

ВОСЕМЬДЕСЯТ ПЯТЬ ИЗ СТА

М. Известия 12/12 32

В старом Александринском театре, как в образе Будды. Он видел у себя много великих мастеров сцены, но только один человек, человек, который был не только мастером, но и актером. И этот человек был Александринский театр. Он был не только мастером, но и актером. Он был не только мастером, но и актером. Он был не только мастером, но и актером.

Классики, русские и западные, занимали очень малое место в репертуаре театра. К тому же старый Александринский театр никогда не умел их ставить. Театр был на счету у профессионалов, а литературных кузнецов, меньше всего уважавших о высшем искусстве, но о серьезном ремесленников поставивших новинки к очередному сезону.

Малый театр в Москве был вторым университетом. В годы, когда всерьез Третье отделение ликовало само России. Малый театр был рупором просветительства, либерального гуманизма. Здесь полностью господствовал Запад. На рубеже первой революции Московский художественный театр искал нового идейно-философского содержания в новых формах в театре. Но Александринский театр оставался верен себе. «Матюшка, зачем нам «Иосифы», если у нас есть свои авторы», — упорно твердила его руководитель.

«Свои авторы» — Крылов и Шванский, Рашков и Потапенко, Генич и Потекин — не сходили со сцены. Лучший новаторских исканий Александринский театр попрежнему отлучал зрителей в исторический пьесы трезвотки колоколов и пушечными залпами, превозносила в мещанской мелодраме до безобразия буржуазной семьи или браки не принеся в водевиле и легкая комедия невинных жен, ротатых мужей и полугривых купчиков. В потоке обывательской драматургии толпились отдельные постановки русских в западных Александринского.

Это был театр, провалившийся на заре своей жизни государственного «Ренжора», живший его до уровня фарса, — после первой постановки Гоголя в парике Пушкина тоска стал говорить о побеге на границу. И уже в конце века бежал из театра в Москву исторический ноу-хау Чехов после того, как зритель Александринского театра, воспитывавшийся годами на репертуаре «своих авторов», встретил сюжетками и улюлюканьем его «Чайку».

Как корень этого печального своеобразия? Александринский театр не замыслил его основатель должен был стать орудием воспитания молодой, формирующейся буржуазии. Почти одновременно с основанием Александринского театра Пушкин писал в своих «Мыслях на дороге»: «Культурно богатство и начинается с палатки, покидаемых дворянства».

С переходом оперы и балета в Большой театр, дворцовые охотничьи накладывают великолепные палаты Александринского театра, возмущенные Карлом Росси, одним из замечательнейших зодчих империи Николая I. Александринский театр становится жалованьем мещан отхода гостиницворского и ангарского кушества и чиновничества средней руки.

Вплоть до Николая I на Нижегородскую ярмарку, учреждение почетного гражданина «для заслуженных особ из купеческого звания», открытие Александринского театра, — все это были явления одного ряда. Это были уступки феодализму новому классу, искавшему себе места под солнцем.

Но уступки, феодаль пытались подчинить своему влиянию молодого буржуа. Редактор благонравной «Северной печати» и агент Третьего отделения Фаддей Бугарин с совершенной истостью определял роль и место театра в системе учреждений императорской России. Нужно было поставить перед обществом какую-нибудь «одну маловажную цель», нужно было заменить суждения о народном представительство, о «камере», как писал Фаддей, суждениями более благозвучного порлика. Театр должен был прийти на помощь правительству.

С первых дней своего бытия он становился орудием воспитания кушества и мещанства в соответствии с «видами правительств». Задача больших вопросов общественной и политической жизни «маловажные цели» входило как один из существенных элементов в его программу.

Аристократ, дворянин не посещал Александринский театр. «Человек об общества», изданный на французском языке, ходил в итальянскую оперу слушать Визардо и Рубини, ходил в балет. Но он считал зазорным быть в театре, где плавала коготь от мясника лапы, где в антрактах утоляли жажду кислыми пивами, где «бородки», как презрительно называли дворянин бородатых, завитых а-ля мужик купцов, нарушая выспренный монолог трагика усердным щекаем орехов.

— Ей-богу, стыдно русской знати родную сцену не любить, — отвечали журнальщики высшего театра один из воякистов того времени.

Но никогда в бенефисы в театре появлялся царь. Тогда у походов теснились приворотные кареты, в бенефисах бегали лапы. В партере и ложах располагались дворяне, купцы, чиновники, в третьем ярусе теснились сидельцы. А за двенадцатью помещиками и ста отлученными, на галерее пятого яруса, где возмущены были расклев от жары, занимали места люди в сибирках и наготных тулупах. Обычно шла патристическая пьеса, и актер громовым голосом напыщенно декламировал у самой рампы, провозгласив монолог, утверждавший необходимость самовластия и престола кнутом.

И театр достигал своей цели. Создавался иллюзия гражданского мира, иллюзия сотрудничества всех сословий под эгидой самодержавного царя.

Образ купца, верного царю, крепко бивший на сцене Александринского театра. Над этим образом много поработал Полевой, о котором «Северная печать» писала — «такого человека кушеством заводить бы носить на руках».

Иногда на сцене Александринского театра появлялись крепостные крестьяне. В аккуртных армячках, белых рубашках и образцовых запонках, в пиджаках выдержанном, с зашитыми павильными пером, пейзаже распева тропательные кушества, прославлявшие рабовладельцев.

«Бог хранит нас от напастей: Вот уж изданный первый год Наши вотчина во власти Добрых праведных гостей. И за то возлюблю И за современник мучимых. Из современник рождо Хоть и есть тут гетто».

После ряда десятилетий потопки, посланный русского кушества сами стали возводить театральные здания, стали издавать журналы, пропагандирующие самонавешные идеи в искусство. Но в то время в зрительном зале кушествового театра было немало попросту неграмотных. Кушество зрительного зала была очень невысока. Его привлекли в восторг такие подтеры, как «Война Феофанис Сикоровны с китайцами», где исполнялись без удержу туловища друг друга. Посетители Александринского театра любили на сцене убийства, сражения, сатанинский хохот первых трагиков. Они любили следить за актером, когда он, вздернув волосы по-сле пространного монолога, как подогретый падал на земь, полз по сцене, шептал сурда нечеловеческим криком. «Посетители понимали только громкие выражения печали и радости, любили один сильные сцены и не входили в тонкости сюжета. Они встречали своих любимицев криками «фара» и имели обыкновение вызывать их десятки раз, — «раскашывает» современники.

И дирекция императорский театр прекрасно знала своего зрителя, особенно охотно посещавшего театр во время самоты и на сырой неделе, когда он был свободен от необходимости стоять за прилавком в Гостином или Апраксинском дворах. Руководители театра умели сервировать непристойное драматургическое блюдо «соответствующим видам власти предержавных».

Расцвет русской художественной прозы и драматургии в конце первой половины прошлого века прошел мимо Александринского театра. Здесь процветало патристическое направление. И чем ближе подходила к своему крупному и наглым становилась поставленная литературного сырья. Чего стоило слы названия пьес «Лучшая школа — нарская служба», «За богом молитва за царем служба не пропадет». «Откликнулось сердце нацию и откликнулось. «Правда — лучший друг царя».

«На колени, он — не царь, он — побужб этой России, это — типичная картина одной из исторических пьес того времени».

Огромным успехом у зрителей пользовались водевилы, тупо наивнейший злободневный кушества. Достигавшее издрядно зятотикам, квартальным, незобровестным купцам. Но в водевиле, публицистический по своему характеру, на сцене Александринского театра становился тем же послужным орудием реакции. Вот например купцы из водевила, нападшие против реалистической школы в литературе.

«Мы — натуре прямые поборники, Гении из задиных дворов. Наши герои — бороды и дворяники, Чары петербургских углов. Здесь мы реформу начнем социальную...»

Правда, иногда на сцене появлялся Шекспир. Но это были варварские переводы, в большинстве случаев не с оригинала и к тому же притворно-благочестивые и непониманию зрителей. Шекспир периодическим излагался цензурой. Невнятный «Совет парламентского богатыря» потребовал ряда переделок. Собор был заменен ратушей какого-то магистрата, на смену духовным особам пришли, особые светские, массовые сцены были выброшены. И только тогда министр двора засвидетельствовал, что на сцене «народные движения не показаны», последовало разрешение «себя так, то можно».

Некоторые судьи были и у русских классиков. «Ренжор» на сцене Александринского театра был развратная заурядный фарс. Из комедии «Горе от ума» был вытравлен адепт сатиры, бессмертная комедия превратилась в невинный бунт из деклараций и танцев. У Островского Александринский театр являл по преимуществу то, что должно характер мелодрамы.

Александринский театр был полной противоположностью своему московскому собрату, Малому театру, пытавшемуся совами русской литературы, сумевшему сплотить вокруг себя лучших представителей русской интеллигенции.

Крушение крепостничества и ара либерализма внесли конечно соответствующие изменения в репертуар. Но припавшая линия театра, его внутреннее течение осталось тем же. Попрямому руководству лежало на императорской дирекции, в театр попрежнему должен был влиять на общество в направлении, нужном правительству. Положение, создавшееся в театре, в пол-

ной мере отражало тот общий процесс, который протекал в стране. Буржуазные отголоски насаждались крепостничеству в обстановке монархического государства. Меньше всего крепостничеству были склонны выпустить инициативу из своих рук. И чиновники из театрального ведомства зорко следили за тем, чтобы новые явления не считались с основной действительностью театра.

В годы, когда со стороны неспасококого «Современника» говорили первые русские социалисты Чернышевский, и Добролюбов, когда замалчивались основы народничества, театр выработал свою особую тактику. Отказавшись от критиковать отдельных дурных агентов власти, отдельные темные стороны действительности. Но он аксусно зашился, отстлзал систему в целом. Конечно во взаимоотношениях помещика и крестьянина было много отрицательных сторон. Но театр умел показывать добродетельного помещика, уважающего человека в крестьянине. Взаотношество конечно было нежным злом. Но борясь со злостью, театром пошито позывал зрительно крестьянского чиновника, испулавшего своими добродетелями грехи системы. И когда театр проваливался, как это было с пьесой Львова о взаимоотношестве, неизменно вызвавшей шумную манифестацию, пьесу осторожно снимали.

Театр умел направить негодование общества на «патристический основ». Стриженные девушки, нягилиты, революционные равночания, — вот опасность, грозящая обществу. Театр умело вел реакционную пропаганду, и в годы, когда Чернышевский срывал маску с русского либерализма, театр занимал открыто реакционному позицию, ориентируясь на правое крыло литературы.

Театр не обходил ни одной актуальной темы. Он практиковал все наиболее глупые темы современности. В поле его зрения были и мужик, и реформа, и нигилисты, и суд. Но все эти вопросы он подносил гостиницворскому зрителю и среднему чиновничеству в духе реакции. Театр позволял себе даже критиковать монарха. В этом смысле была в высшей степени показателем такая пьеса, как «Смерть Иоанна В. Шогора», объявляющая тирамию. Но рассказав вконец об ужасах и казнях, театр умел убедить зрителя в том, что монархия в России неизбежна. Театр заканчивал пьесу апофеозом самодержавия.

На смену водевилу пришла оперетта и легкая комедия. Мещанская мелодрама, проповедовавшая верность долгу, спасительность бедного, но честного труда, завоевывала сцену. Драматурги все чаще брали материал для своих пьес