

ЩЕПКИН МИХАИЛ СЕМЁНОВИЧ.

В исходе ноября 1805 года в городе Курске на частном публичном театре назначен был спектакль. Молодой человек лет семнадцати, с живою и умною физиономией, беспрестанно бегал с раннего утра в дом Дворянского собрания, где находился театр. На озабоченном лице юноши ясно выражалась радость, тревога и опасение. Это был дворовый мальчик, всеми называемый Миша, которому по случаю внезапной болезни какого-то мелкого актера дали сыграть маленькую роль. Миша с малых лет страстно любил смотреть театральные представления. Сыграть какую-нибудь роль на публичном театре было его мечтою, его постоянным и горячим желанием; наконец мечта превращалась в действительность, и Миша выходил на сцену в драме «Зоя», в роли почтаря Андрея.

К этому времени Щепкин с 1801 года жил в Курске, учился в народном училище и все свободное время проводил в театре. Ему уже удалось сыграть несколько ролей на домашнем театре у графа Волькенштейна. Разумеется, в достопамятный день представления «Зои» никто из окружающих Щепкина не подозревал в нем будущего славного актера, и всякий только посмеивался, глядя на его озабоченное лицо и важность, придаваемую им такому, по-видимому, пустому делу; но Щепкин чувствовал бессознательно, что роль почтаря Андрея решает его судьбу. С этого времени, после удачного дебюта, Щепкину начали давать многие небольшие роли, самые разнохарактерные. Щепкин в несколько часов выучивал роль отсутствующего артиста, и играл всегда лучше того, чье занимал место. Им затыкали все прорехи малочисленной труппы и скудного репертуара. Оркестр, прозвал его «контрабасною подставкой», и вся труппа со смехом повторяла прозвище.

Публика начинала любить и принимать Щепкина с одобрением. Каждый спектакль был шагом вперед для молодого актера, и в течение нескольких лет он сам и все его окружавшие убедились в том, что Щепкин родился для театра. Не получив достаточного образования, не видав ни одного актера, который бы имел какое-нибудь понятие о сценическом искусстве, который бы ходил и говорил на театре по-человечески, Щепкин, конечно, не мог тогда создавать себе и идеала представляемого лица, не мог не подчиняться вредным традициям, от которых трудно отделяться во всю жизнь, не мог не перенимать форм, которыми был окружен, но нет такой неестественной формы, которая не могла бы быть одушевлена, а Щепкин, одаренный необыкновенным огнем и чувством, оживлял ими каждое произносимое слово: кстати или некстати, верно или неверно, - до этого никому не было дела, этого никто не понимал, а все, безусловно, восхищались новым и свежим талантом. Любопытно и поучительно проследить постепенно, как уяснялся взгляд молодого актера, как зарождалось понимание лиц, им представляемых, как блеснула и разгоралась мысль об истине, естественности игры и как он понял наконец, что сцена - искусство, что он художник.

Семнадцать лет играл Щепкин на губернских театрах, переходя из труппы в труппу, постоянно идя вперед. У Щепкина не было амплуа, он не выбирал себе ролей, а играл все. Так, например, в «Железной маске» он, начиная с часового, дошел до маркиза Ловуа, а в «Рекрутском наборе», переиграл все роли, кроме молодой девушки Варвары. Слава Щепкина росла преимущественно в южной части России, дошла до Москвы, и, наконец, в 1823 году поступил он на Императорский Московский театр.

Щепкин в продолжение своей провинциальной сценической жизни получил два толчка, которые были ему очень полезны. Первый случился в 1810 году, когда он увидел домашний спектакль в селе Юноковке (Харьковской губернии): в этом спектакле князь Прокофий Васильевич Мещерский играл роль Саландра в комедии Сумарокова «Приданое обманом». Естественная игра князя Мещерского сильно поразила молодого актера и произвела решительное влияние на его понятия о сценическом искусстве. Второй толчок второй толчок случился гораздо позднее: его произвел замечательный актер

Павлов, выехавший из Казани и странствовавший по разным театрам. Этот актер с необыкновенною для того времени истиною и простотою играл многие роли, особенно роль неизвестного в комедии Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». Актера Павлова мало понимали и мало ценили; но Щепкин понял, оценил его и воспользовался добрым примером, несмотря на противоположное значение своего амплуа.

Московская публика обрадовалась прекрасному таланту и приняла Щепкина с живейшим восторгом; но Щепкин не успокоился на скоро приобретенных лаврах, как это делают многие. Постоянно трудясь с первого дня поступления своего на сцену, постоянно изучая, обрабатывая свою игру, он удвоил свои труды, поступив на Московскую сцену. Он делал это не для приобретения большей славы или выгод житейских, он удовлетворял собственной душевной потребности. Театр уже был для него необходимостью, воздухом, условием жизни... Сцена сделалась для Щепкина даже целебным средством в болезнях тела и духа.

Обеспеченный в своем существовании артист Щепкин вполне предался искусству. Обширный репертуар его с каждым годом обогащался новыми ролями, над которыми надо было подумать, надо было потрудиться. Один ряд мольеровских стариков представлял уже назидательное поприще для его сценической деятельности, и Щепкин воспользовался этою высокою школою. На московской сцене Щепкин нашел товарищей более или менее образованных, нашел публику более просвещенную, судей более строгих и лучше понимающих дело. Кроме того, Щепкин нашел в московском обществе дружеский литературный круг, в который приняли его с радостью и оценили его талант, природный ум, любовь к искусству и жажду образования. В этом круге находились между прочими главные лица московской дирекции: Кокошкин, Загоскин, Писарев и Верстовский; но всего важнее было то, что в этом же приятельском круге был наш даровитый писатель князь Шаховской, единственный знаток сцены, страстный и опытный любитель театрального искусства. Этого только и не доставало Щепкину: он весь предался труду и учению, предался пламенно и неумолимо.

Обыкновенно сценические артисты сколько-нибудь замечательные разделяются на два разряда: первый состоит из людей даровитых, но не думающих об искусстве, об изучении его, не признающих необходимости труда. Второй разряд состоит из людей наделенных от природы скудною долею дарования. Это достойные уважения труженики. Они, без сомнения, выше ленивых дарований, но чаще предпочитают талантливому актеру, у которого посреди неверной, даже бессмысленной игры вырвется иногда увлекающее и потрясающее душу слово; предпочтет бедному труженику, бесцветно исполняющему умно и верно понятый характер. Но бывает редкое соединение таланта с ясным умом и горячею любовью к искусству, - и это счастливое соединение представляет нам Щепкин. Его отличительное качество именно состоит в чувстве священного долга к искусству, долга неоплатного, каков бы ни был талант человека. Щепкин всю жизнь выплачивал этот долг по мере сил, платит и теперь и не перестанет платить, пока будет жить. С ослаблением физических средств, которые не могли не измениться в течение пятидесяти лет, Щепкин усиливал средства духовные и вознаграждал по возможности неизбежные утраты, наносимые временем.

Не смотря на страшное число ролей, переигранных Щепкиным, не смотря на их бесконечное, дикое разнообразие, не смотря на их ничтожность, Щепкин не пренебрег ни одною из них. Выезжая на сцену Бабой Ягой на ступе с помелом, являясь Еремеевной в «Недоросле» и пр., - он старался быть тою личностью, которую представлял. От смешных фарсов и карикатур Щепкин в ролях своих доходил иногда до характеров чисто драматических. Например, роль Данвиля в комедии Делавиня «Урок старикам» в Париже играл тальма, в Москве Щепкин. Щепкин был так хорош, что удовлетворил требованиям самых строгих судей. Привычка смеяться от игры Щепкина исчезла, и зрители всегда были растроганы до слез. Во все пятьдесят лет театральной службы Щепкин не пропустил ни одной репетиции, даже ни разу не опоздал. Никогда никакой роли, хотя бы то было в

сотый раз, он не играл, не прочитав накануне вечером, как бы поздно ни воротился домой, и, не репетируя ее настоящим образом на утренней пробе в день представления. Это важное условие в деле искусства, в котором всегда есть своя, так сказать, механическая или материальная сторона.

Вся жизнь Щепкина и вне театра была для него постоянною школою искусства; везде находил он что-нибудь заметить, чему-нибудь научиться; естественность, верность выражения (чего бы то ни было), бесконечное разнообразие и особенности этого выражения, исключительно принадлежащие каждому отдельному лицу - все замечалось, все переносилось в искусство, все обогащало духовные средства артиста. Нередко посреди шумных речей или споров замечали, что Щепкин о чем-то задумывался, чего-то искал в уме или памяти; он думал о каком-нибудь сложном месте своей роли, которая вследствие сказанного кем-нибудь из присутствующих меткого слова вдруг освещалась новым светом и должна была быть выражена сильнее или проще и вообще вернее. Иногда одно замечание, кинутое мимоходом и пойманное на лету, открывало Щепкину целую новую сторону в характере действующего лица, с которым он до сих пор не мог сладить. Из сказанного видно, что роли Щепкина никогда не лежали без движения, не сдавались в архив, совершенствовались постепенно и постоянно. Никогда Щепкин не жертвовал истиною игры для эффекта, для лишних рукоплесканий; никогда не выставлял своей роли на показ, ко вреду играющих с ним актеров, ко вреду цельности всей пьесы; напротив, он сдерживал свой жар и силу его выражения, если другие лица не могли отвечать ему с такою же силой; он охотно жертвовал самолюбием, если характер играемого лица не искажался от таких пожертвований. Все это видели окружающие, и надо признаться, что редко встречается в актерах такое самоотвержение.

Идя неуклонно путем опыта, труда, ученья, дошел, наконец, Щепкин, еще в полной силе своих средств, до того возможного совершенства, с которыми он играл Бота, Досажаева, Транжирина, Богатонова, Арнольфа в «школе жен» (его любимая роль), Гарпагона, Сганареля, Любского в «Благородном театре» Загоскина и Фамусова, Шейлока и городничего в «Ревизоре». Щепкин перенес на русскую сцену настоящую малороссийскую народность, со всем ее юмором и комизмом. Щепкин потому мог это сделать, что провел детство и молодость свою на Украине, сроднился с ее обычаями и языком. В эпоху блистательного торжества, когда Петровский театр, дрожал от восторженных рукоплесканий, был в театре один человек, постоянно недовольный Щепкиным: этот человек был сам Щепкин. Никогда не был собою доволен взыскательный художник, ничем неподкупный судья. В продолжение тридцатидвухлетнего своего служения на московской сцене скольким людям доставил Щепкин сердечное наслаждение, и слез, и смеха. Из всех художников художник-актер производит самое сильное, живое впечатление; но зато и самое непрочное. Актер, заставляя зрителей одно с ним чувствовать, одному радоваться и об одном скорбеть, - вдруг от нескольких тысяч людей слышит голос сочувствия и одобрения, выражаемых громом рукоплесканий! Но мимолетно это впечатление, оно слабеет и умирает вместе с ними. Да сохранится благородное имя сценического художника.

ЧЕХОВ НА СЦЕНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА.

В 1896 году Константин Сергеевич Станиславский дает интервью Николаю Ефимовичу Эфросу, где излагает проекты и возможности создания нового театра в Москве.

Станиславский ищет возможных соратников по будущему общедоступному театру. В то же время с ним настоятельно хочет встретиться Владимир Иванович Немирович - Данченко. И встреча состоялась. Они встретились в «Славянском базаре». Сразу начинается разговор о возможности создания нового театра в Москве. Собеседники ни разу не заспорили, их программы или сливались, или дополняли друг друга.

Немирович - Данченко считает лучшим драматургом современности А.П. Чехова, лучшей пьесой современности - его «Чайку», столь шумно провалившуюся на Петербургской сцене только что, в 1896 году. Константин Сергеевич преклонения перед «Чайкой» не разделяет.

Постановки этой пьесы одержимо добивается Немирович - Данченко. Цензурой она разрешена, конкуренции с другими театрами нет - она не является репертуарной пьесой. Только у автора испрашивает он разрешения на постановку. Автор отказывает режиссеру. Режиссер настаивает.

Поклонников пьесы в труппе много. Станиславскому в пьесе сначала предназначалась роль доктора Дорна, потом писателя – Тригорина.

Именно Станиславский должен готовить предварительную режиссерскую партитуру, которая определит все решение будущего спектакля. Станиславский со свойственной ему аккуратностью клеивает белые чистые листы бумаги между страницами пьесы Чехова. Читает первую ремарку автора: «Часть парка в имении Сорина, Широкая аллея... Налево и направо у эстрады кустарник. Только что зашло солнце...» Рядом на первом вклеенном листе режиссер начинает свою сценическую партитуру: «Пьеса начинается в темноте, августовский вечер. Тусклое освещение фонаря...» Он нарисовал подробную схему места действия - озеро вдали, помост сцены, врытый в землю стол, садовая скамейка, у рампы пни. На сцене происходит тоже, что у них в Пушкино: молодой писатель ждет премьеры своей пьесы, волнуется молодая актриса – любительница. Но самое настроение противоположно: у них – легкая бодрость творчества, радость совместных усилий, на сцене – тоскливое волнение, тяжелое одиночество, отстраненность.

На вклеенных листках появляются схемы мизансцен, зарисовки персонажей. Воссоздается атмосфера подлинного любительского спектакля. Все насыщенно полным правдоподобием.

Владимир Иванович читает партитуру «Чайки», ездит на репетиции. Станиславский измучен, раздражен работой, не понимает, верно ли она сделана, не понимает предназначенную ему роль Дорна, а Немирович - Данченко сразу пишет ему о том, как необходима именно эта партитура для работы с актерами, как точно она выражает сущность пьесы. И в тоже время Владимир Иванович тактично и настойчиво предлагает свои коррективы: «Я боюсь только некоторых подробностей. Ну, вот хоть бы «кваканье лягушек» во время представления пьесы Треплева. Хочется полной таинственной тишины... Иногда нельзя рассеивать внимание зрителя, отвлекать его бытовыми подробностями».

В декабре 1898 года театр объявляет последнюю премьеру года: «В четверг, 17-го декабря, поставлено будет в 1-ый раз «Чайка». Драма в 4-х действиях, соч. Антона Чехова». Чехов, вынужденный из-за болезни переселиться в Ялту, не смог присутствовать на триумфальной премьере.

Недоумевают даже самые верные поклонники Художественного-Общедоступного: пьеса два года назад провалилась в Петербурге. Зачем рисковать молодому театру? В успех верит только Владимир Иванович, но и он вовсе не рассчитывает.

Дарования этого спектакля настолько свежи, что зрители их почти не знают. Режиссеры думают, что избавили свой спектакль от рутины, погубившей постановку Александринского театра. Но как будут воспринимать это зрители?

« В 8 часов занавес раздвинулся. Публики было мало. От всех актеров пахло валериановыми каплями. Мне было страшно сидеть в темноте спиной к публике во время монолога Заречной» - вспоминает Станиславский.

Занавес открыл не традиционно-театральный сад с живописным озером на заднике. Занавес открыл торопливо и грубо сколоченный помост, деревья, почти скрывающие озерную даль, пни, деревянную садовую скамейку у рампы, поставленную так, что сидящие на ней оказывались спиной к публике.

Сестра Чехова Мария Павловна не хотела смотреть премьеру, но она не выдержала и зашла в театр. Тишина и внимание публики поразили Марию Павловну. Это было совсем не похоже на Петербург. Она стала смотреть и увидела чудесную игру незнакомых ей артистов. Спустя две недели Мария Павловна пишет брату, что «Чайка» производит фурор, что билетов достать нельзя.

Все шло так, как представлялось Станиславскому во время работы над партитурой спектакля: стучала колотушка сторожа, выла собака вдали, луна восходила над озером... В Александринском театре над репликами героев хохотали - здесь замирали от тех же реплик, от тоски, которая окутывала спектакль, как озерный туман.

В ночь после премьеры Чехов получает телеграмму Немировича - Данченко: «Только что сыграли «Чайку», успех колоссальный». Премьера стала триумфальной, с «взрывами аплодисментов». От акта к акту нарастало в зале ощущение великого художественного события, все яснее становилась ограниченность старого театра, который отринул гениальную пьесу. Зрители сливались с героями, жили их жизнью.

Станиславский в своем сценическом решении «Чайки» открыл для сцены новые свойства чеховской драматургии. Текст пьесы определялся подтекстом, всем огромным комплексом жизни героев, спектакль Станиславского и Немировича - Данченко был полифоничен, как сама чеховская драма; в этом спектакле был создан неведомый до сих пор сплав поэтического лиризма и жестокого быта; оба режиссера в работе с актерами совершенно миновали приемы старого театра, на деле осуществив задуманную «революционную программу». Поэтому и стала премьера «Чайки» одновременно театральной легендой и живым истоком будущего театра.

Вся пресса пишет о неудаче главной роли Роксановой. Молодая актриса надрывно - истерична, однообразна. Возможно, что вина тут лежит и на авторе партитуры, который все время подчеркивает неизбежность трагедийного финала, сломленность Заречной; для него - чайка смертельно раненная; возможность иного толкования он не ощущает. Неудача с ней делит лишь Станиславский - Тригорин. Он объединяет в единой атмосфере, в общем настроении всех персонажей, всех актеров - кроме себя самого.

Автор пьесы отозвался об обоих исполнителях резко: «...сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, а Тригорин (беллетрист) ходил по сцене, как паралитик; у него «нет своей воли», и исполнитель понял это так, что мне было тошно смотреть». Вялый, рыхлый, всегда покорный - эта характеристика Тригорина понимается исполнителем буквально, он старательно подчеркивает его пассивную, наблюдательную позицию в жизни. «Вынимает записную книжку и записывает» - постоянный жест Тригорина у Станиславского. Актер не воспринимает чеховской сложности характера. Тригорин для него - только «раскисший наблюдатель, только модный беллетрист; ему никак не могут подойти « клетчатые панталоны и дырявые башмаки», в которых видит Тригорина автор.

Три первых сезона Художественного – Общедоступного театра – три чеховских спектакля. Каждый поставлен Станиславским и Немировичем – Данченко. Сам метод работы режиссерской продолжает работу над «Чайкой».

Константин Сергеевич пишет партитуру будущего спектакля – вычерчивает схему оформления, размечает мизансцены, строит действенные линии каждой роли и каждого эпизода. Затем оба режиссера переводят эту партитуру на сцену. В этой работе незаменим Владимир Иванович, который умеет охватить спектакль в целом, использовать все находки Станиславского. Он тем более незаменим, что в каждом из этих спектаклей Константин Сергеевич исполняет одну из главных ролей, он – внутри спектакля, ему самому необходим идеальный «режиссер – зеркало», каким всегда становится Немирович – Данченко.

Исследователи спектаклей Чехова на сцене Художественного театра утверждают, что это были спектакли – романы, захватывающие несравненно более широкий круг явлений, чем до сих пор считалось возможным на сцене. Эта удивительная для театра

развернутость действия вглубь и вширь, «романность» определялась замыслом и сценическим видением Станиславского. Его чеховская трилогия – великое повествование о русской интеллигенции. словно в спектакли вместились не только сами пьесы, но повести и рассказы, сделавшие Чехова писателем, которого называют «совестью эпохи». Темы и образы «Ионыча», «Скучной истории», «Дамы с собачкой», «Крыжовника», «Мужиков» словно пронизывают спектакли Станиславского.

Режиссерское решение «Дяди Вани» и «Трех сестер» строится Станиславским по принципу, воплощенному в «Чайке»: он сразу возвращает сценическое действие реальности, раскрывая совокупность огромного мира, течения жизни за стенами дома Серебряковых или Прозоровых. Человек и среда, в которой он существует, связаны здесь неразрывно.

Для постановки «Дяди Вани» Станиславский добивается от художника, от всех актеров создания настроения осеннего тихого сада, где возле дома возле дома накрыт стол для чая, где можно сидеть в плетеном кресле, где поскрипывают качели. Затем он выводит действие в столовую с большим старым буфетом, с лампой свисающей над столом; в старое зальце с разнокалиберной мебелью; в контору, где по стенам развешаны хомуты, в углу стоят весы и в тоже время выделен «интеллигентный уголок» со столом, со стопкой книг, с удобным креслом.

Для «Трех сестер» строится не одна комната, повторяющая очертания сценической коробки. Подробно обставлена гостиная на первом плане – с мягкой мебелью в чехлах. За дверью видна часть прихожей с зеркалом, и гости непременно оглядывают себя в этом зеркале перед тем, как войти в гостиную. В глубине гостиная переходит в зал, где стол накрыт скатертью с красной каймой. А слева сцена еще раздвигается – замыкается нишей, окно, которой выходит на зрителя. Зрители узнавали старый, просторный дом Прозоровых во всех его подробностях.

Станиславскому важна не полная иллюзия жизни на сцене, но поэзия жизни на сцене, «пятна» - то живописные, то звуковые. Он снова, как в «Чайке», предваряет действие «Дяди Вани» и «Трех сестер» паузами, насыщенными шелестом листьев, щебетом птиц, звоном посуды. Паузы эти рассчитаны по секундам – ведь каждую секунду сценического времени режиссер воспринимает обостренно, ни одна из них не должна быть пустой.

Все в чеховских спектаклях Станиславского исполнено правды жизни. Одновременно возникает зрительское ощущение никчемности житейской повседневности с ее чаепитиями, морозящим осенним дождем, мелкими заботами и мелкими спорами – и ощущение драгоценности, значительности жизни человеческой.

В этом была проза жизни, в этом же была ее цельность и ее пронзительная поэзия – сочетание истинно чеховское. В «Чайке» грубая проза противопоставлялась поэзии резче, чем у автора: лиричность молодых героев и устоявшийся быт противостояли друг другу. В «Дяде Ване» и в «Трех сестрах» эти явления объединились, и, хотя быт ничуть не потерял в своей жестокой пассивности, лирическая тема прозвучала столь мощно, как никогда еще не звучала она в спектаклях Станиславского.

Трилогия первых чеховских спектаклей Художественного театра жила во времени и отображала движение времени. Можно сказать, что «Чайка» - последний спектакль девятнадцатого века, а «Три сестры» - спектакль, начавший двадцатый век в русском театре.

Станиславский и Немирович - Данченко необходимы друг другу. Когда Чехов дает театру новую пьесу, «Вишневый сад», они ставят ее вместе, как прежде.

В октябре 1903г. Станиславский пишет Чехову о только что полученной пьесе: «Я объявляю эту пьесу вне конкурса и не подлежащей критике. Кто ее не понимает, тот дурак. Это мое искреннее убеждение. Играть в ней я буду с восхищением все, и если бы было возможно, хотел бы переиграть все роли, не исключая милой Шарлотты».

Театр Чехова, воплощенный Станиславским, по своим поэтическим средствам был театром новаторским, театром той тональности, которая соответствовала миру чеховских героев.

Художественный театр оказался лучшим интерпретатором произведений Чехова. Антон Павлович бывал на репетициях. Режиссеры и артисты часто обращались к нему за советами. Они создали на сцене целостный и гармоничный ансамбль, воплотивший замысел драматурга.

С Художественным театром Чехова связывали также родственные узы: 25 мая 1901 г. он женился на талантливой актрисе Ольге Леонардовне Книппер. Впоследствии на сцену Художественного театра поступил племянник писателя - Михаил Чехов, гениальный актер и режиссер, автор книги «О технике актера», основавший в Америке в 1940-50-х гг. свою театральную студию.

ДОСТОЕВСКИЙ НА СЦЕНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА.

У мастеров бывают высокие, счастливые минуты. У В. И. Немировича-Данченко так было в вечер «Братьев Карамазовых».

Спектакль «Братья Карамазовы» помнят во многом благодаря критику П. Ярцеву. Его статьи из «Киевской мысли» перепечатали многие провинциальные газеты. С газетных страниц и вошел в общую память облик спектакля.

Привычного занавеса с чайкой в тот вечер не было – на штанге висел полог, налево открывалась ниша, где располагался чтец, и стояла зеленая лампа. При ее свете и читал актер Званцев.

За это время занавес уходил, открывалась сцена. В профиль к залу сидел Иван за столом в кресле, напротив него – Алеша, Федор Иванович посередине. Нельзя понять чему улыбается Иван. В первой картине Иван почти не говорит. Он сидел молча, двигался мало (мизансцена вообще была почти неподвижна). Раздавались внезапные и твердые шаги, врывался Дмитрий.

В комнату Катерины Ивановны, обозначенную золоченой и розовой мебелью вежливой мещанской походкой входила Грушенька, блестела глазами; наглость в ее низком, чуть сипловатом голосе была наглостью всласть.

«Мебели» у Хохловых были с богатой обивкой, все расставлено симметрично в одну линию. Кресло на колесах, в котором выкатывали Lise, голубое; сидящая в нем, богато разряжена.

Штабс-капитан Снегирев был так отчаянно, так буквально беден - парусиновые брюки трубочками, вырыжевшее пальто.... Ну, почему же не принять от Катерины Ивановны этих денег, с которыми действительно станет легче.

Москвин «брал с места», сразу. Возбуждение, затравленное шутовство; брал с «низкой», реальной точки и поднимал до трагического. Уходила изба, менялся фон, в тумане терялся частокол, Мочалка говорил с Алешей, открываясь в отчаянной, простой любви своей к своим «недрам».

Потом интонация стала другая. В.Я. Виленкин, который слышал Москвина – Снегирева в концертах, запомнил гордость за сына, за человека в нем. Но в спектакле 1910 года в этом месте у Москвина было какое-то движение страха, склоняющее голову. И ведь действительно страшно – все страшно: и то, как мальчик требует «не мирись», и то, как мечтает вырасти и убить врага великодушием, и то, как говорит: «Это не хороший город». И то, как бросил голодной собаке кусок хлеба с булавкой – нарочно, «с мыслью».

Про булавку, брошенную Жучке, в тексте спектакля не было, но в спектакле как целом – это было.

Спектакль почти не давал вещественной конкретности, тем больше весило называющее слово. «Алеша пошел в монастырь. Монастырь он обошел кругом и через

сосновую рощу пошел прямо в скит. Монастырь ему отворили, хотя в этот час уже никого не пускали».

Чтец помогал сохранить ощущение непрерывности в движении фрагментов.

У Перхотина справа письменный стол, на котором Митя, зарядив пистолет пишет записку. Холостяцкий порядок; характер чистенькой комнаты молодого чиновника 80-х годов. В такой обстановке Митя кажется огромным и шумным.

Подгорный – Перхотин покойно говорит, покойно движется.

Потом Мокрое...

На полтора часа: сначала праздник, потом следствие.

Праздник, может быть, безобразен, а следствие – корректно, все равно это совершенно ужасно, когда праздник кончается и начинается следствие.

В «Карамазовых» остро отзовется тема «перемещенных лиц», драмы «на проходном месте». Отзовется мезальянс человека и его положения, мезальянс человека и идеи, с которой он живет.

Режиссура в «Карамазовых» начинается с монтажного решения, с компоновки: ритм, логика ввода, увода, возвращения голосов и ответных тем.

С Владимиром Ивановичем работают Лужский и Марджанов. Репетируют на большой и на малой сцене. Но Немирович-Данченко не страшится, что без него свернут не туда. Общее решение властно, все идет так как надо.

«Братья Карамазовы» были сыграны 12 и 13 октября. В сущности, «Карамазовы» должны были идти без перерывов девять часов кряду; во внутренней истинной непрерывности и отыскивается сила вроде бы разрозненной в событиях трагической игры.

Он находит для «Карамазовых» единое решение пространства, времени: это пространство и время великой книги, а не городка Скотопригоньевска.

На то, чтобы поставить «Братьев Карамазовых», Немирович-Данченко положил себе два месяца. Сверх того потратил еще неделю. Он знал за собой этот дар: «экстремальная ситуация» бывала для него выигрышна. В такую минуту выясняется, что он действительно - готов.

Владимир Иванович Немирович-Данченко задумывал, может быть, гениально, но вовсе не убежденно. Смутился самого названия романа, смутился общего «поля» его, уверял себя сам, что может изолировать какие-то мотивы и темы. Можно отобрать материал так, что получится пьеса «Николай Ставрогин»; можно отобрать материал так, что получится пьеса «Шатов и Кириллов».

В спектаклях Достоевского удалось «отделить человека от его идеи», свести их. Наглая, самодейственная модель мысли приглашала потолковать на скамейку, и Иван Карамазов действительно садился рядом со Смердяковым: тянуло сесть, мерзко было сесть, нельзя уже было не сесть.

Отделенная от человека идея может виться вокруг него в деловом экстазе, готовая сорваться с места, забегать в перед и заглядывать в лицо, оборотясь, как заглядывает в лицо Ставрогину быстрый, захлебывающийся Верховенский - Берсенева. Отделенная от человека идея может в равнодушной, разговорчивой готовности ждать, чего велят делать; так ждет Ставрогина Федька Каторжный у черного горбатого моста.

Человек вынужден на очную ставку с ней, на собеседование; он за это искаженное, само собой возросшее воплощение в ответе, как за наглого сына, прижитого случайно и по легкомыслию (Верховенские - отец и сын) или в сознательном разврате. В спектакле была твердая линия и зыбкий свет. Декорация была житейски реальна - потолки, стены; у простенькой церкви нищие и жандармы.

Спектакли Достоевского были монументальны в своих внутренних пропорциях; достигалась монументальность переживания (а значит, никакой болезненности, излома, сантимерта). Именно о таких работах говорят: сделано до конца бескомпромиссно. С мощью художественной убежденности в том, что делаешь.

Но странным образом эта полнота художественной убежденности еще не означает, что Немирович - Данченко сам думает так, как думает Достоевский. У него иные представления и иной ход мыслей, чем у Достоевского. Скорее ему близко то, как на эту проблему смотрит Чехов. Нравственность при условии конечности жизни и отсутствия бога, что называется общей идеей, или богом живого человека.

Немирович - Данченко мог бы назвать себя так: гражданин христианского государства, но не христианин. Он вполне вне веры. Отсутствие бога для него не трагедия, а данность. Он с тем живет.

Общей идеи мироздания нет, однако это вовсе не значит, что все дозволено. Более того, именно отсутствие общей идеи мироздания тем строже обязывает человека попробовать вести себя так, как если бы она была; возникает какая-то высокая и нетвердая надежда, что труд такого усилия выработает или обнаружит ее.

Владимир Иванович не считает, что надо ставить только тех авторов, под чьими мыслями подписываешься и с чьим толкованием мира во всем согласен. Мы не спорим о том, верны или ложны ваши мысли, мы бы приняли их, если бы они заражали внутренней энергией. Достоевский силой заражал. «Братья Карамазовы» - высшее и на таком уровне никогда не повторенное утверждение «системы Станиславского» на материале трагедии.

Почему именно «Братья Карамазовы» смогли стать тем для артистов, чем стали, объяснят определения Немировича - Данченко: «Все опасно, все обоюдоостро: вера в непремennую гениальность человеческой природы тоже опасна и обоюдоостра и природа бывает бездарна. И властна сила дней: вот, стареет».

ПЕРВАЯ СТУДИЯ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Создатели Студии во главе с Л.А.Сулержицким, Б.М.Сушкевичем, Е.Б.Вахтанговым при поддержке К.С.Станиславского представляли собой «Собрание верующих в систему Станиславского». В самом названии, таким образом, утверждались задачи Студии – экспериментально-творческая разработка «Системы». В начале 1910-х, когда театральное искусство переживало кризис, связанный с исчерпанностью старых, и даже относительно новых форм (коллективу МХАТ насчитывалось всего 15 лет), возникла необходимость в создании коллективов нового типа. Так, повсеместно крепло студийное движение, рождались различные маленькие театры-студии, творчески объединенные, как «коллектив единомышленников» и ставящие своей основной целью поиск и апробацию новых театральных идей.

Работу в Первой студии непосредственно возглавлял Л.А.Сулержицкий, для творческих поисков которого важнейшим был принцип этического оправдания лицедейства. Спектакли, поставленные в театре в дореволюционный период 1913–1916-х – «Гибель надежды» Г.Гейерманса (реж. Р.В. Болеславский), «Калики переходящие» В.Волькенштейна, «Сверчок на печи» по Ч.Диккенсу (реж. Б.М.Сушкевич), «Праздник мира» Г.Гауптмана, «Потоп» Г.Бергера (реж. Е.Б.Вахтангов) отличались психологической глубиной, утонченностью и камерностью (зал на 100 мест был максимально приближен к

сцене и это требовало от актеров особой психологической детализации и даже нервной обостренности чувств). В связи с этим Станиславский и Сулержицкий нередко предостерегали студийцев от крайностей натурализма и взвинченной нервной истерии. Программным спектаклем того периода стал «Сверчок на печи», несущий проповедь теплоты человеческих отношений, утверждающий радость семейного уюта, веру в рождественскую сказку. В годы Первой мировой войны содержательная сторона спектакля звучала особенно актуально. Покровительствуя Первой студии, Станиславский призывал к тому, чтобы в годы войны она была своего рода духовным оазисом для зрителя.

После Октябрьской революции направление работы Студии меняется, становится все ближе к острой экспрессии, трагической эксцентрике, театральности. Лучшие работы того периода театра были связаны с именами М.Чехова и Е.Вахтангова. В историю русского советского театра яркими страницами вошли такие спектакли, как «Росмерсхольм» Г.Ибсена (постановка Е.Вахтангова), «Двенадцатая ночь» В.Шекспира (постановка Б.Сушкевича, в роли Мальволио – М.Чехов), «Эрик XIV» Э.Стринберга (постановка Е.Вахтангова, в роли Эрика – М.Чехов).

Период 1921–1924 характеризуется все большей тягой к яркой театральности, становящейся приметой времени. Поставлены спектакли по В.Шекспиру – «Укрощение строптивой», «Король Лир» (Король – И.Певцов, пост. Б.Сушкевича). В 1922 с успехом прошли гастроли Студии по странам Восточной Европы. Итогом этого периода стал спектакль «Расточитель» по Н.Лескову, поставленный в 1924 (пост. Б.Сушкевича, А.Дикого, С.Бирман), отмеченный многочисленными актерскими удачами (Молчанов – А.Дикий, Князев – И.Певцов, Минутка – И.Берсенева). С сентября 1922 Студию возглавил М.Чехов.

На неоднократные предложения В.И.Немировича-Данченко войти в состав Московского Художественного театра Студия отвечала отказом, настаивая, таким образом, на самостоятельном пути.

Сильнейший, разнохарактерный артистический состав коллектива: С.В.Гиацинтова, В.В.Готовцев, М.А.Дурасова, А.И.Чебан, С.Г.Бирман, И.Н.Берсенева, А.Д.Дикий, И.Н.Певцов, М.А.Чехов и др. подготовил рождение в 1924 нового самостоятельного театра – МХТ Второго. Это название Первой Студии дал В.И.Немирович-Данченко. Московский Художественный театр Второй во многом продолжил искания Первой студии МХТ, которой новый театр был обязан своим появлением. В то же время МХТ Второй отличался очевидной эстетической самостоятельностью, отдельной сценической историей, своими проблемами. Так, сочувственно относясь к первой Студии, Станиславский не принял МХТ Второго, считая, что он расходится с МХТ в главных содержательных позициях.

В середине 1920-х годов встал острейший вопрос о смене театральных поколений во МХАТе. После долгих колебаний самостоятельными театрами в 1924 стали 1-я и 3-я Студии Художественного театра, в труппу театра влились студийцы 2-й Студии А.К.Тарасова, О.Н.Андровская, К.Н.Еланская, А.П.Зуева, В.Д.Бендина, В.С.Соколова, Н.П.Баталов, Н.П.Хмелев, М.Н.Кедров, Б.Н.Ливанов, В.Я.Станицын, М.И.Прудкин, А.Н.Грибов, М.М.Яншин, В.А.Орлов, И.Я.Судаков, Н.М.Горчаков, И.М.Кудрявцев и др.

Безусловной победой МХТ стала постановка Ревизора (1921). На роль Хлестакова Станиславский позвал Михаила Чехова, недавно перешедшего из МХАТ (театр уже был объявлен академическим) в 1-ю студию. В 1922 МХАТ под руководством Станиславского отправляется в длительные зарубежные гастроли по Европе и Америке, которым предшествует возвращение (не в полном составе) качаловской труппы.

Острейшим становится вопрос смены театральных поколений во МХАТе. После долгих колебаний самостоятельными театрами в 1924 становятся 1-я и 3-я студии Художественного театра, в труппу театра вливаются студийцы 2-й студии: А.К.Тарасова, О.Н.Андровская, К.Н.Еланская, А.П.Зуева, В.Д.Бендина, В.С.Соколова, Н.П.Баталов,

Н.П.Хмелев, М.Н.Кедров, Б.Н.Ливанов, В.Я.Станицын, М.И.Прудкин, А.Н.Грибов, М.М.Яншин, В.А.Орлов, И.Я.Судаков, Н.М.Горчаков, И.М.Кудрявцев и др. Станиславский болезненно переживает «измену» учеников, дав студиям МХАТ имена шекспировских дочерей из Короля Лира: Гонерилья и Регана – 1-я и 3-я студии, Корделия – 2-я.

После прихода в труппу МХАТ молодежи из 2-й студии и из школы 3-й студии Станиславский вел с ними занятия и выпускал на сцену их работы, выполненные с молодыми режиссерами. В числе этих работ, далеко не всегда подписанных Станиславским, – «Битва жизни» по Диккенсу (1924), «Дни Турбинных» (1926), «Сестры Жерар» и «Бронепоезд 14-69» (1927); «Растратчики» Катаева и «Унтиловск» Леонова (1928).

В 1935 открылась последняя – Оперно-драматическая – студия Станиславского (среди работ – Гамлет). Практически не покидая своей квартиры в Леонтьевском переулке, Станиславский встречался с актерами у себя дома, превратив репетиции в актерскую школу по разрабатываемому им методу психо-физических действий.

АКТЁРЫ ВОДЕВИЛЯ.

Дюр Николай Осипович 1807 – 1839

В репертуаре Александринского театра 1830 – 1840-х годов большое место занимал водевиль – комедия с куплетами, музыкой и танцами.

Долгое время существовало предвзятое мнение о водевиле, как о жанре безыдейном и откровенно развлекательном. Водевили, которые писали к бесчисленным бенефисам, наводнили Александринскую сцену.

С русским водевилем связана деятельность видных актёров Александринского театра. Прежде всего, здесь надо назвать Дюра Н.О., воспитанника петербургской театральной школы. Высокого роста, худощавый, подвижной, Дюр был превосходным танцовщиком и незаурядным певцом. Он владел искусством мгновенной трансформации и с неизменным успехом выступал в водевилях «с переодеванием». Блестящий мастер внешнего перевоплощения, Дюр не интересовался психологией своих героев. Он легко двигался на сцене, увлечённо пел куплеты, грациозно пританцовывая. Выступления Дюра сопровождались триумфом.

Асенкова Варвара Николаевна 1817 – 1841

Мать Асенковой была актрисой и своих детей отдала учиться в театральную школу, но через два года Варвару признали неспособной к сцене. Но мать не могла успокоиться, чтобы её красивая дочь была бездарна и попросила знаменитого в то время актёр Сосницкий, постоянно бывавший в доме матери, испробовать силы Варвары Николаевны, дав ей выучить несколько басен Крылова. Он заставил её их прочитать и объявил неспособной; мать всё же не отступала от знаменитого артиста, прося дать прочитать дочери ещё несколько ролей, но и тут не было успеха; наконец он дал ей роль из пьесы «Фани, или Мать и дочь – соперницы». Варвара Николаевна так вошла и вникла в роль дочери, прочитав её перед Сосницким, что последний пришёл в восторг, упал перед ней на колени, сказав: «Варя, теперь я ручаюсь, что ты будешь артисткой». Она дебютировала в 1835 году в Александринском театре в комедии «Три султанши» и водевиле «Лорнет». И в той и в другой пьесах назначены ей были главные роли. Она выглядела красавицей, обладала хорошеньким голосом.... И хотя она немного оробела, провела сцену прекрасно и имела успех.

Вскоре с ней заключили контракт. Варвара Николаевна была любимицей публики. В летнее время участвовала она в спектаклях в различных загородных театрах, часто в присутствии высочайших особ; отпусков она никогда не имела, в то время их не полагалось.

Она играла в некоторых пьесах вместе с матерью, как-то: «Тётушка, или Она не так глупа», потом в «Горе от ума»...

Поклонников у неё было множество.

В 1835 году Асенкова стала всё чаще появляться на сцену в новых ролях: Серафимом (паж) в «Свадьбе Фигаро», Варенькой в водевиле «Покойник муж» и во многих других пьесах. В конце года ожидал её новый блистательный успех в роли юнкера Лелева в «Гусарской стоянке». Она очень любила играть и мужские роли. И тут искусство было доведено ею до совершенства.

Здесь начинается второй период художественной жизни Асенковой, и к сему времени должно отнести выполнение ею роли Маргариты в «Честолюбии» Скриба, где она и Каратыгина ст. были хороши.

Частые и усиленные занятия не могли не быть вредны здоровью молодой слабогрудой артистки, отчего в 1836 году Асенкова занемогла и несколько времени не являлась на сцену. По выздоровлении она вышла в роли дочери городничего в «Ревизоре», и после того стала беспрестанно стала являться в новых важных и неважных ролях. Её имя стало необходимой принадлежностью афиши.

В феврале 1836 года Асенкова подписала контракт на три года. Ради театра она отказалась от выгодных предложений – супружества и даже больная думала о том, как поскорее возвратиться к своим любимым занятиям.

С «Гусарской стоянки» она особенно пристрастилась к ролям мальчиков, в которых до начала 1839 года выходила охотнее, нежели в чём-нибудь другом. В то же время испытала она себя и в драме, а именно в роли Фани в комедии Ампи «Мать и дочь». Должно заметить, что в драме Асенкова была слабее, нежели в комедии и водевиле.

В 1837 году Асенкова имела блистательный успех в роли Эсмеральды. Вскоре она вышла в роли Офелии в «Гамлете» и доказала, что в её даровании решительно был драматический элемент. Это была Офелия Шекспира, грустная, безумная, но тихая и потому трогательная. Роль Офелии была одной из любимейших её ролей вообще, и особенно из всех драматических её ролей.

10 января 1838 года Асенкова получила свой первый бенефис, где прекрасно выполнила роль Дженни в водевиле «Мечты» и мастерски сыграла маленькую роль Юлия де Креки в водевиле «Полковник старых времён». За успехом последовало ещё несколько таких же, более или менее важных, но о которых распространяться невозможно, потому что Асенкова считала роли не единицами, а десятками...

Такая деятельность и неутомимость снова расстроили здоровье артистки, и она принуждена была на время оставить сцену и переехала жить на дачу, откуда возвратилась совершенно здоровой и с новым рвением принялась за работу.

С наступлением 1839 года занемог Дюр и 16 мая его не стало. Асенкова осталась одна для любителей русского водевиля, но и её дни были уже сочтены.

В продолжение Асенкова создала множество новых ролей. Нельзя не упомянуть о роли Корнели в «Дедушке русского флота», данном ею во второй бенефис, и о ролях Катеньки в «Отце, каких мало», Вероники в «Углино», Мирандолины в пьесе того же названия, Евгении Гранде в «Дочери скупого», Карла II в «Пятнадцатилетнем короле» и особенно о роли Мальвины в комедии «Мальвина, или урок богатым невестам», которую Асенкова создала с превосходством.

В начале 1840 года, в третий и последний бенефис свой, Асенкова с успехом создала роль Параши-сибирячки, премило сыграла роль Лизы, жены башмачника Роде, в водевиле Каратыгина 2-го «Ножка». Около того же времени Асенкова имела другой

блистательный успех, в роли Елены, дочери Велизария, в трагедии того же названия, и ещё в роли Пашеньки в водевиле «Новички в любви».

Вскоре Асенкова опять занемогла и снова отправилась на дачу. Тут она получила некоторое облегчение, но здоровье её уже было навсегда утрачено, и смерть скрытно, но быстро двигалась к своей жертве. Это принудило актрису покинуть сцену почти на год. Вдруг Асенкова, желая сделать что-нибудь приятное актрисе Шелиховой, неожиданно решилась вопреки докторскому запрещению выступить на сцену в бенефис сей актрисы. И вышла она в весьма трудной и значительной роли Софьи – в драме, водевиле «Добрый гений».

При появлении любимой артистки театр задрожал от рукоплесканий, и они только и поддерживали слабеющие силы Асенковой, вышедшей на сцену больной и слабой.

Силы её стали приметно упадать, однако она беспрестанно играла и упорствовала не сходить со сцены. Четырнадцатого апреля имя Асенковой появилось в последний раз в афише, с извещением о её бенефисе, но она в нём не участвовала.

В последние дни мучения её дошли до того, что она стала желать смерти.

19-го апреля смерть даровала Асенковой спокойствие...

Погребение происходило на Смоленском кладбище 22-го апреля, при огромном стечении людей, пришедших отдать последние почести Асенковой.

Самойлова Надежда Васильевна 1818 – 1899.

После смерти Асенковой во многих её ролях выступала водевильная актриса Самойлова Н.В.

Самойлова дебютировала на сцене Александринского театра в 1838 году. Обладая выразительной мимикой, хорошим голосом, Самойлова занимала амплуа инжениу в водевилях. Она блестяще владела мастерством имитации. В написанных для неё пьесах она копировала тогдашних театральных знаменитостей.

Актёром, прошедшим через водевиль, воспринявшим его жанризм, интерес к повседневному быту и смело шагнувшим за рамки водевиля был **Мартынов А.Е.**

АКТЁРЫ МАЛОГО ТЕАТРА.

Малый театр - старейший театр России. Его труппа была создана при Московском университете в 1756 году, сразу после известного Указа Императрицы Елизаветы Петровны, ознаменовавшего рождение профессионального театра в нашей стране: “Повелели мы ныне учредить Русский для представления комедий и трагедий театр...”

К началу 1890-х годов Малый театр представлял собой значительный творческий коллектив мастеров, принесших ему славу лучшего театра России.

В 1890 году в труппе театра насчитывалось 90 человек. Это Рыкалова, Медведева, Федотова, Никулина, Ермолова, Васильева, Щепкина, Яблочкина С.В., Садовская, Уманец-Райкина, Панова, Лешковская, Яблочкина А.А., Музиль, Садовский, Макшеев, Ленский, Правдин, Рыбаков, Южин, Горев и другие.

Наряду с артистами, с именами которых связана целая эпоха в русском театральном искусстве, в Малом театре были и малодаровитые профессионалы сцены, лишь недавно начавшие свой творческий путь.

Принципы актёрского перевоплощения, лежащие в основе творчества театра, позволяли создавать и образы большой жизненной естественности, простоты, тонких душевных переживаний, и театрально броские, ярко эмоциональные. Стремясь к наибольшей выразительности сценического образа, актёры тяготели и к художественно обобщенной форме искусства, к поэтичности, и к бытовой детализации, воспроизведению конкретных жизненных черт. Неизменно отводя огромное внимание слову на сцене, театр в одних случаях добивался звучной декламации, музыкальности речи, в других – его прежде всего заботила бытовая характерность, сочность и красочность языка.

Для актёрского искусства Малого театра характерно стремление найти в каждом отдельном спектакле общий тон исполнения, достигнуть согласованности игры в актёрском ансамбле на основе взаимодействия исполнителей и соблюдения сценической перспективы.

Искусство актёров Малого театра отличалось простотой и естественностью, но эта простота не противоречит яркости красок художественного исполнения.

Как и в предыдущие десятилетия, актёрское искусство Малого театра не представляло вполне однородного художественного явления. Важное место продолжала занимать творческая школа Прова Садовского с её тяготением к бытовой конкретности, социальной типичности, психологической обобщённости, искусству, для которого характерны выразительная жизненная деталь, слитность актёра и образа, ёмкая и многокрасочная живая речь. В актёрском искусстве происходит обогащение и взаимодействие реалистических принципов Щепкина, Садовского и романтического искусства с его героической патетикой, страстной эмоциональностью, вдохновенностью и обобщением образа. В романтическом и классическом репертуаре актёры стремились к большей вневременности, абстрактности, поэтически обобщённому воспроизведению типического.

Актёры Малого театра участвовали в довольно широком и разнообразном репертуаре – в классических пьесах и современных трагедиях и комедиях западной и русской драматургии.

В числе актёров, сформировавшихся, прежде всего на традициях драматургии Островского, бытовом репертуаре, был **Михаил Провович Садовский**. В работе над ролью он исходил из принципа – прежде всего, понять и прочувствовать роль, а затем выразить её во всей полноте и объективности внешних деталей, жизненно-бытовых черт. Он играл преимущественно характерные роли, был мастером эпизодических персонажей, но в 80-е годы его искусство усложняется сочетанием комизма и драматической игры, юмора и нервности исполнения.

У Садовского было преимущественно два типа ролей – богатые купчики, характерные герои пошлого обывательского мира, которые передавались им комедийно ярко, с едким юмором, колоритно, и роли людей, пришибленных жизнью, внутренне честных, страдающих, в исполнении которых драматизм актёра, прорываясь сквозь тонкую дымку юмора, захватывал зрителя. Садовский был чужд новых течений в искусстве, он не принимал форму чеховской пьесы, он больше тяготел к типу драматургии Островского, стремясь в традициях искусства Островского и Прова Садовского выразить новые стороны человека 80 - 90-х годов.

В числе старейших актёров бытового плана – **Музиль и Макшеев**. Талант Музиля был небольшого диапазона, исполнял он эпизодические, характерные роли, но, глубоко проникая во внутренний мир героев, он создавал законченные художественные образы, яркие жанровые фигуры, являвшиеся результатом острого и внимательного наблюдения и изучения им жизни. В творчестве Музиля, актёра комического амплуа, с годами появился

и сильный драматический оттенок, что позволило ему играть в 80 – 90-е годы роли лирико-драматические, с мягкой лиричной грустью, и роли трагического плана.

Искусство Макшеева В.А., лишённое преднамеренной игры привлекало внутренним тонким, сдержанным комизмом и органической верностью основного тона. Его эпизодические персонажи поражали естественностью жизни на сцене, типичностью и конкретностью внешнего облика и поведения человека, что достигалось строгим обдумыванием, мастерством отделки деталей, характерностью движений, мимики, манер, речи. Но он оказывался слабее там, где требовались не столько несложный комизм бытового характера, изображение простодушия, доброты, мягкосердечия, сколько выражение этической силы, раскрытие социальной основы образа, необходимая проникновенность в многосторонний характер и едкая ирония.

Иным было дарование Правдина О.А., свыше сорока лет проработавшего в Малом театре. Он был, прежде всего, характерным актёром, у которого внешне комедийные черты преобладали над внутренним комизмом и глубиной социального характера. Наиболее удачно он изображал, подчёркнуто комических персонажей с вполне определёнными чертами, без сложного психологического рисунка. Правдину был свойственен широкий интерес к искусству, умение ярко передать внешний стиль эпохи, повышенное внимание к технике актёрского мастерства, к чистоте и звучности сценической речи.

Виднейшее место в труппе занимала **Садовская О.О.**, которая на протяжении десятилетий воплощала сущность жизненно-бытового, реалистического искусства Малого театра. Она играла преимущественно комедийные, но также и трагические роли. Её образы были и жанровые и психологические, в них был и мягкий юмор и строгость жизненной правды. Садовская отличалась энергичным сценическим темпераментом, ей были свойственны сочные яркие краски, многообразие тонов, рельефность исполнения и одновременно искренность и глубина переживания. Она мало жестикулировала, почти не двигалась по сцене и, находясь на переднем плане, обращаясь непосредственно в зрительный зал, достигала искусством слова и мимикой высокой степени выразительности. Реализм Садовской обогащался и достижениями искусства нового времени.

Федотова Г.Н. по характеру своего творчества противоположна и Никулиной, и Ермоловой. Её исполнение, лишённое героической патетики, идеализированного оптимизма, лиричности, свойственных Ермоловой, своей упорядоченностью, отточенностью, осознанностью, контролем мысли и вкуса, выдержанностью характеров противостояло и непосредственности таланта Никулиной. Образы Федотовой были насыщены крепкой, едкой разоблачающей иронией, беспощадным суровым осуждением, её речь прекрасно передавала ритм и музыкальность стиха. Она всегда чувствовала стиль пьесы, роли, эпохи, среды. Ей особенно удавались скептические натуры, лицемерные ханжи, алчные и властолюбивые женщины.

Центральное место в репертуаре Малого театра продолжает сохранять **Ермолова М.Н.** Для её ролей характерно изображение страданий женщины, томящейся под гнётом предрассудков, обывательских нравов, семейного деспотизма. Это неизменно благородные, кроткие люди, с мятущейся душой и тихой грустью, в изображении которых Ермолова применила новую сценическую манеру. Характер игры Ермоловой значительно менялся, психологически усложнялся.

Широта и разнообразие таланта позволяли **Ленскому А.П.** выступать в комедийных и характерных ролях, в драме и трагедии, в современной бытовой пьесе и в классическом, героико-романтическом репертуаре. Выразительность и законченность формы Ленский

придавал каждой, даже эпизодической роли. Много сил и внимания он уделяет внешнему облику героя. Большая работа по созданию внешнего облика героя и манеры его поведения идет параллельно с разработкой внутреннего мира человека, определением черт характера, обоснованием его поступков. Тонкая психологическая игра помогает раскрыться сложному и противоречивому характеру человека. Мастерство перевоплощения Ленского получает большую внутреннюю основу, зиждется на глубоком овладении психологией героя и актёрском переживании.

Интересный творческий контраст представляли дарования двух других исполнителей центральных ролей – *Горева и Южина*. Горев Ф.П. был актёром романтического плана. У него чувство преобладало над рассудком, вдохновение над техникой. Захваченный ролью он достигал больших творческих взлётов, но часто испытывал и падения, играл слабо. Горев имел горячий, сильный и чуткий темперамент, речь его была музыкальна, нервное лицо выразительно, он создавал впечатляющий пластический образ. Он не играл ролей героических борцов за правду, не был актёром классики, но он утверждал благородство человека, ему были близки тоска неудачника, негодование идеалиста, неприятие житейской пошлости.

Дарование Южина А.И. можно противопоставить дарованию Горева. Южин отводил огромное внимание актёрской технике, тщательно продумывал роль, распланировал её. В натуре этого умного и образованного актёра не было прирождённой пламенности, рассудочность преобладала над увлечённостью, обдуманность и мастерство над безотчётностью вдохновения. Ему лучше удавалось изображение открытой страсти, драматической силы, эмоционального напряжения, чем сдержанного лиризма, задушевности и теплоты чувства.

Его грим был отчётлив, мимика негибка, речь чрезмерно декламационна. Его герои отличались цельностью характеров, ясностью мыслей и поступков, самоуверенностью и чёрствостью, отсутствием сентиментальности и душевной апатии.

Он создавал выразительные социально-психологические, комедийные портреты.

Таковы крупнейшие актёры Малого театра, выступавшие на его сцене в 90-е годы и представлявшие собой очень разнообразное сочетание творческих индивидуальностей.

Позже в коллектив Малого театра влились молодые актёры, закончившие драматические курсы. Из первого выпуска школы: Нечаева С.М. (1891 – 1909), Таирова Н.Р. (1891 – 1908), Турчанинова Е.Д. (1891 – 1959), Полякова А.Т. (1891 – 1900), Акимов Ф.А. (Ухов) (1891 – 1907), Парамонов Ф.А. (1891 – 1892 и 1895 - 1908) и ряд других, всего 13 учащихся.

Весной 1892 года курсы выпустили Полянскую Е.П., Парадина Н.М., Платона И.С., Рыжова И.А.

Выпуск 1893 года был, несомненно, более удачным. Школу оканчивают и приходят в Малый театр Рыжова В.Н., Музиль Е.Н., Юдина М.П., Щепкина Е.П., Токарева О.И., Худолеев И.Н., Яковлев Н.К. Наиболее крупные актёрские дарования этого выпуска – Рыжова В.Н. и Яковлев Н.К.

В том же году в театр поступает Федотов А.А., сын Федотовой Г.Н. Он приходит не из театрального искусства, а после окончания историко-филологического факультета университета и нескольких лет государственной службы.

В последующие годы школа выпускает Садовскую Е.М., Руссецкую М.М., Садовского П.М. и ряд менее значительных актёров. Особенно важным было принятие в театр молодых Садовских.

АКТЁРЫ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.

Признанным главой Александринской труппы 1830-х годов был знаменитый трагик **Каратыгин В.А.** (1802-1853). Дебютировав на сцене Петербургского Большого театра в 1820 году, он уже через десять лет стал прославленным артистом, премьером, Любимцем публики.

Каратыгин обладал редкими сценическими данными: двухметрового роста, он был правильно сложен, подвижен, красив. Каратыгин происходил из актёрской семьи. Его отец Каратыгин А.В. – известный петербургский актёр конца XVIII – начала XIX века; мать – актриса Каратыгина-Перлова А.Д. Партнёршей Каратыгина В.А. выступала его жена – видная актриса Каратыгина-Колосова А.М.

В.А. Каратыгин долгое время держался старой классицистской манеры игры. Эта манера исполнения была устойчивой потому, что её представителями были не второстепенные актёры, а такие крупные таланты как Каратыгин и Брянский.

Каратыгин много и тщательно работал над ролью. Дома стены его репетиционной комнаты были отделаны зеркалами. Здесь он шлифовал каждое движение, позу, поворот головы.

Систематическая, упорная работа, продуманность деталей, понимание искусства актёра, как искусства живописного, внешнего, декоративного – характерные черты творческого облика Каратыгина.

Первое десятилетие сценической деятельности Каратыгин выступал преимущественно в классицистских трагедиях, но, вытесняемая новыми жанрами трагедия должна была уступить место романтической драме, пьесам Шекспира и Шиллера. 1830-е годы застают Каратыгина в зените славы.

Психологическая сложность героев шекспировских трагедий мало интересовала Каратыгина. Каратыгин выделял в них одну главную страсть. Отелло в его трактовке был диким ревнивцем. При исполнении Каратыгиным главной роли в «Гамлете», он подчёркивал борьбу за престол. В «Короле Лире» зрители любовались величием Лира и приходили в изумление от эффектно разработанной сцены безумия.

Но в 40-е годы стиль его игры заметно изменился. Его игра стала проще и ближе к натуре. Его игра стала намного естественнее.

И всё же, как ни стремился Каратыгин не отстать от времени, его значение неизменно падало, отходили в прошлое классицистские трагедии и романтические мелодрамы, в которых преимущественно выступал актёр. В 40-е годы, годы борьбы за гоголевское направление, искусство Каратыгина всё с большим трудом находило для себя благоприятную почву, его репертуар резко снизился, доходя иногда до двух новых ролей в сезон.

Каратыгина сравнивали с Мочаловым, постоянно затрагивали вопросы стиля актёрской игры.

Мочалов был романтическим актёром. Его романтизм питался идеями передовых людей эпохи – Герцена, Грановского, Станкевича. И если Каратыгин усвоил некоторые приёмы сценического романтизма, то это был в основном внешний, костюмный, театральный романтизм. Превалирующей чертой его актёрской сущности был рационализм и связанная с ним эстетика классицизма.

Другим выдающимся актёром Александринского театра этого времени был **Мартынов А.Е.** (1816 – 1860). Он был одним из первых русских актёров, в творчестве которого проявилась глубокая заинтересованность к современной тематике. Под влиянием Белинского и гоголевской реалистической школы русской литературы Мартынов подхватывал и развивал в своём творчестве идеи и образы, навеянные ему реальной жизнью современного общества.

Обогащённый сценическим опытом Щепкина, умевшего проникать в характер простого человека, Мартынов содействовал общему процессу демократизации искусства. Мартынов шёл в ногу со временем.

Ничто не предвещало в нём великого актёра. Небольшого роста, болезненного вида, был он смешлив и горазд на выдумки. Ловко пародировал известных артистов. Он пришёл в театр комическим актёром.

Мартынов вступил в труппу Александринского театра в 1836 году. Мартынов был верным последователем щепкинской реформы, он шел вслед за Щепкиным, который первым объявил войну сценической манере классицизма. Но Щепкин и Мартынов сформировались в разные эпохи. Драматургия Гоголя и Тургенева венчала деятельность Щепкина. Для Мартынова же Гоголь и Тургенев были лишь началом пути. Мартынов выступил сподвижником молодого Островского.

Путь Мартынова к подлинным произведениям сценического искусства лежал через водевиль. Всю жизнь он был вынужден играть бесконечное количество водевильных ролей. Ценным источником для творчества служили Мартынову живые, непосредственные впечатления от окружающих его людей, от происходивших рядом с ним событий. Пытливый наблюдатель, он с лёгкостью схватывал характерные особенности людей разного положения и сословия. Все эти наблюдения давали чуткому к правде артисту разнообразный материал для его сценического творчества.

Мартынов постоянно жаловался на бедность репертуара. Зато над классическими произведениями он работал с самозабвением и восторгом, но они редко ему доставались.

Способ художественного видения жизни, когда горькое и смешное сливалось в единый образ, роднил Мартынова с Гоголем. Образы Гоголя отвечали подвижной, гротескной пластике Мартынова. Глуховатый голос не казался недостатком. Совершенны были движения тела. К наиболее крупным достижениям Мартынова в драматургии Гоголя следует отнести образы Подколесина («Женитьба»), Пролетова («Тяжба»), почтмейстера (инсценировка «Мёртвых душ»), Хлестакова («Ревизор»).

Мартынов до конца жизни с большим вниманием относился к гоголевскому репертуару.

В четырёх тургеневских пьесах Мартынов сыграл пять ролей. При всем различии характеров, воплощенных Мартыновым в произведениях Тургенева, все образы роднит тема простого, «маленького» человека. Особенно большой успех имел Мартынов в образе Мошкина в «Холостяке». Мартынов показывал бессилие протеста своего героя. Особенно большой успех имел Мартынов в образе Мошкина.

От Гоголя к Тургеневу, от Тургенева к Островскому – таков закономерный путь актёра-реалиста Мартынова, всю жизнь стремившегося к настоящей драматургии.

Не было другого актёра, к которому бы с таким трепетным благоговением и любовью относился Островский, как к Мартынову. Мартынов стал верным идейным союзником и сподвижником великого драматурга, неутомимым пропагандистом его творчества, активным борцом за репертуар Островского в Александринском театре.

Венцом творческих достижений Мартынова в репертуаре Островского была роль Тихона в «Грозе». Островский часто вспоминал Мартынова как одного из лучших воплощений образов своих пьес.

Мартынов сблизил Александринский театр с большой литературой, окончательно утвердил реализм на его сцене. Мартынов не был одинок. Вокруг него группировалась та часть труппы, для которой правда, естественность, простота были законом творчества.

Мария Гавриловна Савина (1854 – 1915) принадлежит к числу тех выдающихся деятелей сцены, которые составили славу и величие русской культуры. Она памятна истории театра как замечательная актриса и неутомимая общественница. Сорок лет работала Савина в Александринском театре.

Дочь заурядного провинциального артиста, она с семи лет участвовала в спектаклях, а в пятнадцать лет, подписав первый ангажемент, стала профессиональной актрисой. С самых ранних лет жизнь не щадила её. От матери она видела лишь брань и упрёки. После того, как родители разошлись, девочка-подросток была предоставлена самой себе. Не зная детства, она в шестнадцать лет вышла замуж за первого человека, который проявил к ней внимание. Это был плохой провинциальный актёр, бывший офицер, выгнанный со службы за растрату. Но от первого замужества она сохранила лишь тяжкие воспоминания да псевдоним мужа.

За пять сезонов работы в провинциальном театре (1869 – 1874) Савина сыграла около полутора десятков ролей в опереттах и водевилях. Правда, иногда на её долю выпадали и роли в произведениях большой литературы – Софья и Лиза в «Горе от ума», Марья Антоновна в «Ревизоре», Полина в «Доходном месте». Но они тонули в море обывательского легковесного репертуара.

Но годы работы в провинции не прошли для Савиной даром. На жизненном пути Савиной встречались подлинные мастера. Их творчество и служило образцом для молодой актрисы. Большую роль сыграла в её судьбе встреча с выдающимся актёром и антрепренером Медведевым П.М. В его антрепризах она прослужила недолго (конец 1871 и 1872 год). Но за этот срок она прошла настоящую школу актёрского искусства.

Петербург впервые увидел Савину в марте 1874 года. Ей было ровно двадцать лет. После удачных дебютов, 16 августа 1874 года она стала актрисой петербургской казённой сцены.

Савина резко выделялась среди всего женского состава Александринского театра. Она принесла с собой нечто принципиально новое. Савина принесла с собой богатство жизненных впечатлений, пристальное внимание к окружавшей её пёстрой жизни. В свои двадцать лет Савина видела и испытала многое. Проявив большую стойкость в жизненных невзгодах, она упорным трудом завоёвывала свои права в искусстве. Беспомощная в семье, она всю свою энергию перенесла на сцену, стремясь утвердить себя, занять высокое место в театре.

Свой путь Савина начала в годы, когда русская литература защищала права женщины, ставила вопросы женского образования. Когда шаблонные пьесы попадали в руки Савиной, актриса нередко поднимала образ героини до уровня подлинной жизни.

Савиной не был свойственен не только пафос утверждения прекрасного, но и пафос разоблачения. Ей удавались те роли, где требовалось передать внутреннюю никчёмность, душевную пустоту обаятельных кокеток и вздорных чаровниц. Профессионализм Савиной преобладал над «общей идеей» её творчества. Она служила не идее, а сцене.

Зарубежная классика не принесла Савиной славы, хотя она играла Катерину в «Угрошении строптивой» В. Шекспира, Мирандолину в «Трактирщике» К.Гольдони и другие крупные роли. Савина нередко использовала право бенефицианта на выбор пьесы, чтобы познакомить русскую публику с неизвестным ещё произведением.

Крылов В.А., театральный фельетонист и драматург писал пьесы специально для Савиной. В его пьесах Савина сыграла около тридцати ролей. Лукавство и лицемерие,

кокетство и лесть, притворный плач и искренний смех, беспричинная радость и настоящая грусть – этим стандартным оружием крыловских героинь Савина пользовалась с большим мастерством. Но лёгкий успех превращался в тормоз. Об этом говорили даже самые верные её почитатели. Выход надо было искать в полноценной драматургии и Савина нашла его. Савина безошибочно определила сильную сторону своего творчества. Именно выступления в классике сделали её крупнейшей актрисой. Эти роли были надежной защитой от упреков в насаждении крыловщины.

В бенефисном спектакле Нильского А.А. «Ревизор» Савина произвела фурор. Неустанно шлифуя и оттачивая эту роль, Савина играла её в течении почти тридцати лет. Играла она также Фонвизина и Грибоедова. Не уход в прошлое, а изображение окружающей современной жизни – один из основных принципов искусства Савиной.

Встреча с Тургеневым и его пьесами занимает особое место в творчестве Савиной. В 1879 году, думая о пьесе для своего бенефиса, Савина остановилась на «Месяце в деревне»: её привлек образ Верочки.

Роль Верочки – одно из самых больших достижений актёрской биографии Савиной. Тонко передавая обаяние тургеневского стиля, Савина вместе с тем привносила в образ Верочки передовые общественные мотивы 1870-х годов.

Кроме Верочки, Савина играла другие тургеневские роли: Машу «Холостяк», донью Долорес «Неосторожность», Машу и Елецкую «Вечер в Сорренте», Дарью Ивановну «Провинциалка», Лизу в инсценировке «Дворянского гнезда». К своей любимой пьесе «Месяц в деревне» Савина вернулась через четверть века, в конце 1903 года, сыграв роль Натальи Петровны.

Третьим писателем, которого выбрала Савина был Лев Толстой. Прочитав «Власть тьмы», Савина пришла в восторг и с увлечением принялась за роль Акулины. Савина понимала, что пора её обаятельных резвухек прошла, она искала новые грани в своём творчестве, хотела овладеть «характерностью» и роль Акулины отвечала этой задаче. Однако цензура не пропустила пьесу. Выступить во «Власти тьмы» Савиной довелось лишь в 1895 году. В России пьеса была разрешена после того, как её увидели зрители ряда европейских стран.

Савинская Акулина была одним из страшных звериных ликов дореволюционной деревни – жестоких, забитых, запуганных и дремуче-тёмных. Это была власть тьмы – та самая, о которой написал свою пьесу Толстой. Замысел Толстого был раскрыт Савиной в роли Акулины с незабываемой, потрясающей силой. В сезоне 1895/96 года спектакль прошёл восемнадцать раз. Интерес Савиной к творчеству Л.Толстого был устойчивым. Позже она хотела сыграть катюшу Маслову в инсценировке «Воскресенья». Но пьесу запретили.

С образами Островского Савина не расставалась всю жизнь. Крупнейшие спектакли Островского на Александринской сцене прошли с её участием. Многие роли актриса получила из рук автора. И все же ни она сама, ни критика никогда не считали её актрисой театра Островского.

Каждый год Савина имела одну, а то и две новые роли в пьесах Островского. Среди них выделялись – в 1875 году Глафира в «Волках и овцах», в 1876 – Поликсена в «Правда – хорошо, а счастье лучше», в 1877 году – Юлия в «Последней жертве», в 1878 – Лариса в «Бесприданнице», в 1879 – Варя в «Дикарке» Островского и Соловьёва.

Образ Вари – признанная Савинская вершина. Дикарка стала одной из самых любимых ролей Савиной, а для многих современников неким воплощённым символом её актерской деятельности.

На произведениях Островского, его бесконечно богатых образах Савина-актриса набирала силы, углубляла своё мастерство. Но когда в 1880-е годы пьесы Островского, вытесняемые с Александринской сцены, нуждались в защите со стороны ведущих актёров, Савина, поддавшись общему настроению театральной дирекции, не предприняла решительных шагов.

Примерно в это же время в Александринском театре играли *Ермолова, Стрепетова П.А., Давыдов В.Н., Варламов К.А.* и другие выдающиеся актёры.

КЛАССИКА НА СЦЕНЕ Гос. ТИМА.

Премьера «Горя уму» состоялась в марте 1928 года.

Обращаясь в прошлое, Мейерхольд упорно оставался в границах русской классики XIX века. Лермонтов, Островский, Гоголь, Грибоедов, Сухово-Кобылин, Чайковский – вот круг имён, где сосредоточились его интересы. Его не оставляла мысль о «Борисе Годунове» Пушкина, но эту трагедию Мейерхольд хотел поставить на сцене, оснащённой более современной техникой.

А пока что он репетировал Грибоедова. После сгущённой до символики образности «Ревизора» Мейерхольд решил изобразить исторически конкретную картину ушедшего века, его быта и нравов, пожелал поочерёдно показать все комнаты фамусовского дома. Эпизоды спектакля так и назывались: «Аванзала», «Танцкласс», «Столовая», «Каминная» и т.д.

Декорации Шестакова оказались громоздкими и неудобными.

Ссылаясь на Апполона Григорьева, Мейерхольд утверждал, что «вся комедия есть комедия о хамстве». Но «хамский» мир Фамусовых и Скалозубовых он задумал изобразить как хорошо организованное, сильное своей бездуховностью общество. Не гниль, не грязь, не убожество стояли перед Чацким, а довольство, сытость, сознание силы, порядка. Против него была налаженная, плотная, мускулистая и крепкая жизнь.

В этой пьесе, говорил Мейерхольд, светло, чисто, все точно из бани вышли. Статным и холёным красавцем выступал Молчалин (М.Мухин). Фамусов, которого играл Ильинский, был моложав, прыток, проказлив. Скалозуб – Н. Боголюбов глядел бравым и лихим командиром. Софья – З. Райх, смелая и беззастенчивая, далеко зашла в романе с Молчалиным и ничуть о том не жалела. Шустрый и бойкий малый, тайный агент полиции – так аттестовал В. Зайчиков Загорецкого. Все они жили в своё удовольствие, понимали толк в плотских радостях, в еде, в игре, чувствовали себя крепкими, молодыми. Умение жить со вкусом – вот что подчёркивал Мейерхольд, разглядывая грибоедовскую кунсткамеру.

«Барство дикое» в спектакле рисовалось как барство жизнерадостное. Когорта оптимистов стояла перед Чацким. Согласно первоначальному распределению ролей, Чацкого получил В. Яхонтов, но режиссёра беспокоили чересчур очевидные достоинства Яхонтова. Заранее виделся Чацкий красивый, пламенный, по всем статьям – настоящий «герой-любовник».

Мейерхольду виделся какой-то иной Чацкий, пусть менее победительный и темпераментный, но зато неожиданный. Чтобы комедия оторвалась от театрального шаблона. Значит, роль Чацкого требовала радикального пересмотра.

Режиссёр стремился к первозданности звучания пьесы. Он создал новый текст, в который вошли фрагменты из Грибоедовских черновиков. Пьесе было возвращено и её первоначальное название – «Горе уму». Мейерхольд держал курс на трагедию. Режиссёр отдал роль Чацкого Гарину, комику. Он не был красавчиком, говорил в нос, всё это не вязалось с Чацким, но теперь режиссёр воодушевился, его фантазия пришла в движение. Тотчас у него возникла идея, что тему Чацкого должна подхватить, усилить музыка.

Мейерхольд усадил героя за рояль и Чацкий в сопровождении музыки шёл сквозь всю пьесу, музыка говорила вместе с ним и вместо него. Чацкий в сопровождении музыки шёл сквозь всю пьесу, музыка говорила вместе с ним и вместо него. Но музыкальность Чацкого демонстрировалась слишком назойливо. Помимо темы одиночества режиссёра волновала тема крушения идеализма. Мейерхольд задумывал трагический финал. Но трагедия не получалась уже потому, что Чацкий, каким играл его Гарин, с самого начала любил Софью без надежды на взаимность и упивался скорбью, а Софья была слишком ветрена, чтобы её «прозрение» прозвучало трагически.

Защитников у спектакля насчитывалось совсем немного. Мотивом почти всех рецензий был призыв: «Назад к Грибоедову!» Мейерхольду втолковывали, что канонический текст лучше сводного, что старое название лучше, что играть комедию выгоднее в «старом, простом павильоне» и т.д. Мейерхольд чувствовал, что спектакль не вполне удался. На этот раз режиссёр с критиками не спорил, а с диспута, посвященного грибоедовскому спектаклю, к общему изумлению, уехал задолго до окончания и на речи оппонентов не отвечал.