

Георгий Чулков

Театральные заметки



Георгий Иванович Чулков

Театральные заметки

Серия «Годы странствий»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=665785

Чулков Г.И. Избранное: М.; 2011

Аннотация

«...актер царил на сцене, был ее хозяином. Режиссер был незаметен. О нем никто и не вспоминал. Декорация почитались чем-то совершенно неважным и неинтересным, по крайней мере, в драме. Зато зрители ценили актерскую игру во всей ее, так сказать, чистоте. Авторский замысел не был загроможден никакими режиссерскими измышлениями. Сущность театра не была утрачена. На первом плане был человек, личность во всей сложности и многообразии его духовной жизни. Но по мере того как старились и умирали актеры, воспитавшиеся на лучших традициях московской сцены, все очевиднее становилось падение Малого театра».

Содержание

Георгий Иванович Чулков

Театральные заметки

Будучи еще мальчишкой, в первых классах гимназии, я постоянно бывал в театре – изредка по пятницам у Корша¹, а чаще – в Малом театре², где успел пересмотреть весь тогдашний репертуар и всех мастеров нашей первоклассной драматической сцены. Многих актеров я видел и в частной жизни у моего дядюшки³.

В эти годы у него на журфиксах охотно бывали актеры. Некоторые хаживали и к нам играть в винт с моим отцом. Я смотрел на актеров, как на счастливых волшебников. Театр казался мне чудесным местом, и я сам мечтал об актерском ремесле, разучивал монологи Макбета и Гамлета⁴, летом на подмосковных дачах устраивал спектакли.

¹ Театр основан в 1882 г. предпринимателем Ф.А. Коршем (1852–1927) в Москве. Просуществовал до 1932 г. В его репертуаре классика (Островский, Гоголь, Писарев) соседствовала с легкими развлекательными пьесами. Славился сильной труппой. В разное время на его сцене выступали А. Остужев, А. Кторов, М. Блюменталь-Тамарина.

² Старейший русский драматический театр в Москве. Формирование труппы началось с середины XVIII в., с 1824 г. стал называться Малым театром.

³ Имеется в виду Владимир Александрович Александров (1856 – после 1918 – до 1929) – брат матери Чулкова, адвокат, драматург, автор пользовавшихся популярностью пьес «Спорный вопрос», «В новой семье», «История одного брака», шедших главным обоюзом на сцене Малого театра.

⁴ Герои пьес В. Шекспира «Гамлет» (1601) и «Макбет» (1606).

Этим предосудительным делом занимался я с сорока-пяти лет.

Но с годами, продолжая восхищаться Ермоловой⁵, Федотовой⁶, Ленским⁷, Горевым⁸, Макшеевым⁹, я уже чувствовал, что в Малом театре не все благополучно. Несмотря на зеленую свою молодость, я понимал, как низко стоит репертуар казенного театра. Шекспира и Шиллера ставили нечасто, зато пьесы моего дядюшки, Шпажинского¹⁰ и прочих не очень высоких драматургов не сходили со сцены.

Больно было смотреть на великолепных артистов, которые тратили свои силы на то, чтобы извлекать из ничтожества всякие сомнительные творения репертуарных постав-

⁵ Ермолова Мария Николаевна (1853–1928) – трагическая актриса, в труппе Малого театра с 1871 г. В 1920 г. ей первой среди актеров присвоено звание Народной артистки республики.

⁶ Федотова Гликерия Николаевна (наст. фам. Позднякова; 1846–1925) – трагическая актриса, в труппе Малого театра с 1863 г. Народная артистка республики с 1924 г.

⁷ Ленский Александр Павлович (наст. фам. Вервициотти; 1847–1908) – актер, режиссер, педагог. С 1876 г. в Малом театре. Один из создателей Нового театра (филиала Малого театра), в который вошли его ученики – В.Н. Пашенная, Е.Д. Турчанинова.

⁸ Горев Федор Петрович (наст. фам. Васильев; 1850–1910) – актер московских и провинциальных театров.

⁹ Макшеев Владимир Александрович (1842–1902) – комедийный и характерный актер.

¹⁰ Шпажинский Ипполит Васильевич (1848–1917) – драматург, пытавшийся приспособить приемы драматургии А.Н. Островского к вкусам «широкой публики».

ЩИКОВ.

Зато актер царил на сцене, был ее хозяином. Режиссер был незаметен. О нем никто и не вспоминал. Декорация почитались чем-то совершенно неважным и неинтересным, по крайней мере, в драме. Зато зрители ценили актерскую игру во всей ее, так сказать, чистоте.

Авторский замысел не был загроможен никакими режиссерскими измышлениями. Сущность театра не была утрачена. На первом плане был человек, личность во всей сложности и многообразии его духовной жизни. Но по мере того как старились и умирали актеры, воспитавшиеся на лучших традициях московской сцены, все очевиднее становилось падение Малого театра.

Пресловутый «реализм щепкинского дома»¹¹ превращался в самый грубый бытовой натурализм. В театре началось какое-то ожирение сердца. На сцене трактовались обывательские страстишки. Драматическое начало рассчитано было на сентиментальность зрителя, комическое – на его чревуую смешливость.

Немудрено, что при таком безвременьи спектакли К.С. Станиславского¹² в «Обществе любителей искусства и ли-

¹¹ Бытовое название Малого театра, связанное с именем основоположника реалистической школы актерского искусства Михаила Семеновича Щепкина (1788–1863), утверждавшего просветительское значение театра, разработавшего принципы искусства перевоплощения.

¹² Станиславский Константин Сергеевич (наст. фам. Алексеев; 1863–1938) – режиссер, актер, театральный педагог, один из основателей Московского Худо-

тературы»¹³ на сцене Охотничьего клуба стали огромным событием для театралов. Впервые заговорили об единстве спектакля, о «постановке», о режиссерской части. Это была своего рода «Америка» для московского общества.

К тому времени, когда театр К.С. Станиславского перебрался с клубной сцены в постоянное помещение, я был уже студентом. Не помню, при каких обстоятельствах завязалось у меня тогда знакомство с актерами Художественного театра. Одним из первых моих знакомцев был В.Э. Мейерхольд¹⁴, который играл тогда в «Чайке»¹⁵ Треплева и в «Одиноких»¹⁶ Иоганна. Он и тогда сочувствовал революции, и я, помнится, накануне своего ареста дал ему на хранение немалый запас всякой «литературы» и, кажется, мимеограф¹⁷. Это обстоятельство почему-то очень меня смущало, когда я сидел в

художественного театра, теоретик театра, оказал значительное влияние на русский и мировой театр.

¹³ «Общество любителей искусства и литературы» (правильно: «Общество искусства и литературы») было основано в 1888 г. в Москве. Любительским драматическим кружком общества руководил К.С. Станиславский. Среди участников: М.Л. Лилина, М.Ф. Андреева, А.Р. Артем и др., вошедшие в созданный в 1898 г. Московский Художественный театр.

¹⁴ Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) – российский режиссер-новатор, актер, педагог, один из реформаторов театра. Репрессирован. С Чулковым его связывали тесные дружеские отношения.

¹⁵ «Чайка» – пьеса (1896) А.П. Чехова.

¹⁶ «Одинокие» (1891) – пьеса Герхарта Гауптмана (1862–1946).

¹⁷ Мимеограф – устаревшее название ротатора – аппарата для получения оттисков с текста, подобие гектографа.

тюрьме, и мне все казалось, что я «провалил» Мейерхольда. Но все сошло благополучно.

Бывал я тогда еще у одной актрисы, М.Л. Роксановой¹⁸, которая играла в «Чайке» Нину Заречную. Я припоминаю одну прекрасную загородную поездку, которую я предпринял тогда среди зимы в одной небольшой товарищеской компании. В этой поездке участвовала и М.Л. Роксанова.

Мы чудесно прожили три дня в подмосковном имении одного моего приятеля. В нашем распоряжении был большой деревенский дом, тройка лошадей, лыжи... Стариков не было, и мы, набегавшись за день на лыжах, возвращались к вечеру в уютный дом к камину, где каждый рассказывал небылицы и были. Тут экспромтом сочинил я один из первых моих рассказов «Что-то черное». Рассказ был мрачный и таинственный. Я снабдил его эпиграфом из Бодлера и посвятил М.Л. Роксановой, за которой все мы тогда почтительно ухаживали...

Мой арест, ссылка и жизнь под надзором в Нижнем Новгороде прервали мои связи с театром. Вернулся я к нему в 1904 году, когда мне удалось, наконец, попасть в столицу. Вскоре я стал заправским театралом, а с 1905 по 1907 годы писал рецензии на все более или менее значительные спектакли. Иногда, впрочем, приходилось писать о спектаклях

¹⁸ Роксанова Мария Людвиговна (наст. фам. Петровская; 1874–1958) – актриса, работавшая в труппе МХТ. Посвященный ей Чулковым рассказ «Что-то черное» опубликован в сб. «Кремнистый путь» (1904).

совершенно ничтожных.

Театральная жизнь Петербурга была тогда бледной и вялой. В Александринском театре¹⁹ утешали ценителей одни старики – Савина²⁰, Давыдов²¹. . . А в театре В.Ф. Комиссаржевской²², который тогда помещался в Пассаже, восхищала нас сама Вера Федоровна, а ее партнеры – увы – были столь же незначительны, как и актеры казенной сцены. Режиссура была случайной и качества весьма невысокого. Еще хуже обстояло дело в театре Яворской²³. Этой претенциозной актрисе нечасто удавалось найти для себя подходящую роль. Хороша она была по-настоящему только в пьесе Стриндберга²⁴ «Графиня Юлия». Суворинский театр²⁵ был безнадежно

¹⁹ Александринский театр – старейший русский драматический театр в Санкт-Петербурге, основан в 1756 г. Назван в честь жены Николая I Александры Федоровны в 1832 г.

²⁰ Савина Мария Гавриловна (1854–1915) – актриса, на сцене Александринского театра с 1874 г. Прославилась в пьесах Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, А.Н. Островского.

²¹ Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя и фам. Горелов Иван Николаевич; 1849–1925) – известный актер, выступал в самых разнообразных амплуа, исполнял и женские роли.

²² Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской был создан в 1904 г. актрисой Верой Федоровной Комиссаржевской (1864–1910). Существовал до 1909 г.

²³ Театр Яворской (Новый театр) – открыт в Петербурге в 1901 г. драматической актрисой Лидией Борисовной Яворской (урожд. Гюббенет; 1872–1921), игравшей в театрах Суворина и Корша. На сцене театра ставились преимущественно пьесы мужа актрисы – князя В.В. Барятинского (1874–1941).

²⁴ Стриндберг Юхан Август (1849–1912) – шведский писатель, драматург. Пьеса «Фрекен Жюли» (в тексте – дореволюционный перевод названия) была напи-

вульгарен, и все прочие театральные предприятия были бессильны и чахлы.

Символисты – и я в том числе – решительно отказывались примириться с тогдашним театральным эклектизмом и скукою казенной сцены. В кружках символистов поговаривали о каком-то новом театре. Похоронить натурализм и психологизм старой сцены в самом деле пришла пора.

Идея символического театра²⁶ висела в воздухе. Не было только театрального деятеля, который «дерзнул» бы на рискованный опыт. В те годы один только режиссер мечтал о театральной революции.

Это был мой старый знакомый В.Э. Мейерхольд. Но его почти забыли как актера Московского Художественного театра, а его режиссерские опыты были вовсе неизвестны столицам. После закрытых студийных работ при Художественном театре, где, между прочим, актеры под руководством

сана в 1888 г.

²⁵ Суворинский театр – частный театр в Петербурге в 1895–1917 гг. Так же назывался: Петербургский Малый театр, театр Литературно-художественного общества. Открылся как театр Литературно-артистического кружка, но вскоре перешел во владение самого крупного пайщика Алексея Сергеевича Суворина (1834–1912), известного журналиста, издателя петербургской газеты «Новое время» (с 1876 г.), а также сочинений русских и иностранных писателей. В настоящее время в помещении театра (Фонтанка, 65) находится Большой Драматический театр.

²⁶ Идея символического театра по-разному понималась представителями символизма: речь шла и о дионисийском действе, и о театре марионеток, и о театре «для себя». Театральная эстетика символизма была разнообразно представлена в сборнике статей «Театр» (СПб., 1908).

В.Э. Мейерхольда учились читать напевно стихи по моим переводам «Двенадцати песен» Метерлинка, Всеволод Эмильевич уехал в провинцию со своей труппой и там удивлял публику небывалыми сценическими приемами. Работала его труппа, кажется, не очень успешно в материальном отношении. И, когда кончились гастроли, Мейерхольд вернулся с пустой кассой. Приехав в Москву, я застал его в меланхолии и без определенных планов. В то время была мне свойственна уверенность в том, что на путях искусства все препятствия можно преодолеть, и я стал убеждать Мейерхольда переселиться в Петербург, где мне казалось легче найти средства и возможности для основания нового символического театра.

Вскоре в самом деле Мейерхольд перекочевал в Петербург и даже поселился в моей квартире.

В это время вокруг «Факелов» шли оживленные дебаты, и ревнители «мистического анархизма» мечтали о разных начинаниях в духе учения о «последней свободе». Мечтали мы также и о театре. Между прочим, приехавший тогда в Петербург Сулержицкий²⁷ настолько увлекся нашими планами, что поехал в Ясную Поляну к Л.Н. Толстому уговаривать его дать «Факелам» какое-либо свое новое произведение. Разумеется, из этого ничего не вышло, но любопытно, что Тол-

²⁷ Сулержицкий Леопольд Антонович (1872–1916) – режиссер, литератор, художник, театральный деятель, один из организаторов (1912) и руководителей I студии МХТ.

стой, по словам Сулержицкого, очень заинтересовался самой идеей «мистического анархизма». Наши с Мейерхольдом попытки найти средства для устройства театра «Факелы» оказались тщетными.

В этих поисках случались с нами иногда комические приключения. Так, например, я до сих пор не могу вспомнить без улыбки нашу поездку в Финляндию к одному знаменитому писателю²⁸, у которого жена была актриса. Мы хотели завербовать ее в нашу будущую труппу и надеялась, что она благодаря связям поможет нам организовать желанный нам театр.

Знаменитый писатель и его жена встретили нас чрезвычайно радушно. Они жили в большом отеле довольно далеко от станций железной дороги. После обеда мы пошли с Мейерхольдом в наш номер, и тут разыгрался смешной инцидент. Всеволод Эмильевич, обладавший немалыми способностями комика, стал рассказывать что-то очень нелепое и забавное. Мы смеялись, как мальчишки. Дверь в коридор была отворена. И когда Мейерхольд, уткнувшись носом в мой жилет, захлебывался от смеха, неожиданно на пороге нашей комнаты появился знаменитый писатель. Не знаю почему, мы как-то сразу перестали смеяться и тотчас же почувствовали, что мнительный писатель отнес наше веселое настроение на свой счет. Он сухо позвал нас пить чай, и когда

²⁸ Видимо, речь идет о М. Горьком, который с гражданской женой актрисой М.Ф. Андреевой (1868–1953) в это время находился в Финляндии.

мы через полчаса снова уселись за общий стол, радушие наших любезных хозяев куда-то исчезло. Мы поняли, что наше дело проиграно, и не знали, как поскорее убраться из этого злополучного отеля с его обидчивыми обитателями.

Много раз Всеволод Эмильевич рассказывал в приятельской компании об этом эпизоде – и так забавно, что слушатели буквально корчились от смеха.

Мои добрые отношения с В.Э. Мейерхольдом в ту пору не были секретом для петербуржцев. В журнале «Вопросы жизни» напечатаны были мои статейки о репертуаре и театральных принципах мейерхольдовской студии, гастролировавшей по провинции.

Немудрено, что когда я в моих многочисленных газетных рецензиях трубил о реформе театра, все читатели связывали мои заявления с именем Мейерхольда.

В те времена королем газетных рецензентов считался многоопытный и неглупый Homo Novus (Кугель)²⁹. Он был лидером правой театральной партии и защищал традиции старого театра. Я был лидером левой партии, громил Александринку, Суворинскую театральную лавочку и не стеснялся в своих крайних суждениях. На первых представлениях рецензенты бегали от Кугеля ко мне и обратно, стараясь узнать наши мнения. Потом эти «эклетики» стряпали для газет нечто среднее.

²⁹ Кугель Александр Рафаилович (1864–1918) – литературный критик, драматург, режиссер, редактор журнала «Театр и искусство» в 1897–1918 гг.

Петербургские театры в январе и в феврале 1906 года переживали тяжелый внутренний и внешний кризис. Революция отразилась непосредственно на отношении публики к театру: общественно-политические события привлекли к себе всеобщее внимание, и театры мало посещались. Что касается кризиса внутреннего, то он характеризовался неуверенностью и расшатанностью постановок, неопределенностью репертуара и слабыми попытками найти выход из рамок старого бытового театра.

В качестве рецензента я, с несколько наивной (по молодости лет) страстностью, напал на тогдашний репертуар казенной сцены. Вот, например, что я писал по поводу постановки на Александринской сцене «Мама-Колибри» Батайля³⁰: «Нашим казенным театром, – писал я, – по-видимому, очень нравится драматург Анри Батайль: в этом сезоне в Михайловском театре³¹ идет его пьеса «La marche nuptiale»³², и теперь, вероятно, для удовольствия г-жи Савиной поставили в Александринском театре «Maman Colibri». Эта пьеса

³⁰ Батайль Анри (1872–1922) – французский поэт и драматург. Прославился как мастер пьес, отличающихся напряженным психологическим действием. Рецензия Чулкова на пьесу «Мама-Колибри» была опубликована в газете «Товарищ» (1907. 6 января. № 158).

³¹ Михайловский театр – открыт в 1833 г. в Петербурге. До революции на его сцене играла постоянная французская труппа. В репертуаре были главным образом модные новинки французской драматургии (в настоящее время – Малый театр оперы и балета).

³² Свадебный марш (*фр.*). Пьеса написана в 1905 г.

имела успех у парижских буржуа...» Изложив фабулу пьесы и разобрав игру актеров, я продолжал: «Теперь о г-же Савиной. Длинный список ролей этой изумительной артистки всегда поражал именами героинь из пьес г-д Сумбатовых³³ и В. Крыловых³⁴. Воистину М.Г. Савина зарыла свой талант в землю. И теперь, когда все чаще и чаще раздаются голоса, требующие, чтобы императорские театры были, по крайней мере, сценической академией, если они не в силах стоять на уровне современного искусства, в это самое время г-жа Савина выступает в роли Мамы-Колибри в пошлой пьесе ничтожного Батайля. Да, Александринский театр последнего времени – это постыдная страница в истории русской культуры... Игра г-жи Савиной в пьесе Батайля – как всегда – возбуждает смешанное чувство удивления и досады: там, где артисты преобладают над автором, там, где диалог отодвигается на задний план и, наоборот, раскрывается эмоциональная сторона характера, созданного артисткой независимо от автора, там испытываешь некоторое эстетическое волнение... Но потом снова звучит ничтожность диалога пьесы, и впечатление тускнеет»... «Пьеса Батайля имела успех. Эта «понятная» пьеса не вызвала ничьих протестов. Автор никого не раздражал, никого не задел. Все благодушно хлопали. Ба-

³³ Сумбатов-Южин Александр Иванович (1857–1927) – драматург, актер и руководитель (с 1909 г.) Малого театра в Москве.

³⁴ Крылов Виктор Александрович (1838–1906) – драматург, театральный критик.

тайль не нарушает покоя обывательских душ. А ведь нельзя сказать, чтобы публика Александринского театра была всегда так доброжелательно настроена: ведь эта самая публика свистела Чехову на первом представлении «Чайки». Толпа не любит переоценки ценностей. Вот почему ей нужны Сумбатовы, Батайли, Александринские театры и «критики», которые умеют быть ее послушными рабами...» И т. д.

Эти мысли, в сущности столь невинные, в то время казались очень «дерзкими», и мои рецензии вызвали крайнее негодование зоилов-присяжных и зоилов-любителей. Из всех моих тогдашних рецензий о постановках Александринского театра, кажется, только одна – об «Антигоне» Софокла³⁵ в переводе Мережковского, в декорациях Головина³⁶, была сочувственной.

В театре В.Ф. Комиссаржевской тоже царствовал репертуарный хаос. В 1906 году на его сцене появились следующие разноликие и разноценные авторы – Ибсен³⁷, Чехов, Гауптман³⁸, Горький, Шницлер³⁹, Шолом Аш⁴⁰. Я с немалою за-

³⁵ Рецензия была опубликована в газете «Товарищ» (1906. 26 января). Софокл (ок. 496–506 до н. э.) – древнегреческий драматург. Чулков отводил ему, наряду с Достоевским и Данте, одно из первых мест в мировой литературе. «Антигона» написана ок. 442 г.

³⁶ Головин Александр Яковлевич (1863–1930) – театральный художник, живописец.

³⁷ Ибсен Генрик (1828 – 1906) – норвежский драматург и режиссер.

³⁸ Гауптман Герхарт (1862 – 1946) – немецкий писатель и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе (1912).

пальчивостью бранил эклектизм репертуара и банальность постановок, но игра самой Веры Федоровны восхищала меня, и, конечно, никто из тогдашних критиков не славил ее так, как я.

Еще в декабре 1905 года я писал о Комиссаржевской в роли «Дикарки»⁴¹ восторженную статью, которую закончил патетической тирадой во вкусе тогдашнего молодого романтизма: «С великой скорбью смотришь на г-жу Комиссаржевскую, которая работает на сцене в эпоху упадка старого театра. Как хочется увести этот светлый талант из отвратительных традиционных кулис, где слепые люди пытаются гальванизировать труп натурализма...». И далее – может быть, с несколько смешным пафосом: «Такая артистка, как г-жа Комиссаржевская, нужна свободному и освобождающему театру, который вместо мертвой рампы принесет с собой

³⁹ Шницлер Артур (1862–1931) – австрийский драматург и прозаик. Некоторые произведения (пьеса «Анатоль», 1893, повесть «Фрау Беата и ее сын», 1913) написаны в импрессионистической манере. Социально-критический пафос присутствует в повести «Лейтенант Густль» (1901), пьесе «Профессор Бернгарди» (1912).

⁴⁰ Аш Шолом (1880–1957) – еврейский писатель. Чулков рецензировал постановку его пьесы «Бог мести» (Товарищ. 1907. И апреля. № 239).

⁴¹ «Дикарка» – пьеса (1879) А.Н. Островского (1823–1886) и Н.Я. Соловьева (1845–1898), в которой В.Ф. Комиссаржевская исполняла роль Вари. Чулков в своей рецензии в газете «Наша жизнь» (1905. 28 декабря) подчеркивал: «Мы оценим настоящий, подлинный талант г-жи Комиссаржевской, но не примиримся с этим ужасным, косным, самодовольным театром быта, на фоне которого вспыхнула эта живая душа».

иные мятежные огни...» Я убедился впоследствии, что эти мои юношеские восторженные статьи тронули Веру Федоровну, с которой, кстати сказать, – я тогда еще не был знаком. Брат Веры Федоровны, Ф.Ф. Комиссаржевский⁴², в своих воспоминаниях, опубликованных после смерти сестры⁴³, писал между прочим: «Я помню, Вере Федоровне очень понравилась эта статья. Она даже собиралась писать автору ее, повидаться с ним, поговорить о театре «живой души»... В эту пору в ней уже созрели мысли о новом театре...»

Мое личное знакомство с Верой Федоровной состоялось позднее, почти через год после появления этой статьи, ее заинтересовавшей. Эта статья, между прочим, как мне потом рассказывали люди, хорошо знавшие Веру Федоровну, внушила ей мысль пригласить в качестве режиссера В.Э. Мейерхольда.

Так положено было основание новому театру на Офицерской⁴⁴. Мы теперь все знаем, как трагически кончилась эта встреча двух даровитейших, но столь непохожих друг на друга людей⁴⁵, Мейерхольда и Комиссаржевской.

Мое положение как театрального критика стало весьма

⁴² Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954) – режиссер, педагог, теоретик театра, брат В.Ф. Комиссаржевской. Вместе с К.С. Станиславским – один из организаторов МХТ. В эмиграции с 1919 г.

⁴³ См. его статью в сб. «Памяти В.Ф. Комиссаржевской» (СПб., 1911. С. 214).

⁴⁴ Имеется в виду театр В.Ф. Комиссаржевской.

⁴⁵ Разрыв Мейерхольда с Комиссаржевской произошел в 1907 г. Причиной его был отказ актрисы от принципов условного театра.

затруднительным. Все почему-то ждали, в том числе и сам Мейерхольд, что я буду трубадуром нового театра. Но при первых же сценических опытах Мейерхольда душа моя раскололась.

С одной стороны, я не мог не чувствовать, что здесь, на Офицерской, театр нашел, наконец, свою настоящую театральную форму. Все эти «Александринки» и «Суворинские театры» сразу стали чем-то жалким и провинциальным по сравнению с нарядными и смелыми спектаклями Мейерхольда. Но, с другой стороны, я не менее реально почувствовал, что этот новый путь в искусстве не тот мне желанный путь, о котором я мечтал. Я почувствовал в театре Мейерхольда привкус безответственного декадентства и экспериментализма, которые были так характерны для московских эстетских кружков и журнала «Весы». Но Мейерхольд «закусил удила». Упоенный возможностью распоряжаться покорною ему труппою и всем аппаратом доставшегося ему театра, он не терпел уже никакой критики. Мои рецензии, которые всем казались весьма лестными для Мейерхольда, ему, напротив, казались недостаточно хвалебными. И он, и его поклонники обижались на меня. А между тем я сознавал, что доля ответственности за этот опасный опыт с новым театром лежит и на мне. Я видел, как личность актера приносится в жертву эффекту зрелища, и согласиться с этим декадансом никак не мог. Особенно меня пугала судьба такой дивной актрисы, как В.Ф. Комиссаржевская, которая, как птица в се-

тях, билась в сценических условиях, созданных Мейерхольдом.

Правда, иногда Мейерхольд отступал несколько от излюбленных им приемов и освобождал от своих пут актрису. Так это было в возобновленной им постановке «Кукольного дома»⁴⁶, и я, обрадованный, в своей рецензии старался доказать, что В.Ф. Комиссаржевская в новых сценических условиях чувствует себя «свободнее и окрыленное», но эта постановка была вовсе не характерной для тогдашней художественной программы Мейерхольда.

Вершиною творчества Мейерхольда, его наилучшим и характернейшим достижением была постановка «Балаганчика»⁴⁷ Блока. «Идеальной постановкой маленькой феерии «Балаганчик» я обязан В.Э. Мейерхольду, его труппе, М.А. Кузмину⁴⁸ и Н.Н. Сапунову⁴⁹», – писал А. А. Блок в августе

⁴⁶ «Кукольный дом» – пьеса в прозе (1879) – одно из наиболее спорных и вызвавших ожесточенные дискуссии произведение Г. Ибсена. Эта пьеса послужила причиной обвинения драматурга в аморализме, в подрыве нравственных основ семьи и общества. Рецензия Чулкова на ее постановку была напечатана в газете «Товарищ» (1906. 20 декабря. № 144).

⁴⁷ «Балаганчик» – лирическая драма А. Блока (1905).

⁴⁸ Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936) – поэт и прозаик, композитор.

⁴⁹ Сапунов Николай Николаевич (1880–1912) – театральный художник и живописец. Член объединения художников «Голубая роза». Его работы отмечены яркостью фантазии, напряженной эмоциональностью колорита. В 1908 г. пытался вместе с С. Дягилевым организовать экспериментальный «балаганский» театр в Териоках. Во время катания на лодке вместе с поэтом М. Кузминым по Финскому заливу трагически погиб.

1907 года, т. е. спустя восемь месяцев после постановки пьесы. Первое представление состоялось 21 декабря 1906 года. Все, кто был на этом первом представлении «Балаганчика», помнят, какое страстное волнение охватило зрительный зал, какое началось смятение в партере, когда замерли последние звуки острой, пряной, тревожной и сладостной музыки Кузмина и занавес отделил зрителей от загадочного и волшебного мира, в котором жил и пел поэт Пьеро. Я никогда ни до, ни после не наблюдал такой непримиримой оппозиции и такого восторга поклонников в зрительном зале театра. Неистовый свист врагов и гром дружеских аплодисментов смешались с криками и воплями. Это была слава. Было настоящее торжество. Редакция газеты, в которой я писал тогда театральные рецензии, отказалась на другой день поместить мою статью, благоприятную и для Блока, и для Мейерхольда, ссылаясь на то, что я слишком близко стою к поэту и к театру и потому пристрастен в моей оценке. Формально редакция газеты была права; еще до начала репетиции я читал актерам пояснительное слово к «Балаганчику», и В.Э. Мейерхольд не случайно в описании спектакля посвятил эту постановку мне. Но мне было очень неприятно отказаться от возможности написать об этом замечательном спектакле. В газете появилась лишь краткая информационная заметка – и ничего больше. Только теперь, когда прошло более двадцати лет, для всех очевидно, что постановка «Балаганчика» – один из значительных этапов в истории русского искусства.

Как он был поставлен? Вот приблизительная внешняя схема постановки в изложении самого Мейерхольда: «Вся сцена по бокам и сзади завешена синего цвета холстами; это синее пространство служит фоном и оттеняет цвета декораций маленького театра, построенного на сцене... Перед театриком на сцене, вдоль линии рампы оставлена свободная площадка. Здесь появляется автор, как бы служа посредником между публикою и тем, что происходит на маленькой сцене. Действие начинается по сигналу большого барабана; сначала играет музыка, и видно, как суфлер влезает в будку и зажигает свечи... На сцене длинный стол, до пола покрытый черным сукном, поставленный параллельно рампе. За столом сидят мистики так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это из картона были выкроены контуры фягур, и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам... Арлекин впервые появляется из-под стола чметиков. Когда автор выбегает на просцениум, ему не дают договорить начатой им тирады, за фалды сюртука кто-то невидимый оттаскивает его назад за кулисы⁵⁰...» И все в таком роде... На сцене торжествует откровенный шарж и гротеск,

⁵⁰ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. М., 1968. С. 250.

ничем не смягченный и не подслащенный. Очаровательные и дерзкие краски костюмов и декораций, созданных тогда Н.Н. Сапуновым, и увлечение актеров, влюбившихся в поэта и его создание, сделали этот спектакль совершенно исключительным по цельности плана и согласованности игры, декораций, музыки и самого поэтического текста.

Каково же происхождение этого текста? Я позволю себе сделать маленькую историко-литературную справку. У Блока есть небольшое стихотворение, написанное, по-видимому, в 1904 или 1905 году «Балаганчик» – («Вот открыт балаганчик...»⁵¹. В конце 1905 года я предложил Александру Александровичу разработать в драматическую сцену тему этого стихотворения. Я просил у него эту вещь для альманаха «Факелы», который я в то время готовил к печати. Блок согласился.

21 января 1906 года Александр Александрович писал мне: «Надеюсь, что успею написать «Балаганчик», может быть, даже раньше, чем Вы пишете. Вчера много придумалось и написалось. Как только кончу, дам Вам знать...» 23 января 1906 года другое письмо: «Балаганчик» кончен, только не совсем отделан. Сейчас еще займусь им. Надеюсь вчера видеть Вас у Сологуба, чтобы сообщить. Во многом сомневаюсь. Когда можно будет почитать его?» К этому же времени по-видимому, относится еще одно письмо, без даты: «Милый Георгий Иванович. Я очень нежно Вас люблю, и

⁵¹ Стихотворение написано в июле 1905 г.

Вы любите меня также. Только понимайте меня так же, как поняли в том, что написали о «Балаганчике». Всегда понимайте, пожалуйста...» И в конце письма опять: «Пожалуйста, знайте, что я Вас люблю очень по-настоящему. Крепко целую Вас. Ваш А. Блок».

Теперь, когда опубликован дневник Блока за 1911–1913 годы, я не могу не перечитывать этой нежной и доброй записки поэта без улыбки. Любовь Александра Александровича ко мне длилась не очень долго, года три-четыре, не больше, и даже мои стихи, которые нравились ему в 1906 году⁵², через пять лет перестали нравиться. Впрочем, за год до своей смерти Блок снова искал со мной дружеской встречи, и у нас состоялось в Москве свидание вовсе не безразличное. И он опять цитировал когда-то полюбившиеся ему мои стихи.

Вернусь, однако, к «Балаганчику». Историко-литературный и сравнительно-психологический анализ стихотворения и пьесы под тем же заглавием «Балаганчик» без труда устанавливают связь этих двух произведений. Характерно для Блока то, что не прямая идейная схема, а существо образа-символа предопределяло для него всегда подготовлявшиеся поэтические творения. Так и здесь: паяц, перегнувшийся через рампу с криком: «Помогите. Истекаю клюквенным соком...», – послужил темой для создания театрального «Ба-

⁵² Чулков, видимо, имеет в виду стихотворение «Песня» («Стоит шест с гагарой...»), которое Блок процитировал в своей статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1907).

лаганчика».

Если же от внешнего перейти к внутреннему и попробовать восстановить психологию Блока, придется признать некоторую зависимость поэта от тех переживаний, которые возникли тогда в петербургском обществе или, по крайней мере, в известных его кругах. Эта была эпоха, когда поэты рискнули заподозрить многие святыни, когда какой-то страстный хмель крушил головы тем, кто полусознательно вошел в круг предчувствий, связанных с первым революционным взрывом 1905–1906 гг. Были даже попытки идеологически объяснить и обосновать этот романтический опыт. Вот одной из таких попыток и была моя книга «О мистическом анархизме». По поводу этой книги Александр Александрович Блок писал мне 7 июля 1906 года: «Все лето думаю о многом, связанном с этой книгой. Прочел и еще буду возвращаться...»

Защищая драматические опыты символистов на столбцах газеты, я иногда делал промахи. Так, например, стараюсь оправдать неудачную пьесу Ремизова⁵³ «Бесовское действие»⁵⁴, я ссылаюсь на цензурное искажение текста, поверив автору, который жаловался мне на цензурный комитет. По

⁵³ Ремизов Алексей Михайлович (1877 – 1957) – русский писатель. С 1921 г. в эмиграции.

⁵⁴ Вероятно, Чулков говорит о своей статье, напечатанной в газете «Товарищ» (1907. 7 декабря. № 443). Полное название пьесы – «Бесовское действие над неким мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сиесть прение Живота со Смертью» (1907).

поводу моей рецензии Главное управление по делам печати прислало в газету опровержение, из коего было ясно, что цензура вымарала всего лишь несколько слов. Я поместил со своей стороны объяснение по этому поводу⁵⁵. Прислал «письмо в редакцию» и сам А.М. Ремизов. Не могу не привести здесь текста этого забавного письма: «Ввиду опровержения Главного управления по делам печати по поводу заметки рецензента вашей уважаемой газеты, считаю долгом дать следующее разъяснение. Действительно, количество строк, исключенных цензурою из представленного мною экземпляра, в общей сложности 4–5. Действительно, если глазом окинуть, пожалуй, и не заметишь; вот то же, если у человека отрезать какой предмет: всего какой-нибудь язык или еще что, так, пожалуй, тоже не заметишь. От уничтожения, например, «рясы» в «Бесовском действе», где все действие вертится у монастырских стен, само собою уничтожаются сцены, где главное рясы, и т. д. Экземпляр для театра, который подавался в цензуру, ввиду общих цензурных требований, выжимался в две руки жгутом и уж в подсохшем виде сдан был. И рецензент прав, утверждая, что «Бесовское действо» шло в искажении независимо от автора его...»

Наконец назрел и внутри самого театра В.Ф. Комиссаржевской тот конфликт, предвидеть который можно было с начала деятельности в нем В.Э. Мейерхольда. По поводу ухода В.Э. Мейерхольда из театра Комиссаржевской я счел сво-

⁵⁵ «По поводу пьесы Ремизова» напечатано: Товарищ. 1907. 12 декабря. № 447.

им долгом поместить в газете следующую заметку: «Мне приходилось писать обо всех постановках В.Э. Мейерхольда (и не только на столбцах «Товарища»), – и далеко не всегда я соглашался с планами и тенденциями этого режиссера. Скажу даже более: его идея «плоского» театра, поскольку она претендует на будущее, мне враждебна по существу: «плоский» театр уводит нас далеко прочь от театра-действия и приковывает нас к театру-зрелищу. Приходилось мне также протестовать иногда и против репертуара театра, хотя бы, например, по поводу злополучного Ведекинда⁵⁶. Но теперь, когда деятельность В.Э. Мейерхольда насильственно прервана в театре, который создан его трудом, мне хочется отметить то положительное, что было сделано этим даровитым и смелым искателем новых сценических форм. Главная заслуга В.Э. Мейерхольда заключается в том, что он последовательно и твердо проводил в своих постановках принцип «условного» театра. Пусть не всегда этот принцип применялся удачно, но нельзя отрицать того, что элементы художественного творчества всегда присутствовали в опасных опытах, на которые решался В.Э. Мейерхольд.

Еще более значительной кажется деятельность В.Э. Мейерхольда, когда сравниваешь ее с деятельностью других петербургских и московских режиссеров: один только Стани-

⁵⁶ Ведекинд Франк (1864–1918) – немецкий писатель, предшественник экспрессионизма. В театре Комиссаржевской была поставлена его пьеса «Пробуждение весны» (1891).

славский и его ученики представляют собою серьезную художественную школу, с которой необходимо считаться, – все остальные господа руководители театров не давали и не дают нам ничего, кроме шаблона, скучного и бесцветного. Каждая премьера театра В.Э. Мейерхольда возбуждала в обществе живейший интерес, толки и споры, нарушавшие мертвый сон нашего сценического болота. Ведь надо признать тот факт, что до вступления В.Э. Мейерхольда в театр В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге не было ни одного театра: были только отдельные артисты и артистки, иногда высокоталантливые, как, например, сама В.Ф. Комиссаржевская. Постановки «Сестры Беатрисы»⁵⁷, «Балаганчика», «Жизни человека»⁵⁸ и «Победы смерти»⁵⁹ – это этапы в истории русского театра...»

Вскоре В.Э. Мейерхольд был утешен. Дирекция императорских театров пригласила его в качестве режиссера, и петербуржцы имели удовольствие увидеть талантливого экспериментатора сцены в роли устроителя нарядных и пышных

⁵⁷ «Сестра Беатриса» – пьеса (1900) М. Метерлинка. В рецензии Чулков писал, что «Беатриса – Комиссаржевская – это уже новое приближение к свободе-красоте» (Товарищ. 1906. 29 ноября. № 126).

⁵⁸ «Жизнь человека» – пьеса (1907) Л. Андреева. В рецензии на постановку (Товарищ. 1907. 24 февраля. № 200) Чулков высоко оценил режиссерскую идею высвечивать на сцене только то место, где происходит действие, «когда вокруг <...> царствует глубокая тьма».

⁵⁹ Чулков отозвался на постановку пьесы Ф. Сологуба рецензией (Товарищ. 1907. 7 ноября. № 417).

спектаклей. Это уже не были опыты режиссера-декадента.

Мейерхольд доказал, что он на все руки мастер. Это были блестящие парадные зрелища, украшенные к тому же таким великолепным декоратором, каким явился тогда перед нашей публикой художник Головин.

О тогдашних постановках Художественного театра мне приходилось писать во время гастролей москвичей в Петербурге. Я писал о чеховских спектаклях, о «Бранде» и «Росмерсгольме» Ибсена⁶⁰, о «Борисе Годунове» Пушкина и о других⁶¹. В одной моей рецензии я резко разошелся со всею критикою. Это была моя статья о постановке «Драмы жизни» Гамсуна⁶². Надо сказать, что и в самом театре мнения об этой постановке разделились.

⁶⁰ Рецензия на «Бранд» была опубликована в газете «Товарищ» (1907. 3 мая. № 256). Рецензии на «Росмерсгольм» (1886) были напечатаны в газетах «Товарищ» (1907. 6 декабря. № 442), «Современное слово» (1908. 16 апреля. № 185). Реплики персонажей драмы «Росмерсгольм» (в которой показано, что стремление человека к полному осуществлению своего призвания – стремление не только закономерное, но по Ибсену и обязательное – оказывается иногда достижимым лишь за счёт счастья и жизни других людей) играют значительную роль в развитии сюжета повести Чулкова «Слепые» (1910): ее героиня Анна Томилина, актриса, участвует в спектакле, поставленном по этой пьесе.

⁶¹ Чулков рецензировал спектакли МХТ «Дядя Ваня» (Товарищ. 1907. 11 (14) мая. № 263), «Иванов» (Товарищ. 1907. 5 ноября. № 424), «Борис Годунов» (Товарищ. 1907. 27 ноября. № 434).

⁶² Рецензия на спектакль была напечатана в газете «Товарищ» (1907. 5 мая. № 259). «Драма жизни» – пьеса, входящая в трилогию (две другие: «У врат Царства» и «Вечерняя заря») норвежского писателя и драматурга Кнута Гамсуна (1859–1952).

Не все были ею довольны. Но я горячо приветствовал этот опыт Художественного театра и до сих пор убежден, что К.С. Станиславский, создатель этого замечательного спектакля, удачно нашел тогда своеобразную сценическую форму для «реалистического символизма» скандинавской драмы. Этот спектакль мог бы стать новым этапом на путях Художественного театра, если бы актеры и зрители поддерживали тогда К.С. Станиславского. К сожалению, спектакль остался непонятым и одиноким в репертуаре театра. Но мне он показался чрезвычайно убедительным как некое художественное целое. Можно было почувствовать в нем бледный свет норвежского солнца, увидеть среди фиордов странных людей, утомленных любовью. Со сцены веяло безумным севером, где царствует безрадостный холод и дикая слепая любовь. Перед зрителями возникали из глубины сланцевой горы какие-то тяжелые работники с молотами и кирками; вокруг жилища Терезиты бродили загадочные люди, закутанные в меха, с мигающими фонарями в руках. Терезиту превосходно играла О.Л. Книппер⁶³. Актриса искусно передала образ этой гамсуновской причудницы, изнемогающей от страсти и гордости. Вишневский⁶⁴ хорошо играл рыжего Енса Спиро с его вожделениями, звериными и пьяными. Прекрасен был

⁶³ Книппер Ольга Леонардовна (1868–1959) – актриса, жена А.П. Чехова, в труппе МХТ с 1898 г.

⁶⁴ Вишневский Александр Леонидович (1861–1943) – актер МХТ со дня основания, режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР.

Москвин⁶⁵ в роли Отермана. Его бред-шепот в последнем акте был настоящим художественным откровением. Раскрывалась северная душа, раздавленная как будто бы темною глыбой сумасшествия. Пьесу ставили Л.А. Сулержицкий и К.С. Станиславский, который великолепно играл в ней Карено. Прекрасны были декорации В.Е. Егорова⁶⁶ и Н.П. Ульянова⁶⁷. И вот, несмотря на всю прелесть и своеобразие этого спектакля, из всех рецензентов один только я принял этот спектакль как победу, а не как поражение Художественного театра. Дирекция как будто сама испугалась того поэтического волшебства, каким был проникнут этот удивительный спектакль. Буржуазная чернь, наполнявшая зрительный зал, провалила злорадно этот смелый сценический опыт, и Художественный театр повернул на старую дорожку сомнительного натурализма и не менее сомнительного импрессионизма, отказавшись от поисков реализма, заключенного в символах высокой поэзии и настоящего подлинного театра.

Из театральных предприятий того времени надо отметить спектакли так называемого Старинного театра⁶⁸.

⁶⁵ Москвин Иван Михайлович (1874–1946) – актер, в труппе МХТ с 1898 г. Народный артист СССР. Среди ролей: Федор («Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого), Протасов («Живой труп» Л.Н. Толстого), Лука («На дне» М. Горького).

⁶⁶ Егоров Владимир Евгеньевич (1878–1960) – художник-декоратор. Наиболее известны его декорации к постановке «Синей птицы» М. Метерлинка в МХТ.

⁶⁷ Ульянов Николай Петрович (1875–1949) – живописец, график, театральный декоратор, иллюстратор книги. Развивал жанр «исторического портрета».

⁶⁸ Старинный театр существовал в Петербурге два сезона – 1907/08 и 1911/12.

В особом проспекте, который был опубликован накануне первого спектакля, дирекция объясняла, что главная ее задача – реставрация сценических постановок различных эпох, начиная от эпохи античного театра и кончая театром времени Мольера⁶⁹. «Археологическая и историческая правдивость постановки и передачи духа и характера эпохи в данном случае должны иметь решающее значение», – писали авторы проспекта. На деле, однако, спектакли Старинного театра дали иные результаты, по-видимому, неожиданные для некоторых «зачинателей» этого дела и, кажется, более ценные и значительные, чем простая реставрация старинных постановок. В спектаклях Старинного театра не оказалось строгой «археологической и исторической» правдивости, к которой стремилась дирекция, зато в этих постановках оказалась правда художественная. В длинном списке сотрудников Старинного театра было немало мастеров «Мира искусства». Вот эти художники, все люди с хорошим театральным вкусом, как-то незаметно одолели «реставраторов».

Торжеством этой партии была постановка «Лицедейства о Робене и Марион»⁷⁰, пастурели XIII в., сочиненной Адамом

Был организован Н.Н. Евреиновым и Н.В. Дризенном. Создателей театра интересовала не столько драматургия, сколько зрелищность постановки. С театром сотрудничали Н.К. Рерих, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, И.Я. Билибин. В театре работали режиссеры А.А. Санин, М.Н. Бурнашев.

⁶⁹ Мольер (наст. имя Жан Батист Поклен; 1622–1673) – французский комедиограф и актер.

⁷⁰ «Лицедейство о Робене и Марион» (ок. 1283) – первая пьеса на буколичес-

де ла Галль (Adam de la Halle)⁷¹, знаменитым в свое время трувером⁷², прозванным Bossu d'Arras⁷³. Несмотря на семь веков, прошедших со времени появления на сцене этой «игры», она представляет и для нас немалый интерес. От нее все еще веет нежным лиризмом и забавным юмором.

Талантливый трувер был, очевидно, большим скептиком и насмешником, и его пастурель вовсе не наивная и не сентиментальная пьеса. Когда читаешь диалоги Марион и трусливого Робишона, чувствуешь деревню, вечную деревню, наивно-лукавую и буржуазную; когда прислушиваешься к речам рыцаря, этого «вечного» дворянина, нельзя не улыбаться вместе с Арраским горбуном. Когда пастушка Марион рассказывает Робену о своем приключении с рыцарем, услышишь неизменную повесть, любовную и смешную:

Был человек здесь на коне.
Себе напялив рукавицу,
На кулаке держал он птицу,
И он просил любить его,
Но не дождался ничего.

ский сюжет, ставшая прототипом комической оперы. Рецензия Чулкова на этот спектакль напечатана в газете «Товарищ» (1907. 20 декабря. № 454).

⁷¹ Галль Адам де ла (ок. 1238–1286) – средневековый французский поэт, драматург, композитор.

⁷² Трувер – французский средневековый поэт-певец (XII–XIII вв.), часто одновременно автор музыки и слов.

⁷³ Арраский горбун (*фр.*).

Горделивый и забавный рыцарь, который, вероятно, «несет на своих плечах не одно дворянское поколение», был очень хорош на сцене Старинного театра. Рыцарь выезжал на деревянном коне, и все движения и жесты этого охотника с соколом были глубоко комичны. Реставрированная старая наивная музыка, простодушные трэске⁷⁴ и фарандола⁷⁵, поставленная Фокиным⁷⁶, и превосходные декорации М.В. Добужинского⁷⁷ доставили любителям большое наслаждение. Этот спектакль открыл зрителям целый мир эстетических переживаний, связанных с поэзией Средневековья, – с поэзией, а не с бытом того времени. Тот, кто умеет ценить средневековую миниатюру (вроде тех миниатюр, которыми украшены, напр., «Grandes chroniques de St.-Denis»)⁷⁸, должен оценить и «Лицедейство о Робене и Марион». В этом зрелище была очаровательна фантастика линий и красок, странное смешение средневекового стиля с восточными мотивами (рисунки ковров, головные уборы и что-то вроде халатов – влияние крестовых походов на моду того времени).

⁷⁴ Трэскё (точнее: треска) – средневековый танец, мелодия которого с XIII в. исполняется как самостоятельное произведение.

⁷⁵ Фарандола – провансальский народный танец в быстром темпе.

⁷⁶ Фокин Михаил Михайлович (1880–1942) – артист балета и балетмейстер. Реформатор балетного театра XX в. Организатор Русских сезонов в Париже (1909, 1912, 1914). С 1918 г. – в эмиграции.

⁷⁷ Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1957) – график и театральный художник.

⁷⁸ «Большие хроники св. Дени» (*фр.*).

От спектакля веяло многовековой культурой, утомленной и себя пережившей. Насмешливый трувер, в каком-то смысле опередивший своих современников, в своей «игре» подает руку через голову многих поколений изысканным художникам нашего времени.

Позднее в моих скитаниях по Европе, да и у нас, когда приезжали к нам заграничные гастролеры, я видел немало знаменитых актеров и прославленных режиссеров. Должен признаться, что сердце мое не лежит к западно-европейскому лицедейству. Не то, чтобы я отрицал превосходное мастерство, какое мы видим в *Comédie Française*⁷⁹, или не оценил вообще европейских актеров, но мне все кажется почему-то, что они даже при серьезной школе и высокой талантливости никогда не преодолеют эмоциональности и психологизма.

Впрочем, спешу оговориться, один актер, которого я видел, еще будучи юношей, покорила меня всецело. Это был старик Сальвини⁸⁰. Подумать только, что его видел и Аполлон Григорьев⁸¹, написавший о нем свою знаменитую статью. Правда, Аполлон Григорьев видел его еще молодым, а я глу-

⁷⁹ *Comédie Française* («Комеди Франсез»; офиц. назв.: «Театр Франсе») – французский драматический театр, основанный в Париже в 1680 г. Людовиком XVI.

⁸⁰ Сальвини Томмазо (1820–1915) – итальянский актер. Герои Сальвини увлекали зрителя духовной силой и страстностью. Гастролировал в России в 1880, 1882, 1885, 1900–1901 гг.

⁸¹ Григорьев Аполлон Александрович (1822–1864) – поэт, литературный критик. Статья о Сальвини «Великий трагик» написана А. Григорьевым в 1859 г.

боким стариком, но для Сальвини не было возраста. Я видел его в роли Отелло. Я многих видел знаменитых Отелло, в том числе Росси⁸². Но никто из них не разгадал какой-то страшной тайны ревнивого и, главное, оскорбленного в своем целомудрии сердца, как этот великий трагик. Я помню, как у меня душа замерла в настоящем ужасе, когда Отелло наконец поверил Яго. Сальвини в этом месте прерывал диалог и тихо уходил в глубь сцены. Он стоял спиной к зрителям, чуть касаясь какой-то балюстрады. Его плечи едва вздрагивали. Зрительный зал безмолвствовал, загипнотизированный волшебником. Это был огромный актер.

Из европейских актеров я любил больше иных Элеонору Дузе⁸³, которую видел почти во всех ее ролях. Я написал о ней ряд статей. Но и эта замечательная актриса была прекрасна только тогда, когда передавала с искусством, ей свойственным, все психологические тонкости той или иной героини, но страстность в ее игре никогда не преодолевалась каким-то иным, высшим началом. А ведь если актер остается рабом страсти и не подчиняет ее духовной правде, если, одним словом, в театральном «действе» нет того, что античный человек называл «очищением»⁸⁴, где же истинно подлинный

⁸² Росси Эрнесто (1827–1896) – итальянский актер. Гастролировал в России в 1877, 1878, 1890, 1895, 1896 гг.

⁸³ Дузе Элеонора (1858–1924) – итальянская актриса. В 1891/92 и 1908 гг. была на гастролях в России. В сборник Чулкова «Покрывало Изиды» включена статья «Элеонора Дузе».

⁸⁴ Очищение (катарсис) – в аристотелевской поэтике – неперемное условие

театр? А как редко осуществляется это настоящее чудо искусства...

Говоря об актерах иностранных, не могу не вспомнить об одной замечательной японской актрисе. Я горжусь тем, что, кажется, едва ли не первый из москвичей обратил на нее внимание. Ее привез в Москву какой-то не очень опытный антрепренер и устроил ее гастролы в маленьком театрике в Мамоновском переулке на Тверской⁸⁵. Здесь шли в то время (это был 1913 год) одноактные пьески и миниатюры, иногда с пением и танцами. Вот здесь и появилась впервые г-жа Ганако-Оота⁸⁶ со своей труппой. Я видел ее в двухактной драме «Гроза-Грозей» и в одноактной пьесе «Служанка Отаке». И на этот раз, конечно, не могло быть и речи о трагическом катарсисе. Едва ли вообще в японской культуре могла бы возникнуть эта тема. Но зато в игре этой актрисы была такая психологическая тонкость и такое удивительное мастерство, какого я не встречал ни у одной из европейских актрис. Японские пьесы, в которых выступала Ганако, постро-

воздействия трагедии на зрителя: следя за ее событиями, он испытывает душевное волнение, переживает за судьбу героя, что возвышает человека и нравственно очищает его душу.

⁸⁵ Достоверно установить, о каком театре идет речь, не представляется возможным, так как по этому адресу в разное время располагались разные театры. Скорее всего, Чулков имел в виду Современный (или Московский) театр миниатюр, открывшийся в 1911 г. и принадлежавший М. Арцыбушевой.

⁸⁶ Ганако-Оота (1868–1945) – японская актриса. Гастролировала со своей труппой по России с 1909 г. Ее выступления в 1913 г. широко освещались в печати (см.: Театр. 1913. № 1228).

ены так, что все эмоциональные и психологические краски приурочены к очень простой фабуле, не претендующей на глубину и значительность. Зато автор дает актрисе гибкий и мягкий, как воск, диалогический и мимический материал. Ганако пользовалась им виртуозно. Когда начались толки об этой актрисе в Москве и публика устремилась в Мамонковский переулок, Оленина-д'Альгейм⁸⁷ пригласила Ганако в свой «Дом песни»⁸⁸, и Ганако-Оота выступила на «вечере японского искусства» в Малом зале Консерватории. Перед спектаклем чудесная японка открыла тайны своего артистического мастерства. Прежде всего она показала себя как танцовщица. Она дала три хореографических образца в порядке их сложности – «Детский танец», «Харасуме» (Весенний дождь) и «Сиокуми» (Любовь девушки). Это был воистину «драматический балет», нечто аналогичное тому московскому артистическому начинанию, которое в первые годы революции в маленьком театре на Дмитровке⁸⁹ обратило на себя внимание знатоков театра и танца, но потом по каким-то случайным внешним причинам утратило театральное поме-

⁸⁷ Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869–1970) – камерная певица (меццо-сопрано). Пропагандист творчества русских композиторов, особенно М.П. Мусоргского.

⁸⁸ «Дом песни» – музыкально-просветительская организация, созданная Олениной-д'Альгейм в 1908 г. в Москве.

⁸⁹ Установить, о каком театре говорит Чулков, трудно, так как в послереволюционные годы на Б. Дмитровке располагались «Интимный театр» Б.С. Неволина, «Летний сад», сад «Летучая мышь», «Театр миниатюры» и др.

щение и замерло на несколько лет – и только теперь, как я слышал, вновь возобновляет свою деятельность.

В этом театрике выступила впервые Л.М. Лебедева⁹⁰ в роли мальчика-татарчонка в «Восточном рынке», в роли девушки в «Индусской легенде» и в лирическом танце в «Сказке города». Когда я увидел на сцене эту Лебедеву, я тотчас же вспомнил о чудесной японке. Лебедева – русская соперница Ганако-Ооты. Впрочем, это уж не столько «воспоминание», сколько наше театральное сегодня.

⁹⁰ Лебедева Людмила Михайловна – актриса, танцовщица, возлюбленная Чулкова. Ей посвящено множество его стихов, она стала прообразом Татьяны Михайловны Лапиной в повести «Вредитель» (1931–1932).