстановке театральных кулис, так сказать, на производстве, совершенно не касаются вопросов своей профессии, а убеждения его ограничиваются только тем, что купленное на деньги Кручининой пальто надо пропить немедленно.

Но Островский не осуждает их, он прощает им всю глубину морального падения за их безобидность, за то, что их моральные качества остаются внутри их самих, не вредят окружающим. Их существование настолько примитивно, борьба за него несложна, интересы ограничены, что их вмешательство в чужую жизнь минимально. Бутылка водки, рюмка коньяку — вот все, на что они претендуют.

Но рядом с ними в театре существует категория людей, столь же далеких от искусства, как они, но рассматривающих театр, как источник материального благополучия и готовых ради него на всякие пакости и интриги. Это — Смельская, Миловзоров, Коринкина. Последняя из них — самая яркая.

Она ревниво относится к своему положению в театре и готова сделать любую пакость Кручининой, которая на время своих гастролей стала центром всеобщего внимания, оттеснила ее на задний план. Она в курсе всех театральных сплетен и пересудов, и, потерпев фиаско после прямого отрицания художественных достоинств Кручининой, начинает плести тонкую сеть интриг, основанную на прекрасном знании всей подноготной и черт характера окружающих ее людей. Смельская менее активна в этом отношении, ее роль в грязной интриге, разворачивающейся вокруг Негиной, не выявлена автором, но она несомненна. И если Коринкина мстит за отнятую славу, то Смельская имеет все основания негодовать за отнятого у нее богатого поклонника.

Закулисная интрига являлась существенным элементом жизни капиталистического театра.

Неверно было бы видеть ее причину только в некультурности актеров, в отсутствии у них творческих интересов, наконец, в их скверном характере. Все это имело место, но уже то обстоятельство, что закулисные интриги стали типовым явлением, характерным для всякого капиталистического театра, и особенно провинциального, заставляет нас искать корни этой формы борьбы за существование где-то в другом месте и глубже.

Думается, что мы не ошибемся, если укажем, что они лежали в отсутствии абсолютных критериев для оценки того или иного актера, вернее, в том, что этим абсолютным критерием являлся только успех у зрителя. Специфика актерской профессии заключается в своеобразной „безработице“ актера. Актер может служить сколько угодно времени и либо сидеть без дела, либо делать то, что делать ему не следовало бы. Сколько артистических карьер начиналось со случая, с того, что кто-то заболел и молодому актеру пришлось его заменить, показать себя и таким образом обратить на себя внимание. Достаточно вспомнить хотя бы Мартынова, о котором даже такой „столп“ русского театра, как В. Н. Давыдов, говорил, что „если бы он был жив, я не достоин был бы развязать ремень у его сапога“, и который долгие годы сидел на водевилях и только благодаря случаю получил возможность играть роли, создавшие ему славу и обогатившие русский театр, определившие в нем целую эпоху. А сколько талантов похоронено только потому, что этого случая не было!

Таким образом „борьба за успех“ выходила за пределы сцены. Далеко не всякий актер имел возможность бороться за свое творчество показом своей художественной работы, непосредственно ее качеством. Этой борьбе предшествовала борьба за место на сцене, за право выйти на нее именно в той роли, которая с наибольшей полнотой позволила бы выявить дарование данного актера. А где тот критерий, который с несомненной достоверностью позволил бы определить, кто именно должен играть в данном спектакле данную роль? Вкусовое ощущение руководителя театра — сначала антрепренера, потом режиссера. Но к этому ощущению, которое не может быть абсолютным для всех участников труппы, примешивался ряд привходящих соображений — того нельзя обидеть, этот собирается уходить и надо его задержать в театре, заинтересовав интересной работой, о третьем одобрительно высказался „меценат“, мо-

гудий влиять на судьбы театра и надо уважить его намек и так далее.

В свое время театр знал четкое деление труппы на амплуа. Если ставили „Горе от ума“, то не было надобности вывешивать распределение ролей, так как было очевидно, что „любовник“ играет Чацкого, „героиня“ Софью и т. д. Неожиданностей быть не могло. В больших труппах за спиной актера первого положения на определенное амплуа стоял ряд „кандидатов“, заменявших его, игравших его роли в тех случаях, когда они его не интересовали, когда он сам их уступал и ждавших его ухода или смерти, чтобы занять его место. Здесь существовал столь же неизбежный табель о рангах, как и в мире чиновничьем и военном, и распространялся он также и на самые амплуа. Дистанция, существующая между Несчастливцевым и Аркашкой, это не различие в интеллекте, культуре, одаренности — это нормальное расстояние между „трагиком“ и „комиком“.

Но даже такое положение, казалось бы определяющее беспорядность распределения сил, не исключало закулисной борьбы, а только переводило ее в иную плоскость.

Беспорядный актер, притесняемый антрепренером, лишенный какой-либо поддержки извне, мог апеллировать только к публике. Ее одобрение значило для него все: и моральное удовлетворение, и прочность положения в труппе, и отношение антрепренера с вытекающими отсюда материальными последствиями.

Но и успех этот, как и творчество, не всегда бывал „чистым“, не всегда являлся результатом непосредственного восприятия. Путь к нему шел зачастую через дружеские и иные связи с известными слоями зрителей, определялся столкновениями ряда интересов, иногда ничего общего с театром не имеющих. Приведем в качестве иллюстрации страничку из воспоминаний В. Н. Давыдова: „Служила у нас в Саратове (речь идет о 1870 г.) актриса Макарова. Приехала с шиком, с повышенными требованиями... На деле же оказалась самой рутинной актрисой, хотя и под фирмой „императорских московских театров“, актрисой, усвоившей все дурные стороны, весь трафарет амплуа героинь. Позировала в каждом положении роли, немилосердно визжала, то говорила шопотом, широко раскрывала зрачки, закидывала назад голову, ломала руки и т. д. Начала она свои выступления в Саратове, между прочим, со скандалом и со скандалом закончила. Она долго ломалась и не появлялась на сцене. Тогда публика и газеты стали задавать вопросы, почему

Макарова не появляется на сцене, а драматические роли непосильно возложены на молодую Сахарову? Как раз в это время Сахарова справляла свой бенефис и получила ценный подарок от публики. Макарова, возмущенная отношением к ней публики и печати, решила все выместить на Сахаровой, собрала группу вистунов, которые, явившись на спектакль, пробовали сшикать бедную Сахарову, но партер единодушными криками заставил негодяев прекратить эту возмутительную историю. Тогда один из близких друзей Макаровой, подписавшись вымышленным именем какого-то барона, напечатал в „Саратовских губернских ведомостях“ грязное письмо, в котором делал гнусные намеки, что подарок поднесен Сахаровой не от публики, а лично редактором „Саратовского справочного листка“, неизвестно за какое искусство... Тогда редакция „Саратовского листка“ ответила в печати, что барон мерзавец и негодяй первой категории, т. е. по подписному листу видно, что в подписке на подарок участвовало около полусотни человек почтенных и известных всему Саратову общественных деятелей. Театралы были возмущены и заставили дирекцию дать Макаровой прощальный спектакль и уволить“...

Мы привели один пример из множества упоминаемых в мемуарной литературе, для того, чтобы показать, какие формы тогда приобретала закулисная борьба, и как далеко иногда шла она за пределы кулис.

Надо ли говорить, что при таком положении совместная работа на сцене должна была приобрести совершенно особый характер. Сейчас в советском театре существует полубытовое, полупрофессиональное выражение — „чувство локтя“, т. е. ощущение соседа, партнера, готового притти на помощь, поддержать товарища, создать для него условия, в которых ему было бы удобно играть. Как много значит подобное ощущение, можно судить по тому, что бывает достаточно неверно или не во время подать реплику, стать не туда, наконец, просто не во время отвлечь к себе внимание каким-нибудь смешным жестом или движением, для того, чтобы испортить всю сцену, т. е. исказить ее смысл, не донести его до зрителя. Поэтому, когда театр говорит о коллективе, о творческой спайке всех, кто работает на одной и той же сцене, то речь идет не только о новой организационной форме, характерной для советского театра, где типичная для капиталистического общества конкуренция не может иметь места, но и о художественном качестве испол-

няемых спектаклей. Закулисная интрига — характерное порождение капиталистической системы, отраженной на структуре и характере работы предпринимательского театра. Лишенная породившей ее почвы, в наше время она является лишь одним из неизжитых пережитков капитализма в нашем сознании, пережитком, преодоление которого составляет основную задачу воспитательной работы, проводимой в театре.

И очень характерно, что, создавая положительные актерские образы — положительные не только по своим моральным качествам, но и по тому, как они относятся к театру, потому что автор не допускает иронии в отношении их актерских качеств — Негину и Кручинину, — Островский почти совершенно вытравил из них все специфически — театральное, решая через них „общечеловеческие“ проблемы. Для того, чтобы нам закончить обзор галереи актерских образов Островского, следует упомянуть еще о двух антрепренерах — Нарокове и Мигаеве.

Нароков и Мигаев — антиподы. Первый из них — „человек образованный, учился в высшем учебном заведении, был богат“. Любил театр, любил искусство, артистов, Продал свое имение, денег получил много и стал антрепренером. Снял театр, отделал все заново: декорации, костюмы; собрал хорошую труппу... „Есть ли сборы, нет ли“, — рассказывает он о себе, — „я на это не смотрел, я всем платил большое жалованье аккуратно. Пображенствовал я так-то лет пять, вижу, что деньги мои под исход; по окончании сезона рассчитал всех артистов, сделал им обед прощальный, поднес каждому по дорогому подарку на память... А потом Гаврюшка снял мой театр, я пошел на службу к нему“. И он счастлив, что находится возле любимого дела, мирится с тем, что живет „между грубыми людьми, которые на каждом шагу оскорбляют артистическое чувство“, и даже не помышляет о том, чтобы изменить существующее положение вещей.

Он как бы символизирует собой фигуру антрепренера, рассматривавшего театр не в качестве промышленного предприятия, не как источник для извлечения доходов, а ради насаждения „чистого“ искусства. Судьба такого антрепренера была предопределена — он разорился, а владельцами театра делались Гаврюшки Мигаевы.

Мигаева принято изображать подлецом и прохвостом. Но подлость это — индивидуальное качество. Основное же его профессиональное свойство — деловитость. Коммерческие интересы у него на первом

плане. Художественных воззрений у него никаких, а моральные отступают перед „деловыми“. „Знаменитость с шиком на великосветские роли“ он расценивает с точки зрения понесенного убытка; по поводу рекомендуемой Дулебовым актрисы. он задает единственный вопрос: „Цена, ваше сиятельство?“ Расторжение контракта с Негиной его волнует только потому, что можно прогадать.

Можно ли винить актеров, работавших в подобных условиях и у подобных господ за то, что они не всегда ставили творческие вопросы на должную высоту, что из них вырабатывались Коринкины, Шмаги и Счастливецевы? И можно ли не преклоняться перед теми, кто, несмотря на подобные условия, все же находил в себе достаточно сил для того, чтобы их преодолеть, и все же создавал нечто значительное, что вошло в золотой фонд нашей театральной культуры?

3

Первое, что бросается в глаза при рассмотрении актерских образов и особенно „актерских“ пьес Островского, это — отсутствие в них положительного взгляда автора на театр. Он иронизирует по адресу Несчастливецевых, издевается над



Арт. Подарня и Сашня в ролях Трагика и Мигаева „Таланты и поклонники“)

Шмагами, негодует на Коринкиных и Смельских, но он ни словом не говорит о том, каким же должен быть, по его мнению, актер. Он не пользуется правом автора для того, чтобы заставить героев декларировать свои художественные принципы и воззрения — за исключением одного единственного раза, когда вкладывает в уста Нарокова следующие слова, адресованные к трагику: „Мука мне с вами. У всех у вас и много лишнего, и многого не хватает... У комиков много лишнего комизма, а у тебя много лишнего трагизма: а не хватает у вас грации... грации, меры, А мера то и есть искусство“...

Хотя, перенося действие в актерскую среду, он имел много возможностей и даже, казалось бы, должен был предложить какую-то положительную программу. Противопоставляемые шутам, трагикам и интриганам, „хорошие“ актеры, актеры новой формации, которых автор склонен принимать всерьез — Кручинина, Негина, частично Незнамов — им совершенно обезличены в актерском отношении. О театре они почти ничего не говорят. Если не считать возгласа Негинной: „разве я могу без театра жить?“ и рассказа Кручининной о том, как она пришла в театр („Я стала довольно богата и совершенно независима; но от тоски не знала куда деться. Поду-

мала, подумала и пошла в актрисы“), то ни одной репликой, ни одной фразой не касаются они того, что могло бы характеризовать их в профессиональном разрезе, что позволило бы определить их отношение к театру, к своей работе в нем. Отношение автора к положительному актеру сказывается только в одном: Негина учится, работает над собой, Кручинина вообще образованный человек, много странствовала, довольно долго жила за границей. Даже Несчастливцев происходит из „хорошей“ семьи и несет в себе зачатки хотя и относительной, но некоторой культуры. Этим героям Островский противопоставляет полнейшее бескультурье прочих выведенных им в своих пьесах актеров.

Знаменательно, что обе пьесы, действие которых перенесено в актерскую среду, тоже лишь в небольшой сравнительно степени посвящено театральным проблемам. В „Талантах и поклонниках“ эти проблемы хотя и бытового, но не творческого порядка еще присутствуют в качестве фона, на котором развивается основная тема денег, как силы, решающей исход борьбы за женщину. „Без вины виноватые“ еще дальше от театральной проблематики. Тема „узнавания“ матерью своего „незаконорожденного“ сына, проблема положения внебрачных детей, могла быть решена с одинаковым успехом в любой среде, в любой обстановке. Кулисы здесь в значительной мере случайны, они определились, пожалуй, только выбором профессии, возможной для человека без паспорта, а закулисная интрига — единственное в пьесе место, как то характеризующее театральный быт, носит слишком общий характер.

А, между тем, Островский жил именно в ту эпоху, когда начал формироваться новый театр, когда по характеристике того же В. Н. Давыдова, которого нам уже приходилось цитировать, „стало исчезать балаганное устройство театров, жалкое освещение уходило в область преданий; ободранные от бесконечного употребления павильоны, хижины и дремучие леса, без толку употреблявшиеся во всех пьесах, стали заменяться декорациями, писанными к каждой постановке или подбираться по характеру и эпохе пьесы; вымирали Несчастливцевы, Синичкины, Выходцевы, заговорили даже об артистических артелях, взамен антрепренеров“... Буржуазные идеи стали господствующими и театр делался их проводником. Такое изменение его социальных функций требовало его полного обновления — иной организации, иных актеров, иных методов



О. Н. Андровская в роли Смельской („Таланты и поклонники“). МХАТ

художественной работы. И Островский был не простым очевидцем этой „смены героев“, но и активным ее участником. Его пьесы оказали решающее влияние на происходившую тогда перестройку театра, являлись той базой, на основе которой она происходила.

Но не одной только драматургической деятельностью участвовал Островский в жизни театра. Начиная от соприкосновения с актерами московского Малого театра в Почкинской кофейне, от читок совместно с П. М. Садовским в московских гостиных „Банкрота“, он всегда стоял близко к творческим спорам, к театральной общественности, организации которой отдавал много сил. Он участвовал в организации „Литературного фонда“, организовал „Артистический кружок“, который ставил своими задачами „воспитание молодых актеров, распространение правильных понятий о всех отраслях искусства, развитие эстетического вкуса публики“ и с которым связаны имена таких актеров, как О. О. Садовская, Н. Х. Рыбаков, В. А. Макшеев, П. А. Стрепетова, М. И. Писарев, Н. К. Милославский, А. И. Шуберт и другие, ставшие впоследствии лучшими исполнителями пьес Островского и знаменосцами новых художественных течений в театре; организовал „Общество русских драматических писателей и оперных композиторов“, а в конце жизни стал во главе репертуарной части московских императорских театров.

Казалось бы, у него должно было быть достаточно оснований стремиться использовать свой театр в качестве трибуны для пропаганды и утверждения определенных эстетических теорий, тем более, что, повторяем, включение в список действующих персонажей и актеров, прямо подсказывало этот путь.

Может показаться, что произошло это потому, что Островский стремился отразить окружающую его действительность, не выходя за ее пределы, не касаясь того, что не отстоялось, не получило законченных форм, что только начиналось, предвиделось, предчувствовалось.

Исследователь творчества Островского, французский критик Патуйе (Patouillet) пишет: „Островский раскритикованный за банальность своей морали, за посредственность своих „идей“, сам себя защищает удивительным чувством меры в изображении наблюдаемой среды. Он не захотел пересиливать свою натуру, ей был противен догмат; не захотел тенденциозно извращать правду наблюдаемого. Он представляет верховной руководительнице



К. Н. Тарасова в роли Негинной („Таланты и поклонники“). Театр п/р Р. Н. Симонова

опыта, самой жизни, заботу поучать людей, выбирая, конечно, факты, наиболее подходящие для этой миссии“.

Может быть, действительно у него не хватало фактов, способных противопоставить „настоящего“ актера Аркашке, говорить о театре, который шел на смену Мигаевым — потому что театр этот только начинал подавать первые признаки жизни?

Думается, что это не так, потому что даже первые шаги нового театра могли дать ему неизмеримо больше материала, чем тот, который он включил в свои пьесы.

Вернее будет предположить, что, выводя на сцену актеров, перенося действие своих пьес за кулисы театров, он и не ставил перед собой никаких специально-театральных проблем, он не задавался целью даже описать быт театра. Театр и актеры в его пьесах явились лишь наиболее удобным материалом, через который он утверждал гораздо более общие для своей эпохи идеи.

Несчастливцев, сопровождаемый Аркашкой, для него в первую очередь не актер-

ский образ, а противопоставление, наиболее резкий контраст миру Гурмыжских, Булановых и Восьмибратовых, которых он обличает в „Лесе“. Осуждая ханжество, себялюбие, постоянный обман в среде тех людей, для которых все это не находит никакого оправдания (у Гурмыжской нет никакой острой надобности создавать себе репутацию добродетельной и доброй женщины; Восьмибратову украденная им у Гурмыжской тысяча вовсе не так уж нужна), он противопоставляет им тех, кому все это могло бы быть прощено. И он прощает Аркашке ордена, которые тот „стяжал и за грех не считает“. Он как бы говорит: даже актер лучше, чем все эти господа, пользующиеся и уважением, и всеми благами жизни. В этом „даже“ лишний раз сказалоcь объективное положение актера в обществе.

Образ Несчастливцева, сопоставленный с рядом других аналогичных ему в композиционном отношении, приобретает особое значение, лишний раз подтверждающее то, что было только что высказано.

Даже благодетельная критика, упрекала Островского за вялость действия, бедность фабулы, слабость напряжения в развитии интриги, „неразумные“ развязки. Действительно, быт, описываемый Островским, был настолько косен, что если бы действие шло по размеренной колее быта, оно никогда не пришло бы к желанной развязке. Островский несомненно хорошо понимал это и преодолевал сопротивление материала обилием сценических эффектов. Вторая половина творчества Островского, к которой относятся и разбираемые нами „актерские“ пьесы, характеризуется преодолением этого недостатка — может быть, как предполагает Патуе, не без влияния французской буржуазной комедии, в которой сценическая техника стояла на большой высоте.

Но приемы драматизации сюжета остались прежними. Один из повторяющихся у Островского приемов — неожиданность развязки, наступающей в результате вмешательства самого нелепого, самого неполноценного, с точки зрения остальных героев и не учитываемых ими персонажа. Вмешательство Любима Торцова предопределяет благополучие финала в „Бедность не порок“, ту же функцию в „Правда хорошо, а счастье лучше“ несет Грознов, в „Лесе“ — Несчастливцев. Именно эта парадоксальность дает возможность Островскому ярче вскрыть противоречия между внешним обликом и подлинной сущностью человека, „уловлять“ по определению Добролюбова, „его чув-

ство независимо от его внешних официальных отношений“ и сформулировать этот контраст в знаменитом монологе Несчастливцева: „Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты вы. Мы если любим, так уже любим, коли не любим, так ссоримся и деремся; коли помогаем, так уже последним трудовым грошом. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы питаете самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы“...

Надо знать положение актеров в тогдашнем обществе, чтобы полностью оценить всю силу и значение этих слов.

Здесь же мы видим еще одно объяснение, почему Несчастливцев был сделан актером.

Неверно видеть в „Талантах и поклонниках“ только трагедию актрисы, для которой продолжение сценической карьеры требует и отказа от личных привязанностей, и от моральных принципов, которая должна продаться, чтобы иметь возможность продолжать свою работу в театре. Д. Тальников в напечатанной два года тому назад статье по поводу спектакля в Московском Художественном театре пишет: „Обычный тривиальный подход к смыслу этой пьесы, сводящий ее к иллюстрации бытового факта: „Чтобы завоевать возможность проявить свой талант, свою душу, артистка неизбежно должна продать свое тело“ (Н. Долгов), — снижает пьесу, возвращает ее к мелкому бытованию, к картине нравов театрального быта русской провинции 70-х годов, к бытовой комедии, лишает ее иногда глубоко-социального звучания, звучания социальной драмы, пьесы социальных конфликтов, каковой она является и у самого Островского... Не о нравах провинциального театра эта пьеса, театр — только конкретное художественное опосредствование социальной жизни общества, — не о личной судьбе артистки и не о истории ее любви и падения, — это пьеса об эпохе в ее в целом, о социальных категориях, характеризующих ее“.

Та же тема денег, которая с большой социальной целеустремленностью звучала в первую пору творчества Островского в „Семейной картине“, в „Банкроте“, в „Не все коту масленица“, после того, как он перенес место действия своих пьес из купеческого Замоскворечья в „верхние слои“ капиталистов — в круг крупных промышленников („Бесприданница“, „Последняя жертва“, „Таланты и поклонники“)

приобрела иное звучание. Большовы, Аховы сидели на своих сундуках с кредитками и наивно воображали, что им все доступно, что за свои деньги они могут купить себе все, что угодно. Но действительность их была, опровергала, деньги скользали из их рук, а сами они были оскравлены.

Не то мы видели в пьесах второго периода. Паратов, Кнуров, Прибытков, Великатов в них были и остаются хозяевами жизни. Они не кичатся своими капиталами, — лишь изредка прорвется у них „широкая купеческая натура“ — тихо незаметно делают они свое дело, их культурный облик и манеры даже способны обмануть кое-кого и возбудить симпатию, но в существе своем они остаются ушлыми, умело оперирующими прежде всего своими деньгами.

В „Талантах и поклонниках“ дело не в том, что Негина продается. Правильнее понимать Островского, как это сделал Тальников, что Негина искренне увлечена Великатовым. Начиная с первого акта мы слышим ее реплики, где сквозит восхищение Великатовым: уже в первом акте она завидует Смелской, холодно отклоняет объятия Мелузова, по первому призыву едет кататься на его лошадях. Предположить, что здесь сказался инстинктивный подержанки, что Негина потянулась к Великатову, как источнику „красивой жизни“, значит извратить, обеднить, опошлить этот образ — один из обязательнейших женских образов Островского.

Вся прелесть „Талантов и поклонников“ — в тонкой паутине очень сложных психологических отношений, за которыми недвусмысленно скрываются социальные. Все дело в том, что Великатов покупает Негину, хотя Негина и не продается, а инстинктивно тянется к нему — здоровому, сильному и умному мужчине, так резко противопоставляющему свой практицизм конкретности своих поступков идеалистической немощи Мелузова. У Великатова не было надобности покупать Негину — достаточно было ему стать в нормальные отношения, какие существуют между женщиной и мужчиной, которому эта женщина нравится — и Негина пошла бы за ним так же очертя голову и бескорыстно, как Лариса готова была идти за Паратовым. „Таланты и поклонники“ — в конечном развитии и углубление темы „Бесприданницы“.

Но в том то и дело, что Великатов не считает нужным снизойти до обыкновенного ухаживания. Он не хочет себя ставить в один ряд не только с Мелузо-

выми, но и с Бакиными и Дулебовыми. Он делово предлагает свою цену, хотя и делает это не в такой примитивной форме, как скажем, Ахов, сватающийся в Агничке.

И в этом, думается, причина того, почему Островский сделал Негину актрисой и все действие свой пьесы построил на материале актерской среды и быта. В каких иных слоях общества можно было так просто, так естественно купить женщину? Купеческую дочь, мещаночку, мужнюю жену все же надо было „соблазнить“, свою покупку надо было бы вуалировать ожиданием ответного чувства или его видимости, здесь же Великатов даже не ждет ответа, любит ли его Негина. Он сообщает ей (в письме!) о своей любви, предлагает ей стать „молодой хозяйкой“ в его усадьбе, в его роскошном дворце, обещает ее устроить в театре, который совершенно зависит от него. Всякая иная ситуация исказила бы тему, переключив внимание на психику героини. Не случайно, конечно, образ Негиной психологически гораздо беднее большинства женских образов Островского — и именно тех образов, где женщина является не объектом каких-то свершающихся вокруг нее действий, а сама активно предопределяет их направление.

Относительная свобода, с которой могла располагать собой актриса, безусловно предопределила выбор сюжета „Талантов и поклонников“.

Таким образом театр и актеры, даже в этой пьесе — наиболее „театральной“ и „актерской“ из пьес Островского, явились чем-то второстепенным, производным, сыграли служебную роль в раскрытии основной социальной идеи, которая и шире, и глубже сюжета и темы пьесы. Поэтому на сцене мы видим только театральный быт и совершенно не видим ничего такого, что затрагивало бы волновавшие автора театральные проблемы.

Этот быт, как и всюду у Островского, отображен мастерски. Но именно только отображен, а не вскрыт. Он служит только фоном, на котором разворачиваются события, а не предопределяет эти события, как, скажем, предопределяет их купеческий быт в ранних пьесах Островского.

Еще меньше театра в „Без вины виноватых“. Еще меньше быта, еще слабее специфические черты этого быта влияют на ход развивающихся в пьесе событий. О предполагаемых нами причинах этого мы уже говорили.

И, отвечая на заданный нами вопрос, как могло случиться, что в „театральных“

пьесах Островский совершенно обошел молчанием проблематику современного ему театра, мы можем дать ответ: он не ставил перед собой таких задач, материал театрального быта им рассматривался лишь как подсобное средство, позволяющее говорить о главном, о том, что его волновало в течение всего его творчества и не только в ранних произведениях, о которых говорил Добролюбов, о человеческих взаимоотношениях, об уродливости этих взаимоотношений, со-

зданных тем, что в капиталистическом мире является альфой и омегой всей жизни — деньгами.

И, сопоставляя развитие темы денег в ранних пьесах нашего драматурга с трактовкой той же темы в его позднейших произведениях, мы увидим не только направление эволюции его социально-политических взглядов, но и рост его мастерства, углубление и усложнение психологических кружев, которыми окутаны хищнические поступки его персонажей.



Памятник А. Н. Островскому у Московского
Малого Театра

Режиссер о спектаклях

„Таланты и поклонники“

Пьеса Островского „Таланты и поклонники“ написана в 1882 г. Эта дата требует расшифровки, потому что иначе мы не почувствуем всей остроты и трагической горечи, составляющей истинный пафос этой комедии. Надо воскресить в памяти ту политическую обстановку и общественную атмосферу, в которой впервые зазвучали откровенно циничные признания господ Великатовых и Дулебовых, заглушая робкие протесты Мелузовых. И только после этого нам станет понятна трагедия Негиной и с ней вместе трагедия искусства, трагедия театра, очутившегося во власти капитала.

Это была эпоха разбитых надежд и утрата последних упований.

Пять белых саванов, закачавшихся на виселице после приговора о самоотверженных героях 1 марта, живо напомнили другую такую же картину, когда за 55 лет до этого повисли на перекладине такие же пять „безумцев“, мечтавших опрокинуть трон силою кучки людей, но не имевших опоры в массах и не искавших ее. И в этом и в другом случае — за несбывшиеся мечты пришлось заплатить дорогой кровавой ценой.

Смокли сильные,
Доблестно павшие,
Смокли их голоса одинокие

— по словам поэта:

На труп великана убитого
Черные птицы слетались.
Ядовитые гады сползались.

Вот почему так несмел и робок голос Пети Мелузова — иначе он не мог про-

звучать с театральных подмостков 1882 и последующих годов.

И вот почему так разгулялись новые хозяева жизни, одни разбогатевшие на военных поставках в балканскую войну 1877—78 годов, а другие вышедшие на широкий путь наживы, когда перед капиталом открывалось новое поприще — заводы, фабрики, железные дороги, пароходства.

Капитал вышел из заповедных сундуков и кубышек и развернулся на широком просторе наживы и эксплуатации.

Нам, людям старого поколения, пришлось воочию увидеть эту эпоху и их героев, когда загудели пароходные гудки „Самолетов“, „Кавказ и Меркурий“ и когда Некрасов заговорил о безыменных мучениках и строителях железных дорог.

Обогащайтесь, наживайте миллионы, надувайте друг друга. Правительство легче снесет даже надувательство над казней, чем покушение на священные, незыблемые основы, которые точно и твердо были установлены Победоносцевым в историческом заседании Государственного совета 7 марта 1881 г. Православие и самодержавие — вот незыблемые столпы счастья и благополучия государственного.

Все остальное — от лукавого.

Такова была политическая и общественная атмосфера в те годы, к которым относится появление на сцене пьесы „Таланты и поклонники“.

Показателем культуры всякой эпохи всегда будет то положение, в каком находится искусство, а в особенности театр и его работники.



Режиссер сп. „Таланты и поклонники“ и „Без вины виноватые“ в Харьковском гос. театре
Русской Драммы Народный артист Республики
Николай Николаевич Синельников

Роман Золя „Нана“, у ног которой совершались сделки с банками и продажными правителями тогдашней Франции, в этом отношении очень характерен для своей эпохи.

Не менее характерны для интересующей нас эпохи представители театрального мира, показанные в пьесе „Таланты и поклонники“.

Новый хозяин любил не только обогащаться. Ему разрешено было и развлекаться. И театр был предоставлен ему на поток и разорение.

Если в эпоху после декабристов знаменем времени был водевиль, то в эпоху после 1 марта 1881 г. — все должно было уступить место „Прекрасной Елене“.

При таком репертуаре
Трагик оперы певал
И Гамлет наш корчил хари
И канкан у нас плясал.
Но зато нас посещали,
Посещали без конца.

пели в популярной комедии-водевиле того времени.

И каждая актриса должна была чувствовать на себе всю власть наглого хозяина.

Гаврюша Мигаев — антрепренер — подлинный ядовитый цветок этой эпохи.

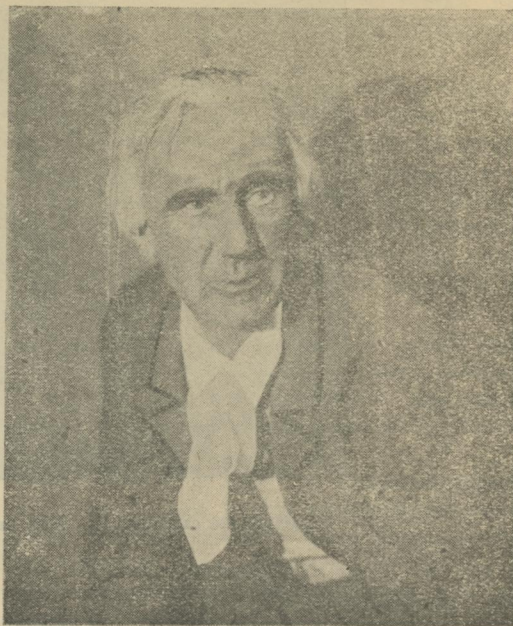
Почтеннейшей публике надо потрафлять и... ничего больше.

Трагедия Негиной — живая, омытая слезами и кровью страница из истории русской актрисы. Иллюстрацией к ней может служить подлинная история знаменитой актрисы того же времени Евлалии Кадминой, воспетой Тургеневым в повести „Клара Милич“ и послужившей темой для драмы Суворина „Татьяна Репина“.

Скромный памятник, сохранившийся до сих пор на кладбище с такой же скромной надписью — датой смерти — вот и все, что осталось от живой Негиной, трагедия которой произошла здесь, у нас в Харькове, почему я и считаю уместным вспомнить о ней.

А сколько таких безымянных талантов, очутившихся в плену у „поклонников“.

Показать лицо эпохи — вот как я понимаю свою задачу при постановке „Талантов и поклонников“. Сорвать маску



Засл. артист Республики А. Н. Колобов в роли Нарокова („Таланты и поклонники“)
Харьковский гос. театр Русской Драмы

благородства с рыцарей наживы, которые знали, что деньгами можно купить жизнь и честь. Островский в эту маску должен был нарядить своих героев, ибо они [заполняли ряды кресел, были хозяевами не только у себя на заводах, фабриках, но и за кулисами театра.

Мы эту маску срываем.

Но взамен этого мы добьемся, чтобы даже в пределах текста и положений, данных Островским, благородный голос Мелузова прозвучал полной грудью... чтобы та искорка надежды на лучшее, которая еле-еле теплится в его речах, загорелась пламенем.

И пошлость — ее мы постараемся показать без прикрытия. Пусть глазами современности посмотрит наш сегодняшний зритель, по справедливости взвесит, оценит век нынешний и век минувший и скажет:

Свежо предание,
а верится с трудом.

Но это было. И мы должны помочь зрителю не только воспринять это былое, но и дать ему должную оценку.



Художник спектакля „Без вины виноватые“ Б. В. Косарев

„Без вины виноватые“

Роли в пьесе, „Без вины виноватые“ написаны красочно, ярко. Их писал великий знаток сцены. Он дал благодарный, но очень трудный материал для исполнения. Актеры, играющие в этой пьесе, часто, увлекаясь красочностью письма, избирают линию наименьшего сопротивления, впадают в повышенно ложный тон и из жизненной правды, которой

пропитана вся пьеса, получается мелодрама.

Как и во всех своих драматических произведениях, великий знаток окружающей среды, бичует общество, государство, создавшие угнетающие условия жизни.

Затрону вопрос о детях, рожденных вне брака, освященного церковью, вопрос о незаконнорожденных, о бесчеловечности правительства и общества, о страданиях несчастных, угнетаемых.

Несчастный, с колыбели преследуемый Гриша Незнамов—умный, наблюдательный, с любящей душой, преследуемый нелепым законом, чиновниками и темными людьми—„незаконнорожденный“. Всю свою, еще небольшую жизнь носит печать позора, презрения. Жизнь озлобила его. Он груб, напускает на себя бахвальство, напускает на себя презрение ко всем людям, но встреча с хорошим человеком открывает в душе его также отклики на призыв к добру, к человечности. Его глаза открылись, а невозможность уйти от окружающего позора сделала жизнь его еще более несчастной.

Эта правда жизни должна сделать исполнение роли Незнамова правдивой, жизненной. Ни на минуту не становиться на ходули, которые очень часто ставят эту роль—исполнители, искренность, правдивость—вот фундамент этой, да и всех ролей, в „Без вины виноватых“.)



З. И. Скальская в роли Негинной „Таланты и поклонники“ Харьковский гос. театр Русской Драмы

Кручинина — хороший человек. В прошлом она пережила большую драму, наложившую печать на всю ее последующую жизнь. Образована, с пользой для ума провела несколько лет за границей, не нуждающаяся в средствах — она пошла на сцену. Она хорошая актриса. В среде окружающих товарищей актеров, она другой, „иной“ человек. Мир тогдашнего актерства — чужд ей. Она одна из первых ласточек, она одна из первых проявлений нарождающегося тогда среди Аркашек, Шмаг, Робинзонов Коринкиных, нового актера — человека, потомки которого — большинство нынешних работников сцены. Изображение Кручининой на сцене за редким исключением, всегда сводилось к мелодраме. Вся роль проводилась в повышенных тонах, в самых естественных сценах — пафос, фальш. Прекрасная задача для теперешних исполнителей этой роли — изобразить горе и радость Кручининой, по-человечески, без ходуль.

А. Н. Островский, в некоторых своих пьесах, выводит актеров, актерскую среду.

В его время актер — беспризорное, лишенное человеческих прав, презираемое обществом существо — жалкое беззащитное. Трактир, даровое угощение, „на содержании“, сплетня, создающая жалкие, мелочные интриги и такие же огорчения — вот их жизнь. Но и у этих жалких людей надо поискать „человека“ и вывести его на поверхность.

Актеры, играющие роли в „Без вины виноватые“, по моему мнению, должны отбросить ложные традиции придавать ролям, а следовательно и пьесе, оттенок мелодрамы.

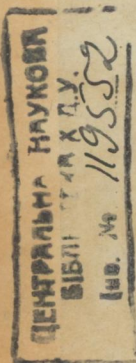
И в горе и в радости естественность, так нужная для всего изображаемого на сцене — естественность. Ведь рассказанная Островским прошлая жизнь — правда! И надо показать ее современному зрителю правдиво, естественно.



„Таланты и поклонники“ в Харьковском гос. театре Русской Драмы. 2-й акт

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр
Творчество А. Н. Островского	3
Н. Ю рьев — Страница из сценической истории Островского *	7
А. А. Бартошевич — Русский театр и актеры в пьесах Островского	19
Н. Н. Синельников — Режиссер о спектаклях:	
„Таланты и поклонники“	35
„Без вины виноватые“	38



ИЗДАНИЕ ХАРЬКОВСКОГО ГОС. ТЕАТРА РУССКОЙ ДРАМЫ

Отв. редактор Я. Б. ТЕАТРАЛОВ. Техн. редактор И. И. ШОСТЕНКО

Типо-цинкография ДНТБУ. Харьков, Суздальские ряды, 18/20. Обллит № 1010, Зак. № 591 т. 6.000

