

Надежда Мининкова

Основные темы и мотивы театроведения С.Н. Дурылина

Февральскую революцию 1917 г. Дурылин встретил настороженно. Жил он, как и прежде, скудно. Снимал совсем небольшую комнату в доме близ храма пророка Илии Обыденного, где много читал, еще больше думал над прочитанным, внимательно вглядывался в разворачивающиеся события и усиленно молился.

В красном углу бедного жилища висела старинная, шитая бисером икона «Благовещение», а над кроватью – акварель: на верхней ступени лестницы стоит Шатов со свечой в руке, провожая Ставрогина в ночь¹. Как отмечал Сергей Фудель, «в этой небольшой акварели был весь “золотой век” русского богоискательства и его великая правда». Учитель и ученик, чувствуя себя монахами в миру, подолгу вели «все те же старые разговоры шатовской мансарды»². Говорили о путях к Богу и от Бога, о старцах Оптиной пустыни... Беседы, часто уходившие в ночь и длившиеся до рассвета, прерывались ударами колокола к ранней обедне.

Дурылин предчувствует, что февралем русская революция не кончится. Свои тревоги и волнения он заносит в дневник: «Если суждено России быть – поднимется как-нибудь медный всадник – и “вздернет на дыбу”»³. Участь эмигранта Сергей Николаевич исключил для себя сам. Он верил, что если даже сгинет «цветник» исторической России, то не исчезнет «луг» Святой Руси⁴. В годы революции, тягот военного коммунизма, постоянного холода и хронического недоедания он делал все, что было в его силах, для сохранения Святой Руси: читал лекции по истории древнерусской иконописи на богословских курсах в Даниловом монастыре; писал брошюры о проблемах современной церковной жизни; участвовал в издании журнала «Возрождение»; в РФО памяти Вл. Соловьёва выступил с докладом «Апокалипсис и Россия» (и в качестве секретаря провел его последнее заседание); по благословению преп. старца Анатолия Оптинского вел полумонашеский образ жизни в Сергиевом Посаде (молитвы, церковные службы, чтение Евангелия, Апостола и душеспасительных книг); принимал участие в работе комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры; был свидетелем снятия оклада с рублевской «Троицы» и ее временного возвращения на свое историческое место – в иконостас Свято-Троицкого собора; пережил ужас при осквернении большевиками мощей св. преп. Сергия Радонежского...

8 марта 1920 г. в Троицком храме Данилова монастыря Сергей Николаевич Дурылин был рукоположен еп. Феодором (Поздеевским) в сан диакона, а 15 марта – во иерея (целибат). Он был уверен, что с мирской жизнью покончено, что у него «началось житие». На первых порах служил в церкви Николая Чудотворца в Клённиках на Маросейке под началом о. Алексия (Мечева), а затем был переведен настоятелем в часовню Боголюбской иконы Божией Матери у Варварских ворот Китай-города. Жил там же, при часовне, в келье, размещенной в Варварской башне.



Михаил Нестеров.
Портрет С.Н. Дурылина.
Тяжелые думы (Портрет
неизвестного священника).
Церковно-археологический музей,
Сергиев Посад. 1926

В «свои» дни продолжал служить в Никольской церкви и давать уроки детям прихожан в Маросейской общине. А параллельно читал курс аскетики в Народной духовной академии, открытой для всех желающих в церкви во имя свт. Григория Богослова в Богословском переулке; выступал с докладами в Вольной академии духовной культуры, основанной Бердяевым в Вознесенском переулке.

Когда в 1922 г. был принят Декрет об изъятии церковных ценностей и патриарх Тихон объявил актом святотатства изъятие богослужебных предметов, о. Сергей не скрывал своего возмущения произволом властей. В публичных проповедях говорил, что «вера Христова поправа, что храмы ограбляются и верующие насилуются Властью, что на землю сошел антихрист...»⁵

За открытые выступления в защиту церкви о. Сергей был арестован и отвезен на Лубянку, с последующим переводом в тюрьму города Владимира. Близкие обращались за поддержкой к А.В. Луначарскому, их ходатайства увенчались успехом – при условии властей, что он оставит службу приходского священника. Сергей Николаевич согласился⁶. Данное согласие не означало, что Дурылин стал «расстригой». Версия о его добровольном отказе от священнического сана основана на недостоверных слухах и недоброжелательных домыслах. В архивах Московской патриархии не обнаружено ни одного документа, подтверждающего акт извержения о. Сергея (Дурылина) из сана. Зато имеются достоверные сведения, что Сергей Николаевич священного сана с себя не снимал.

В письмах к брату Сергей Николаевич продолжал подписываться «иерей Сергей», хранил у себя антиминс, тайно служил литургию на дому и проводил тайные венчания⁷. Как к иерею, обращался к нему в 1926 г. поэт Георгий Чулков: «Ты не герой, не подвижник, не воин, в боях закаленный, – // Но у тебя, иерей, сердце – как чаша любви, // И на агапах блаженных ты первый по праву меж равных. // Земно тебе поклонюсь. Христианин! Человек!»⁸ В 1945-м артист Малого театра В.Ф. Лебедев обратился к нему со словами «мой пастырь-друг, мой иерей».

Почему же все-таки Дурылин оставил приходское служение? По мнению Сергея Фуделя, он «принял на себя в священстве не свое бремя и под ним изнемог»⁹ – точная формулировка, отражающая душевные коллизии Дурылина перед рукоположением. Незадолго перед этим Сергей Николаевич сказал своему ученику, что нельзя держать на одной полке сочинения Макария Великого и Пушкина. Но на его книжной полке рядом со Священным Писанием стояли «Свет Невечерний» С.Н. Булгакова и «По звездам» Вяч. Иванова, «Размышления о Гете» Э.К. Метнера и «Из книги невидимой» А.М. Добролюбова, «Русский архив» П.И. Бартенева и двухтомник И.В. Киреевского, «Кипарисовый ларец» И.Ф. Анненского и книги о Гоголе. Символистские журналы «Весы» и «Аполлон» соседствовали с «Богословским вестником», а романы Клода Фаррера – с альбомом рисунков Рувейра и собственными сочинениями. Пожалуй, этот подбор литературы свидетельствует о насыщенной жизни в светской культуре.

Вероятно, монашество, на которое Сергей Дурылин после смерти матери просил благословение у своего духовного отца, было для него способом личного дистанцирования от безбожного мира. Но при этом он не переставал терзаться тем, что во имя высоты культа должен пожертвовать вершинами культуры: «Судьбы русской истории, русской культуры для меня – слезы и скорбь, я не могу не думать, не болеть, не терзаться»¹⁰.

В культурологическом контексте эта экзистенциальная проблема имеет свою теоретическую подоплеку. О. Павел (Флоренский), почитаемый Дурылиным, называл богослужебный *cultus* «завязью» и «бутоном» светской *cultura*: «Из культа исходит все, что затем обмирщается в культуре: философия, наука, формы общественности, искусство»¹¹. Культурфилософская идея о «прорастании» художественной культуры из духа и материи религиозного культа была органически близка Дурылину. В его восприятии русская культура есть культура православная. Это было общим убеждением русских религиозных мыслителей.



С.Н. Дурылин и И.А. Комиссарова
с Ваней Игнатовым.
Челябинск. 1923

Сергей Николаевич, с его слабым здоровьем и полной житейской неспособностью, не пропал в ссылке потому, что рядом с ним безотлучно находилась Ирина Алексеевна Комиссарова, усердная прихожанка храма свт. Николая Чудотворца. Настоятель храма о. Алексей (Мечев) благословил ее следовать за Дурылиным в ссылку в качестве его духовной сестры и помощницы. Эта простая деревенская женщина оставалась его верным другом и надежной опорой до конца жизни.

По приезде в Челябинск (9 января 1923 г.) пришлось думать о том, на что жить и куда трудоустроиться. Сергей Николаевич вспомнил о полученном в Археологическом институте профессиональном образовании и устроился младшим научным сотрудником в местный краеведческий музей, готовящийся к открытию: занимался формированием музейной коллекции, комплектованием и систематизацией фондов, выставочной работой, вел археологические раскопки курганов, выступал с публичными лекциями по краеведению и этнографии. Иными словами, в челябинской ссылке работал по своей первой специальности.

По возвращении из ссылки (начало декабря 1924 г.) Дурылин ясно понял, что религиозно-философские сообщества, христианские братства, литературно-художественные кружки и поэтические содружества остались в прошлом. Он остро переживал состояние одиночества, полное горечи и тоски. Из дорогих ему людей рядом с ним не осталось



С.Н. Дурылин (2-й слева) и И.Г. Горохов (3-й слева) в группе сотрудников Челябинского музея. 1923/1924

никого, вокруг кого он мог бы «обвиться», чтобы продолжать «расти и жить». Одни, как С.Н. Булгаков и Н.А. Бердяев, оказались в вынужденной эмиграции. Другие преждевременно скончались от лишений и болезней: преп. старец Анатолий Оптинский (Потапов), о. Иосиф (Фудель), прот. Алексей (Мечев), кн. Евгений Трубецкой, друг юности Всеволод Разевиг, В.В. Розанов, с которым Дурылин сблизился в Сергиевом Посаде. Кто-то, приговоренный к заключению «без права переписки», сгинул без вести в ссылках и лагерях, кто-то был казнен: о. Павел (Флоренский), о. Сергей (Сидоров), еп. Димитрий (Добросердов Иоанн), М.А. Новоселов.

38-летний Дурылин раздобыл скромное место внештатного сотрудника на социологическом отделении Государственной академии художественных наук. Выступал с докладами: о связях живописи и литературы¹²; о классиках русской литературы¹³; о мастерах «изустного сказа» и артисте МХТ Артеме¹⁴.

Театральную секцию возглавлял историк театра В.А. Филиппов, автор первого в отечественной науке о театре «Опыта введения в театроведение». Ученым секретарем был П.А. Марков, уже написавший «Новейшие театральные течения». Среди сотрудников числились А.К. Джигелегов, Л.Я. Гуревич, Т.Л. Щепкина-Куперник, Н.П. Кашин. Режиссерский цех представляли В.Г. Сахновский и А.Я. Таиров...



С.Н. Дурылин

Интерес Дурылина к театру снизился еще в годы Первой мировой войны, а во времена революционных событий – вовсе сошел на нет. Ученые дискуссии о кризисе театра и условности на сцене, о новой драме и режиссуре, о соборном театре и театре-балагане, о традиционализме и модернизме прошли мимо его внимания. Он по-прежнему был предан литературе. Усиленно занимался творчеством Достоевского, Леонтьева, Розанова, Лескова – с тогдашней точки зрения, писателей «старорежимных» и в идейном отношении «сомнительных». Его доклады в советских научных изданиях были неуместны, более того, опасны. 10 июня 1927 г. он был вновь взят под арест за то, что «пропагандировал некоторые моменты из учения Розанова, являющегося, несомненно, контрреволюционным»¹⁵. После четырех месяцев пребывания в Бутырской тюрьме Дурылин был выслан из Москвы в Томский округ и под конвоем отправлен по этапу. В период отбывания томской ссылки свое свободное литературное творчество он запер «в своем углу» и решил покончить с попытками его обнародования. Захотелось людей, радостного оживления, душевной наполненности – театральных впечатлений.

Юношеская театральная впечатлительность Сергея Николаевича с годами не иссякла. После премьеры «Трех сестер» в МХАТе (1940) Г.Н. Бояджиев писал: «Его реакция на спектакль меня поражала, эта реакция для человека уже в годах была очень бурной и очень страстной»¹⁶.



Сергей Воронов.
Актер Московского Художественного
театра

Знакомое душевное состояние Дурылин ощутил на спектаклях, которые в Томске давала труппа под руководством режиссера С.Н. Воронова (сезон 1928/1929 гг.). Сам факт, что он пришел в местный театр, говорит о его возвращении к жизни и обретении душевного равновесия. Дурылин инсценировал гоголевские «Мертвые души» (1930). Первым слушателем выбрал Воронова. Режиссер выслушал с вниманием и по окончании осыпал автора тем, что «наградил» его театральным ампула комика-резонера¹⁷. Инсценировку отправили в МХАТ Второй, но ответа не получили.

Узнав о кончине Воронова (1938), Сергей Николаевич посвятил его памяти небольшую статью, а спустя еще десяток лет дал зарисовку его сценического облика¹⁸.

После окончания томской ссылки Дурылин не оставляет мысли о театре. Поселившись в Киржаче, он инсценирует «Домик в Коломне» и пишет либретто оперы «Барышня-крестьянка» (1931); пробует силы в драматургии – сочиняет пьесу «Пушкин в Арзамасе» (1931); а через два года дебютирует как театровед – публикацией статьи о творчестве А.П. Ленского (1933).

Участия в показательных идеологических «проработках» своих коллег Дурылин не принимал: ни в довоенной борьбе с формализмом (1936), ни в послевоенной борьбе с космополитами (1949). Его имени мы



Ирина Алексеевна и Сергей Николаевич. Томск. 1929

не встретим ни в сохранившихся протоколах собраний, ни в мемуарных источниках¹⁹. Даже на опасных поворотах судьбы он никого не предал, не оговорил ни близких, ни дальних знакомых. Театральная культура в восприятии Дурылина – христианская *par excellence*. Но не на уровне религиозных структур, сюжетов, тем и мотивов, а в плане *меры восприятия* человека и мира, *ракурса* его рассмотрения, понимания того, *что* есть человек и *что* есть *человеческое в человеке*. Именно таким театром (его репертуаром, актерским искусством, смыслом и поэтикой) Дурылин-теatroвед будет заниматься всю оставшуюся жизнь.

В декабре 1933 г. Дурылин вернулся в Москву. Отныне основной род его занятий – театроведение. Он посещает вечерние спектакли, а по ночам пишет заметки об увиденном. Опыт практической музейной работы решает использовать по театральному назначению: устраивается на службу в Музей Малого театра (1935). Из зрительного зала он перебирается в театральное закулисье и начинает познавать театр «изнутри».

В Москве бывшему ссыльному жить было негде, и Дурылин поселяется в подмосковном Болшево, где ему был выделен участок земли под строительство дома. Прознав об опыте работы Дурылина в качестве инсценировщика, к нему обращается режиссер Ивановского драматического театра М.Л. Курский с просьбой инсценировать роман «Анна Каренина» (1934). Дурылин соглашается, принимается за работу, а после



Сергей Дурылин и Ирина Комиссарова. Москва. 1933–1935 гг.
Фото публикуется впервые

премьеры пишет на нее рецензию (1935). На полученный гонорар Дурылин завершает строительство в Болшево и потом будет шутить, что дом ему построила сама Анна Каренина²⁰. В Болшевском доме он проживет оставшиеся годы жизни (1936–1954).

Жизнь Сергея Николаевича снова разделяется надвое. «Приватный» Дурылин оставался верен своему дореволюционному обиходу: ежедневные молитвы и тайные богослужения у иконостаса; по просьбе близких знакомых – совершение обрядов причащения и исповеди, крещения и венчания. По праздникам (Рождество, Пасха, День Ангела) – поздравления друзей скромными гостинцами, праздничные гуляния и вечерние посиделки, на которые допускались немногие «проверенные люди». Теперь в их число входили литераторы, музыканты, художники, артисты Большого, Малого и Художественного театров (на святках в колядованиях особо отличались Евдокия Турчанинова и Александр Дорошевич). Дурылину удалось сохранить вокруг себя «настой» старины. Он удачно «пересадил» на болшевскую почву традиции, обряды и обычаи.

«Публичный» Дурылин свое призвание нашел в совмещении двух видов творчества – литературного и театрального. В качестве научного сотрудника ИМЛИ им. А.М. Горького он с 1938 г. занимался академическим литературоведением и по совокупности опубликованных трудов в 1944 г. получил ученую степень доктора филологических наук.

С 1945 по 1948 г. преподавал историю русского театра в ГИТИСе, ему присвоили ученое звание профессора, некоторое время он заведовал кафедрой истории русского театра (1945–1946). Это – внешняя сторона дела публичности. Важнее – ее содержательная часть.

Нет ничего удивительного в том, что вернувшийся из ссылки репрессированный интеллигент для научных занятий выбрал в качестве приоритета не советскую современность, а русскую классику; не современную режиссуру, а актерское искусство в его прошлом и настоящем; не театральную критику и публицистику, а историю театра. Излюбленная форма его стиля и стилистики – воспоминание или памятная записка. Основой для выбора темы и отправной точкой для создания текста является личная память критика. Этот подход впервые опробован в дебютной статье о Ленском, посвященной 35-летию со дня кончины великого артиста²¹. Почти нечаянно найденный ход к организации содержания превратился в едва ли не в основной принцип критического анализа. Это удостоверяется библиографической фактурой за первое пятилетие (1933–1938) театрально-критической деятельности Дурылина²².

Часть дурылинских публикаций подписаны псевдонимами. Некоторые навеяны памятью о прошлом. Некоторые заимствованы из театральной периодики XIX в.: Артем, Старый театрал, Посетитель галерки, Книжник, Библиофил. Иные – перенесены из собственной дореволюционной литературной деятельности: С. Северный и С. Раевский. Меняя псевдонимы, Дурылин не менял себя. Он не кривил душой и не менял личин, что подтверждают отзывы людей, знавших его близко.

В годы Серебряного века Дурылин исследовал авторскую поэтику, следуя путем выявления духовного состава личности писателя и схватывания религиозного зерна литературного творчества. Отсюда рождалась свободная и очень личная эссеистическая форма его статей и докладов, написанных в пору «богословствования мирян» и символистского теоретизирования. В советскую эпоху Дурылин-литературовед занимался составлением специфически научных комментариев к собраниям сочинений русских классиков, библиографической деятельностью, публикациями ранее неизвестных исторических источников. И.В. Мотеюняйте справедливо писала о специфично советском академическом стиле его научных исследований «Со всеми плюсами академической методологии (документальная и фактическая оснащенность, внимание к истории вопроса, обязательность историко-культурного контекста) и минусами идеологизированности»²³.



Евдокия Турчанинова и Сергей Дурылин. Болшево. 1953

В критическом наследии Дурылина-театроведа «минусы идеологизированности» заметнее и досаднее. Но возникли они отнюдь не по воле автора. Типична метаморфоза с театральным портретом Е.Д. Турчаниновой, в 1937 г. отданном в журнал «Советское искусство». Рукопись была серьезно отредактирована в ущерб авторскому содержанию. Этим обстоятельством Дурылин поделился с актрисой в переписке: «Моя статья о Вас – это бранные остатки той статьи, которую я действительно, с увлечением написал <...>. Статью безбожно и бессмысленно окорнали в редакции – так, здорово живешь. Я Вам прочту подлинник, и Вы увидите, какой беспардонной стрижке я подвергся»²⁴. Во избежание подобных инцидентов Дурылину пришлось научиться самому вставлять в свои труды формулировки, требуемые временем.

Дурылин выбирает органичную ему форму повествования: «прежде и теперь», «вчера и сегодня». Его профессиональное существование в советском социуме строилось на постоянном усилии соединить «дней связующую нить», разорванную революцией. Н.А. Шалимова отметила его родство с гуманитариями старшего поколения: «протягивание нитей из века минувшего в век нынешний, сопряжение русского прошлого с советским настоящим стало подлинным историческим призванием уцелевших»²⁵.

В 1940-е гг. издательство «Искусство» выпускало в серии «Массовая библиотека» маленькие карманные издания популярного характера. Печатались они внушительными тиражами по десять тысяч экземпляров и стоили около трех рублей. Для этой серии Дурылин написал несколько биографий русских сценических деятелей. Вот где ему пригодились навыки создания просветительских произведений, обретенные в издательстве «Посредник», ориентированном на народную аудиторию. Писал Дурылин доходчиво, просто и ясно. Одну из таких биографий он в 1943 г. отослал Т.Л. Щепкиной-Куперник с дарственной надписью: «Вместо письма посылаю Вам эту книжку. Она – тоже письмо, но обращенное к 2500 читателей»²⁶. Дешевые народные книжки Дурылина были его «письмами» к читателям – неважно образованным молодым театралам, которые со школы знали много об «ужасах царизма» и почти ничего – о подлинной, не искаженной агитпропом культуре дореволюционного прошлого. Воспитывались они на ультрареволюционных или производственных пьесах с шаблонными сюжетами, искусственными конфликтами и ходульными персонажами. Всему этому Дурылин противопоставлял идеалы и ценности великого театрального наследия.

Он пишет множество юбилейных газетных и журнальных статей «к поводу» и «к дате». Из года в год их количество возрастает в геометрической прогрессии. Только за 1935 г. он выпускает более сорока публикаций; в 1938-м – около ста. Здесь с современностью органически сомкнулась еще одна сторона жизнедеятельности Дурылина. Его юношеское, насквозь идеалистическое народничество обрело практическую почву, перестало быть умозрительной теорией, превратилось в полезное и нужное просветительское дело.

В «круг памяти» Дурылина-христианина попадают судьбы театров и театральных коллективов, актеров и актрис, театральных художников и драматургов. Люди театра для него – не за церковной оградой, а внутри нее, как для св. Франциска Ассизского «внутри» были скоморохи, которых он почитал служителями Господа. Писать о них для Дурылина – не только оглядываться на «милое далеко» и пробуждать «память сердца», но и выполнять «долг, диктуемый прошлым», отдавать должное «пред теми, кто там жил и кто дал жизнь живущему»²⁷. Работа памяти – такая же ценность для него, как для его старого знакомого А.Ф. Лосева. «Ударник строительства Беломорканала» вернулся в Москву в том же 1933 г., что и ссыльный Дурылин. В его рассказе «Театрал», написанном



А.Ф. Лосев, С.Н. Дурылин
и А.В. Звенигородский.
Болшево. 1950 г.
Фото публикуется впервые

еще в лагере (1932), сквозь все повествование проходит мысль о том, что у тех, кто умер духовно, нет памяти и чувства собственной вины.

Формой просветительства Дурылин считал свои лекции и беседы в театрах. Начал он их проводить с того момента, как устроился старшим научным сотрудником в Музей Малого театра. Дурылин читает лекции для посетителей Музея и зрителей²⁸, по заданию литературной части театра пишет статьи для газеты «Малый театр»²⁹, по настоянию режиссера С.Э. Радлова, работавшего над постановкой «Отелло» (1935), проводит консультации по истории сценического воплощения трагедии для А.А. Остужева и М.Ф. Ленина, в очередь репетировавших заглавную роль. В следующем сезоне перед началом работы над «Ревизором» (1936) он рассказывает труппе о временах Гоголя.

В театральной среде слухи разносятся быстро. Через Радлова о выступлениях Дурылина узнал Вл.И. Немирович-Данченко. Приступив к работе над «Борисом Годуновым» (1935), он пригласил Дурылина провести цикл консультаций, лекций и творческих бесед для занятых в спектакле актеров³⁰. Перехватывает незаурядного лектора Алексей Дикий, когда берет в работу комедию «Бедность не порок» А.Н. Островского (1935). В его театральной мастерской Дурылин рассказал труппе о сценической истории пьесы, подробно остановившись на том, какие постановочные принципы использовал Ленский при работе над нею в 1897 г.

Дурылин сознавал, что «сценичность часто не дружит с литературностью»³¹, и текст пьесы воспринимал не столько как литературный, сколько как театральный феномен, изначально рассчитанный на сценическое воплощение. А потому внимательно перечитывал не только классику, но и пьесы скромных литературных достоинств, которые не перешли порога своей современности. Он был убежден, что без знания и понимания таких пьес, как «Матрос» Т. Соважа и Ж. Дерюлье или «Жакар, или Жакардов станок» Л. Фурнье, не раскрыть того нового, что привнес в актерское искусство М.С. Щепкин, когда исполнял центральные роли в этих неброских комедиях³².

Совмещая серьезную преподавательскую нагрузку и разные виды работ, Дурылин развивал и личный «театральный сектор», где из статьи в статью разрабатывались одни и те же сюжеты, мотивы, персонажи. Из журнально-газетных заметок и публичных лекций постепенно складывалась тема для крупной монографической формы.

Так, небольшая статья о выступлениях американского артиста Айры Олдриджа в России «Черный раб и белые невольники. Из ярославской театральной старины»³³ через пять лет оформилась в объемное монографическое исследование, посвященное успехам актера на русской сцене³⁴. «Непрофильное» для историка русского театра исследование снискало высокую оценку Г.Н. Бояджиева, считавшего, что эта книга является «образцом проникновения в иностранный материал»³⁵.

В случае с М.Н. Ермоловой первым подступом к теме явилась статья «Актриса трагедии: мастера русской сцены» (1937). Далее одна за другой последовали публикации писем актрисы и воспоминаний о ней, ее портреты в отдельных ролях, очерки о ее жизни в искусстве³⁶. В них прослеживается его поступательное движение к последнему капитальному труду – фундаментальной монографии, посвященной жизни и творчеству великой Ермоловой (1953).

Постоянный фокус внимания ученого сосредоточен на искусстве Малого и Художественного: в них он видел носителей русской национальной традиции в советской современности³⁷. В понимании Дурылина Художественный театр прежде всего не театральный оппонент, а наследник и обновитель классического сценического реализма Малого театра.

Живыми носителями актерской школы Малого театра Дурылин считал артистов своей молодости, в тридцатые годы занявших место «стариков»: Яблочкину, Турчанинову, Рыжову, Остужева, Яковлева,



Вечер памяти Л.Н. Толстого. В.Ф. Лебедев, С. Н. Дурылин, В.О. Топорков (стоят).
Е.М. Шатрова, А.П. Зуева, А.Б. Гольденвейзер и Е.Д. Турчанинова (сидят).
Центральный дом работников искусств. 22 ноября 1940 г.
Фото публикуется впервые

Садовского (сына Михаила Прововича Садовского, названного Провом в честь великого деда).

Среди нового актерского поколения МХАТ он выделял тех, кто в своем творчестве продолжал эту традицию: воспитанников мхатовских студий Берсенева и Гиацинтову, Еланскую и Тарасову, Морес и Грибова, Добронравова и Коонен, а также тех, кто перед поступлением в прославленную труппу прошел актерскую школу Корша и провинциальной антрепризы (Леонидов и Топорков).

Отношение Дурылина к драматургии продиктовано общими взглядами на театр. При анализе пьесы он почти не пользовался мхатовскими понятиями «зерно» или «подводное течение», но и не анализировал произведения как чисто формальную структуру (сумма сценических положений и набор ролей как материал для демонстрации самодовлеющего актерского мастерства). Он предпочитал рассматривать пьесу с точки зрения ее содержательных возможностей и заключенного в ней «фермента театральности» (выражение Н.А. Шалимовой). Все его работы об Островском посвящены *театру* Островского, а не его *драматургии*. О каждом из классиков русской драматургии – Грибоедове, Пушкине,

Лермонтове, Гоголе, Тургеневе, Чехове – он писал в первую очередь как о театральных авторах, измеряя их репертуарную ценность количеством сценических удач.

Сергей Николаевич – плоть от плоти и дух от духа московской интеллигенции, воспитанной на принципах русского европеизма. Он и сам был представителем того культурного типа, который принято обозначать словосочетанием «русский европеец». Применительно к нему самому, к его индивидуальному бытию и сознанию, смысловое ударение падает не на существительное («европеец»), а на прилагательное («русский»). В европейской классике ему были важны не столько Данте или Гете, Расин или Бомарше сами по себе, как они представлены в трудах их биографов или в примечаниях литературоведов к их творениям. Его волнует бытование европейской классики в русской культуре. От феномена «русского францисканства» и «русского вагнеризма» он переходит к рассмотрению феноменов «русского Мольера», «русского Шиллера», «русского Шекспира», «русского Ибсена» – такими, какими они представлены на русской драматической сцене в прошлом и настоящем³⁸.

Дурылин-критик не только не отрицал европеизма русской сценической классики, но чутко выявлял его в игре русских актеров-реалистов³⁹. Им подробно проанализированы мольеровские роли Щепкина, шекспировские и шиллеровские роли («старый и вечно юный репертуар»!) в исполнении Роберта и Рафаила Адельгеймов, главные роли Комиссаржевской в «Норе» по пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом» и «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка, роли Качалова и Станиславского в европейской классике и новой драме.

При всей «русскости» театроведения Дурылина, ему не свойствен принципиальный культурный изоляционизм. Актерское искусство русской Пелагеи Стрепетовой, украинской Марии Заньковецкой, итальянской Элеоноры Дузе он рассматривает через единство творческой темы. По его словам, эти актрисы были, «каждая по-своему и каждая в духе своего народа, несравненными воплотельницами женского страдания и подвига»⁴⁰.

В целом взгляд Дурылина на театр «литературоцентричен». Даже после несомненных успехов Вл.И. Немировича-Данченко в постановке прозы Дурылин оставался защитником строгой «жанровой предназначенности» литературы для сцены и протестовал против расплодившихся постановок классической прозы в ущерб драматургии. Он считал, что при переносе романа на сцену нет никакого «сценического варианта»,



С.Н. Дурылин, А.А. Яблочкина и А.Д. Чудинова в Большеве.
Фото публикуется впервые

как правило дробного, а есть образ, на который «нанизываются эпизоды романа, а самый образ заполняет весь спектакль». Анализируя «Мадам Бовари» в Камерном театре, грех дробности «собрания пестрых глав» он относил к режиссерской композиции Александра Таирова, а образ, целиком заполняющий спектакль, – к актерской работе Алисы Коонен: «То, что есть в спектакле, это не “сценический вариант романа”, это – роль Эммы Бовари, роль, замечательно сыгранная замечательной артисткой А.Г. Коонен»⁴¹.

Почти на все постановки прозы Дурылин-критик отзывался не рецензиями, а актерскими портретами: кроме Алисы Коонен в «Мадам Бовари», пишет о Леониде Леонидове в «Братьях Карамазовых», Алле Тарасовой в «Анне Карениной», Евдокии Турчаниновой в «Евгении Гранде», Алексее Грибове в «Земле». Сквозной темой театроведческих изысканий Дурылина стала классика сценического реализма, рожденная на скрещении двух видов творчества – литературного и актерского.

Дурылин родился, возрастал и формировался как личность в одну эпоху, а жить ему досталось совсем в другую. Революция разрубила его жизнь на «до» и «после», на «вчера» и «сейчас», подобно многим его знакомым, от Яблочкиной и Качалова до Нестерова и Пастернака. Поэт писал ему о работе над романом: «В числе немногих, для кого я в данные дни пишу свою вещь, я пишу ее для тебя...»⁴²



Во дворе дома в Болшеве

День за днем, год за годом шло планомерное и неуклонное «вымывание» христианской религиозности из повседневного быта и обихода общества. Тогда-то и обнаружилось, что литературная, музыкальная, художественная, театральная классика – едва ли не единственноеместилище идей и ценностей русской культуры в советскую эпоху. Для интеллигентов из «бывших» она стала настоящим прибежищем и источником вдохновения души. Классика сценического реализма стала не только предметом научных штудий Дурылина, но и его духовной опорой, как для Ахматовой такой опорой была «русская речь, великое русское слово». Можно сказать, что он «обвился» вокруг сценической классики, которая давала ему силы дышать и жить.

Вечер памяти Достоевского, устроенный в ГАХН в 1925 г., обнаружил это со всей очевидностью. Молодые актеры МХАТ Второго разыграли на вечере сцены из произведений писателя. Серафима Бирман и Михаил Громов представили диалог Хромоножки и Шатова из «Бесов»: закатные лучи солнца, Богородица – «мать сыра земля». Михаил Чехов с Михаилом Громовым разыграли встречу Мармеладова и Раскольникова в трактире из «Преступления и наказания». Михаил Чехов – Ставрогин и Иван Берсенев – Верховенский сосредоточенно и умно вели диалог об «Иване Царевиче». Глядя на них, Дурылин воспринимал происходящее на подмостках как особое театральное служение религиозного порядка.

По его зрительским ощущениям, Бирман и Громов своей игрой «спели молебен Богоматери», Чехов исполнил роль Мармеладова с «Отче наш» в конце монолога так, словно отслужил «молебен Христу Спасителю», а Чехов и Берсенева своей игрой «обличили Антихриста». И все это происходило в забитом до отказа огромном зале – «во всеуслышание, во всеубеждение». Потрясенный искусством актеров, переживший громадное религиозное волнение, Сергей Николаевич сказал стоявшей рядом Н.Г. Чулковой: «Сколько таимых воспоминаний христианских отзвуков, припоминаний, мыслей возбудили они в слушавших своим театральным “молебном”...»⁴³

Прежде в его эстетическом сознании существовало четкое разделение: реалисты пишут о «реальном», символисты – о «реальнейшем». Теперь «реальное» он видит в жизненно достоверном *изображении* реальности, «реальнейшее» – в художественно-эстетическом *преображении* реальности, пропущенной «через очистительный фильтр поэтического чувства»⁴⁴.

Согласно Дурылину, давая в произведении реальное воспроизведение жизни (с греческого *μίμησις*, мимесис – подражание, воспроизведение), классики русского реализма насыщают его такой образностью, атмосферой, лексикой, ритмами, фактурами, стилистикой (у каждого автора – собственными, индивидуальными), которые силой искусства возводят «реальное» жизнеподобие к «реальнейшему» впечатлению одухотворенной осмысленности бытия. Сверхзадачу искусства Дурылин видел в создании из рыхлого, неоформленного жизненного материала образа нового высшего порядка, в котором за «реальным» угадывается «реальнейшее».

В театре это возведение «дольного» к «горнему» выражается в том, что реальная жизненность являемого на сцене «здесь и сейчас» пронизывает века, поколения, эпохи и оказывается действенным для иных поколений и эпох. По мысли Дурылина, большие артисты передают *реальное* таким образом, что возвышают читателя и зрителя до *чувствования* и *понимания реальнейшего*, то есть «реализма в высшем смысле»⁴⁵. В эти минуты *изображение* всяческого *бывания* и *бытования* отступает на второй план – человек перестает быть только зрителем спектакля, в его душе совершается то самое «внутреннее событие», о котором Дурылин писал Пастернаку. К таким событиям советского периода жизни Дурылина можно отнести, пожалуй, два мхатовских спектакля – «Ревизор» с Михаилом Чеховым – Хлестаковым (1921) и «Три сестры» (1940), –

«Отелло» с Александром Остужевым в Малом театре (1935), «Чайку» с Алисой Коонен – Заречной в Камерном театре (1944).

Живым воплощением классического сценического реализма для Дурылина оставался Малый театр: «Малый театр стоит для меня особо, отдельно, ни с кем не сравним. Это моя родина, тут родилась моя любовь к искусству, тут я узнал красоту русского слова, познал правду великой русской литературы. Малый театр для меня – Отчизна: имена Садовских, Ермоловой, Ленского, Федотовой – для меня священны: в них живой завет, голос, сердце этой Отчизны русской художественной правды. Когда я пишу о Малом театре и об его актерах, я чувствую себя русским, москвичом, наследником великой русской культуры. Вот почему каждая радость и горесть Малого театра – моя личная радость и горечь»⁴⁶.

Если классическая драматургия предоставляла для спектакля-события океан возможностей, то современная – почти ничего. Он был уверен: в отличие от классики, живой всегда, в любую эпоху, все сиюминутное, публицистически-злободневное в искусстве – преходяще (в дореволюционной терминологии – «временно и тленно»). Героическая романтика революционной темы его не привлекала ни как зрителя, ни как театрального критика. Полемика между сторонниками «потолочной» драматургии и драмы «без потолка» в круг его критических интересов не входила. Все, что он читал, казалось ему «тусклым, скучным, однообразным», а персонажи были «лицами без лиц». Даже пьесы Л. Леонова были «не по душе», не исключая переделанного из повести «Унтиловска»: «Какая бедность замысла!»

В театроведческом наследии Дурылина нет ни одного портрета современного драматурга, тогда как о классиках мировой драматургии им написано двадцать девять очерков, статей и заметок. Из ста двадцати пяти рецензий только восемь посвящены спектаклям по советской драматургии⁴⁷. Та же картина – в статьях о современных актерах: основную часть текста составляет критическая аналитика классических ролей, а под финал в нескольких строках описываются роли в советском репертуаре. Той или иной современной пьесы Дурылин касается только тогда, когда не может этого избежать, а именно: при характеристике исполнителей ролей.

Так, при описании игры Марии Бабановой в «Тане», он затрагивает и пьесу А.Н. Арбузова. На его взгляд, пьеса «грешит многими художественными промахами»⁴⁸. В написанном спустя два года актерском

портрете Бабановой он конкретизирует: роль заглавной героини «страдает жизненным худосочием», – и делает вывод, что автор «был плохим союзником артистки, а может быть и не был им вовсе»⁴⁹. Из контекста понятно, что сопротивление критика вызывает второй акт пьесы, в которой драматург показывает «перековку» Тани: из прелестной домохозяйки, живущей лишь интересами мужа, она превращается в настоящую советскую женщину, способную сквозь снежную бурю упрямо идти на далекий прииск, чтобы спасти жизнь чужого заболевшего ребенка (показательно, что в 1946 г. Арбузов переработал пьесу и не исключено, что с учетом отклика Дурылина.)

В театральном портрете Веры Марецкой Дурылин ни полслова не говорит о «Машеньке» А.Н. Афиногенова. Внимание он сосредоточивает исключительно на том, как актриса играет заглавную роль. Выделяет в ее исполнении «чистозвучие», «светлую жизнерадостность» и ту симпатичную простоту, с которой артистка раскрывает «человеческое в человеке»⁵⁰.

Еще две фамилии современных драматургов возникают в театральном портрете Валентины Серовой – признанной звезды советского кинематографа, сумевшей потеснить в сердцах зрителей и блистательную Любовь Орлову, и лучезарную Марину Ладынину. Пьесу «Галина» И.В. Штока критик кратко оценивает как «суховатый драматургический чертеж на тему: колхозница». «Русским людям» К.М. Симонова повезло больше. По мнению критика, автор «дал прекрасный материал для образа Вали Анощенко». Дурылин подчеркивает, что истоком для создания «правдивого и светлого» сценического образа у Серовой стала не роль, а живая реальная жизнь и внутренний мир самой актрисы, талантливой по-настоящему.

Пьеса Н.Е. Вирты «Земля» переделана автором для сцены из романа «Одиночество», сюжет которого строится на событиях, связанных с крестьянскими волнениями на Тамбовщине. В актерском портрете Алексея Грибова ни о романе, ни об инсценировке ничего не написано. Связь образа Фрола Баева с Савельичем из «Капитанской дочки», Акимом из «Власти тьмы», мужиками из «Плодов просвещения» и целой толпой деревенских лиц из Глеба Успенского критик относит не к заслуге автора, а исключительно к «обаятельной жизненности» исполнителя центральной роли.

О современном репертуаре вахтанговцев Дурылин пишет: «При показе советских “трудов и дней” театр то впадал в сплошное



С.Н. Дурылин в Ярославле
в день 100-летия со дня рождения
М.Н. Ермоловой. 1953 г.
Фото публикуется впервые

бытописание, лишенное мысли, то давал холодные, сухие чертежи и схемы»⁵¹. В его оценке «Интервенция» Л.И. Славина и «Аристократы» Н.Ф. Погодина – образцы «театра социалистического реализма». Дурылин вообще редко пользуется едва ли не самым ходовым термином театральной критики 1930–1950-х гг., отчасти из-за его неоднозначности. По точному замечанию И.Н. Соловьевой, стилевые приметы социалистического реализма – это «ясность и жизнеподобие, морализм, твердая дидактика, воля к яркой простоте»⁵². С этой стороны соцреализм мог быть даже привлекателен для Дурылина, если вспомнить, как ему в молодости нравился «наивный реализм» Малого театра. Основоположником этого направления в драматургии считался Максим Горький, талант которого Дурылин признавал. Более того, считал, что такие спектакли, как «В людях» и «Враги» у мхатовцев, – ярчайшие образцы искусства социалистического реализма. В статье «Художественный театр и советская культура» он пишет об этом со всей определенностью, хотя и без особого энтузиазма⁵³.

В принципе Дурылину претит драматургия соцреалистического толка, построенная на «чудесном сплаве» фальши, энтузиазма и умиления. От искусственности драматургических ситуаций и натужности ролей актеров любимого Малого театра спасало открытое игровое начало. Но на актеров не менее любимого МХАТа, привыкших идти к образу «от себя», искреннее существование в насквозь лживых предлагаемых обстоятельствах действовало губительно. Дурылину ведомы замеча-

тельные актерские создания, нередко возникавшие на основе слабых пьес. Были они и у Щепкина, и у Мочалова, и у Ермоловой, что он всегда отмечал в историко-биографических очерках.

Позиция Дурылина-критика в отношении к классике и современности тесно связана с его человеческими свойствами. В рецензиях он избегает иронии, насмешки, унижения. Его критические суждения большей частью позитивны и оптимистичны по тону. В основном для критического разбора он выбирает те работы, которые ему нравятся. А ему изначально нравятся те спектакли, в которых артисты проявляют свои дарования и мастерство отчетливо по смыслам и ярко по театральным краскам. В опоре на театральную «веру отцов», Дурылин вступает за театр слова и смысла – настоящего слова и смысла русской классики, а не ее трафаретного преломления в современности. Аналитическую четкость и ясность его аргументов современники ценили. Обращаясь к Дурылину с просьбой быть редактором его шекспировских переводов, Борис Пастернак писал: «Но кто, кроме тебя, может с такой силой и правом судить о тексте в его собственном самостоятельном качестве, с его поэтической стороны и театральной»⁵⁴.

Проблемы соотношения классики и современности в наследии Дурылина, рассмотренные выше, вплотную подводят нас к центральному звену его театроведения – актерскому творчеству прошлого и настоящего.

Сергей Николаевич Дурылин достаточно рано почувствовал свое родство с культурой XIX в. Он был персонажем старомодного покроя и неуютно чувствовал себя в стремительно меняющемся мире. С начала XX столетия понятие «режиссерский театр» видоизменило саму суть театрального мышления. Однако эти изменения не коснулись воззрений Дурылина на театр. Он в принципе воспринимал актерское искусство как феномен классического прошлого, а режиссуру – как феномен современности, с ее претензиями на исключительность и вытекающими отсюда минусами. «Режиссер – подобен воздуху: он необходим для автора, спектакля и актера, так необходим, как воздух: он должен быть незаметен, как воздух. А современный режиссер не довольствуется своей необходимостью; он постоянно, непрерывно заявляет о себе публике: “Я – воздух! я – воздух!..” – и оттого перестает быть прозрачным и часто застит собою автора и пьесу»⁵⁵.

Согласно Дурылину, главное в режиссерском творчестве: разгадать художественную волю автора и сохранить авторский стиль, постичь



На диспуте о воспитании актера. Н.Ф. Погодин, М.М. Тарханов и С.Н. Дурылин (сидят). С.В. Образцов, Т.Н. Хренников, В.Ф. Пименов, В.А. Филиппов и В.Г. Комиссаржевский (стоят). 1947 г. Фото публикуется впервые

мысль драматурга и верно уловить звучание его слова. Нетрудно увидеть здесь полное совпадение с позициями Южина и Немировича-Данченко. Тенденция активного «внедрения» режиссера в авторский текст и его трансформации не внушала ему никакого доверия, в ней он не видел надежного залога обновления театра⁵⁶.

В критическом наследии Дурылина нет ни одного портрета режиссера. О режиссуре он пишет мало, не распространяется о режиссерском замысле, почти не затрагивает проблем декорационного оформления, редко высказывается о световом решении и музыкальной партитуре действия. Глядя на сцену, он внимает только актеру, выхватывает его из круга своих театральных впечатлений и предоставляет ему главное место в статьях и рецензиях. Выбор Дурылина-критика – не драматург, не режиссер, не спектакль в целом, а актер – связан с его пониманием театра как искусства антропоцентрического. «Оправдание театра» он видел в актерах. Он был тактичен и глубоко интеллигентен в оценках, за что актеры его высоко ценили.

Дурылин был не только критиком, но и конфидентом многих актеров. Ему можно было довериться, обратиться к нему за помощью и

советом в уверенности, что результат работы будет должным образом воспринят и оценен. Актера Малого театра В.Ф. Лебедева Сергей Николаевич консультировал при подготовке чтецкой программы по Гоголю. Его помощь носила не узко профессиональный, а объемно человеческий характер. Она вдохновила актера на следующие стихотворные строки: «У входа в гроб / Я “Нос” рождал, / “Копейкина”, “Шинель”... / Достигнута ли цель, – / не знал... / Горел, и жаждал, и искал... / Все ближе гроб / И мир теней... / Отчески целуя в лоб, / Мой пастырь-друг, мой иерей / На Гоголевский путь воззвал, / Не раз в пути ласкал, / И вдохновив, / И укрепив, / Благословлял... / Я благодарен, я польщен... / Храню, храню завет, / Сердечностью восхищен... / Ответный поцелуй – привет»⁵⁷.

Для Дурылина актер не только «исполнитель роли», воплотитель литературных образов, способный воскресить ушедшие эпохи. Актер – это еще и автор, от которого зависит трактовка содержания или, если речь идет о произведении мировой литературы, его усвоение на русской почве. С предельной ясностью и точностью мысль о «двойном авторстве» классических образов Дурылин сформулировал в письме к Южину, которое не было отправлено: «Я сознаю, что дважды были созданы “Горе от ума”, “Ревизор”, “Воевода”, “Не в свои сани не садись” – тогда, когда их написали Грибоедов, Гоголь, Островский, и тогда, когда их сыграли Щепкин, Садовские, Ленский, Ермолова. Для меня навсегда бесспорно, что не только Грибоедов, но и О.О. Садовская – творцы графини-бабушки... <...> Но кроме Грибоедова, Гоголя, Островского есть еще Шекспир, Мольер, Шиллер. Не Н. Полевой, не Кронеберг и Жуковский были их переводчиками для России, а Мочалов, Щепкин, Ермолова. <...> Какая удивительная участь была дана Малому театру: усваивать русской культуре, русской литературе, русской жизни великих писателей всего мира! Его деятели не только великие актеры, они великие авторы, великие переводчики»⁵⁸.

Согласно Дурылину, путь и призвание актера – познание человека в его внутреннем бытии и художественное воплощение образа в пространстве сцены. Он не пользовался понятием «перевоплощение». Может быть, в связи с настороженностью к этому буддийскому понятию, близкому в религиозном отношении к метемпсихозу (реинкарнации) – учению о переселении душ, осужденному на Пятом Вселенском Соборе. В согласии с православным учением о человеке, Дурылин считал человеческое *лицо* звеном между одухотворенным *лицом* и омертвленной *личиной*. Лицо – «средоточие всего человеческого

в человеке», отражение его подлинного «я»⁵⁹. Через этот живой и неразложимый микрокосм проявляется внутренняя жизнь и красота человеческого духа. Задача актера – разгадать образ человека в его подлинности и явить во всей правде и красоте высшую ценность на земле – образ человеческий (подобие образа Божия). Создание на сцене вместо живого человеческого *лица* его неживого масочного или кукольного подобия Дурылин считал отторжением и неприятием «человеческого в человеке». В такой *личине* отсутствует «космически-прекрасное» – то, что есть в *лице* человека: глубина сердца, сила духа, мир мысли, чувства и воли.

Различение «актерства» и «художества», которое проводил М.С. Щепкин, для Дурылина представляло несомненную смысловую ценность. Он дифференцирует понятия «актер» и «артист»; выявляет отличие актера (с лат. ago, actum, agere – действовать) от артиста (с лат. ars – искусство владения ремеслом; с англ. art – само искусство). Исходя из этого, он характеризовал персонажей «Без вины виноватых»: «Миловзорову, типичнейшему актеру, противопоставлен Незнамов, артист, рождающийся, но еще не рожденный». Вопрос вопросов для него: «Чему быть или не быть в театре – актеру или артисту, ремеслу или искусству?»⁶⁰

Реалистический метод Щепкина Дурылин расценивал как динамический, действенный характер артистического творчества. Основная заповедь щепкинского реализма для Дурылина заключена в «прекрасной, то есть театральной простоте, которая требует пластики, но не допускает позировки; ищет ритма в речи, но боится декламационности; дорожит драматической волнительностью, но страшится неестественной приподнятости»⁶¹. Достичь этого возможно лишь в растворении личности актера в бытии творимого им образа. Описывая роли Лилиной в МХТ, он отмечал ее умение «безраздельно растворяться в образе»: «Никто не говорил: “Как хорошо играла Лилина”, – а повторяли: “Как трогательна Соня, как отвратительна Наташа!” Зрители верили в Машу, безутешно рыдающую на скамье запущенного парка, в сверхсплетницу Карпухину, задыхающуюся от собственной злости, пустоты и жалкой никчемности...»⁶²

В сущностном смысле Дурылину не был близок театр, стоящий вне жизни человеческой души. Для Дурылина *intérieur* спектакля – только средство для выражения лица. Если на декорациях и вещах лежит отпечаток лица, то за ними – настроения и состояния, в которых находится человек. Подлинно художественное на сцене возможно



Последнее выступление. 1954

только в случае оживотворения сценической среды внутренней жизнью действующих лиц. За эту обжитость интерьеров, живую жизнь, текущую в них, он любил спектакли МХТ.

В центр своего понимания актерского искусства Дурылин ставит триаду: *художник – артист – человек*. Светлый ум и величавость, благость и мудрость мыслящего сердца творят личность артиста, но и личность человека – художника просветляющей красоты, которая пробуждает в человеке человеческое. Елену Ивановну Кручинину из «Без вины виноватых» он называет «нормативной» артисткой: «Кручинина – как подлинная *артистка*, соединившая в себе искусство и человечность, – и просвещает, и утепляет, очеловечивает всех вокруг себя»⁶³. Эту характеристику он переносит на Ермолову. Она для него – олицетворенное искусство, художник, пробуждающий «высокие начала человечности и правды», способный «умственно осердечить» тему автора и выполнить свою миссию: артистическое просвещение ведет к очеловечиванию публики.

Актерскую профессию Дурылин неразрывно связывал с личной биографией, с личностью артиста. Он подчеркивал, что работа актера над ролью есть не что иное, как работа ваятеля над тем человеческим материалом, который заключен в нем же самом⁶⁴. Без внутреннего человеческого богатства нет артиста-художника. Актер неотделим от

человека. И потому Дурылин – враг амплуа. В письме к Яблочкиной он писал об этом так: «Много я видел Вас в больших, сильных, трудных ролях, но ничем нигде Вы так не тронули меня, как в труднейшей, самой реалистической и ответственной из ролей, – в роли *Человека* (с самой большой буквы). В трагедии, а иногда и трагикомедии, называемой *Жизнь*, почти все проваливаются, выступая в этой роли человека, а у Вас, что ни дольше Вы ее исполняете, не провал, а все увеличивающаяся удача: чем больше приходится Вам выступать в этой роли, которую всем нам дает Великий Режиссер, тем лучше Ваше исполнение, тем сильнее захватываете Вы его простотой, искренностью, величием»⁶⁵.

Дурылин понимал, что актеру легче занять на сцене место, уготованное традицией или преданием, чем увидеть в роли живого человека. Проще ограничиться тем, что Чацкий – это драматический герой, первый любовник или почти водевильный неудачник, а Репетилов – чистой воды фат. Дурылин размышлял о том, что Репетилов, если идти к нему не от условного амплуа, а от реальной жизни, есть продолжение Чацкого в другом возрасте: «Актеры давно это поняли (они умнее историков литературы)»⁶⁶.

Так Южин играл Репетилова в «Горе от ума» – постаревшим Чацким, набросившим шинель на плечи. И Качалов, долгие годы игравший благородного Чацкого, при возобновлении «Горя от ума» захотел перейти на роль Репетилова. К этому можно добавить, что большинство русских актеров, начинавших сценическую биографию с роли Чацкого, в старости выступали в роли Фамусова.

Воссоздавая роль Щепкина в «Скупом рыцаре» (1852), он прямо утверждал, что театральные амплуа – главный штамп, с которым боролся «первый актер-реалист»: «Щепкин сделал попытку разбить то, что разбил впоследствии Станиславский, – разбить ярмо амплуа – сыграть “Скупого рыцаря”. Он не имел права на эту роль <...>, “первый комический актер” <...> разорвал трагическое амплуа и заставил признать, что есть одно амплуа, бесспорное амплуа – человек»⁶⁷.

Не раз и не два повторял Дурылин-критик простую мысль об «амплуа человека», которую можно считать его личным открытием в науке о театре. Сообразуясь с этим, в поле зрения Дурылина попадают не только знаменитая Тарасова в роли Тугиной и гениальный Москвин в роли Флора Федулыча из мхатовской «Последней жертвы», но и артист Добронравов – Тихон в «Грозе»: «Б.Г. Добронравов, играя Тихона, разрушает все амплуа, в которые обычно втесняли неудачливого сына

суровой законодательницы нравов города Калинова – Кабанихи. Ни “простак”, ни “бытовой любовник”, ни “неврастеник”, ни “характерный актер”, – никто не придет в голову, когда хочешь найти обычное “театральное место” Тихону Добронравову. <...> Тихон вырван Добронравовым из всех “амплуа” и переведен им в единственное амплуа, право на существование которого не может быть оспорено, – в амплуа *человека*. Это простое амплуа труднее всего замещается и реже всего удается на театре»⁶⁸.

В театроведении Дурылина мотив раскрытия *человеческого в человеке* (даже в самом ничтожном представителе человеческого рода) – важнейшая из традиций русской актерской школы, русского классического реализма в целом. Тот же гуманистический посыл характерен и для театрального мировоззрения его современников: П.А. Маркова, Н.М. Любимова.

Марков и Дурылин избирают самое трудное в театроведческой аналитике – описание, закрепление и воссоздание актерской игры. Вопрос, волнующий Дурылина, – что должно лечь в основу творческой биографии актера, где искать центр, материал и основу исследования. В качестве источников исследования Дурылин выделяет:

- 1) «самопоказания» актера о себе из дневников или мемуаров, интервью или переписки и «актерские показания» о своих партнерах (в особенности те, что созданы в рамках одного стиля игры или школы исполнения);
- 2) фотографии актера или рисунки в ролях;
- 3) статьи и заметки рецензентов и зрительские отклики об игре актера.

Незакрепленность актерской игры Марков и Дурылин признавали основной проблемой в изучении актерского искусства. Дурылин решал эту проблему практически. Он был убежден, что прямая обязанность театроведа – собирать свою библиотеку, архив, письма, фототеку и картотеку, рисунки и афиши, а главное – заставлять людей (не обязательно профессиональных критиков) писать воспоминания о театре, даже если они окажутся самыми пристрастными. Собирал он и собственный архив. Турчанинова говорила, что на его книжной полке в Болшево все знакомые могли бы найти себя⁶⁹.

Последние дни жизни Сергея Николаевича протекали как обычно: «приватный» Дурылин писал «в родном углу» заметки о людях, с которыми его в прошлом сводила судьба и о которых современность

молчала, «публичный» Дурылин за девять дней до кончины выступал с лекцией о Ермоловой, за три дня – с докладом о Комиссаржевской на вечере памяти актрисы. После кончины о. Сергия хранившиеся в его доме антиминс, священническое облачение, богослужебные книги, а также портрет кисти Нестерова, на котором он изображен в рясе с крестом на груди на фоне книг, были переданы в Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии. А спустя полгода в Институте истории искусств АН СССР состоялся вечер памяти профессора Сергея Николаевича Дурылина. Так волей истории в судьбе героя нашего исследования сошлись и нашли примирение священнослужение и служение театральное.

- ¹ Сергей Фудель ошибочно приписывает авторство акварели Илье Машкову. Судя по описанию, это больше похоже на иллюстрацию Мстислава Добужинского к роману «Бесы» или на его эскиз декорации к спектаклю МХТ «Николай Ставрогин».
- ² Фудель С.И. Собр. соч. В 3 т. Т. 1: Воспоминания. Письма. М.: Русский путь, 2001. С. 46, 47.
- ³ Дурылин С.Н. Из «Олонецких записок» // *Наше наследие*. 2011. №100. С. 134.
- ⁴ См. подробнее: Дурылин С.Н. Луг и цветник. О поэзии Сергея Соловьева // Труды и дни: альманах. Тетрадь 7. М.: Мусагет, 1914. С. 151–156.
- ⁵ Макаров Г.В. «...Элемент политически безусловно вредный для Советской Власти» (по материалам следственных дел в отношении С.Н. Дурылина 1922 и 1927 годов) // Сергей Дурылин и его время. Кн. I: Исследования. Тексты. Библиография. М., 2010. С. 41.
- ⁶ См.: Гончаров В.А., Нехотин В.В. «Дурылин согласен дать подписку, что он никогда не будет приходским священником». Из материалов архивно-следственного дела по обвинению С.Н. Дурылина (архивное следственное дело №Р-46583 в ЦА ФСБ РФ) // Вестник ПСТГУ. II: История. История Русской Православной Церкви. 2008. Вып. 113 (28). С. 127–128.
- ⁷ См. подробнее: Торопова В.Н. Сергей Дурылин. Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. С. 196–199; Монах Вафоломей (Чернышев С.Н.) Сергей Николаевич Дурылин – ученый и тайный священник советской эпохи // *Ипатьевский вестник*. 2022. №2 (18). С. 157–181.

- ⁸ Запись Г.И. Чулкова в альбоме С.Н. Дурылина. 16.04.1926 // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Д. 276. Л. 164.
- ⁹ *Фудель С.И.* Собр. соч. В 3 т. Т. 1: Воспоминания. Письма. М.: Русский путь, 2001. С. 52.
- ¹⁰ *Резниченко А.И., Резвых Т.Н.* Метафизическая проза С.Н. Дурылина. Истоки и параллели // *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести и хроники. СПб: Владимир Даль, 2014. С. 32.
- ¹¹ *Флоренский П.А.* Философия культа (Опыт православной антропологии). М.: Мысль, 2004. С. 10.
- ¹² «Художник деревни – Максимов», «Исторический жанр у передвижников», «Молодой Гоголь в социальном окружении», «Нестеров как иллюстратор», «Крамской. Новые материалы», «Неизданные письма Сурикова и Серова», «Репин и Гаршин».
- ¹³ «Гоголь – художник живого слова», «Об одном символе у Достоевского», «Пейзаж в романе Достоевского», «К. Леонтьев и Н. Лесков о Достоевском», «Как работал Лесков», «Эстетические взгляды К. Леонтьева», «Леонтьев как романист», «Леонтьев-художник. Заметки. “Подлипки”», «Толстой и Леонтьев», «Александр Добролюбов и Валерий Брюсов», «Александр Добролюбов. К истории раннего символизма».
- ¹⁴ «Художники живого слова» [Гоголь – Горбунов – Садовские], «Артем и Артемьев – артист и художник».
- ¹⁵ *Макаров В.Г.* «...Элемент политически безусловно вредный для Советской Власти» (по материалам следственных дел в отношении С.Н. Дурылина 1922 и 1927 гг.) // Сергей Дурылин и его время: исслед., тексты, библиогр. Кн. 1. Исследования. М.: Модест Колеров, 2010. С. 70.
- ¹⁶ *Бояджиев Г.Н.* Сергей Николаевич Дурылин // *Дурылин С.Н.* О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: Сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 26.
- ¹⁷ См.: «Я никому так не пишу, как Вам...»: переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. М.: Центр книги Рудомино, 2010. С. 373.
- ¹⁸ *Дурылин С.Н.* Актер и режиссер: памяти С.Н. Воронова // *Советское искусство.* 1938. 14 сентября. С. 5–6; *Дурылин С.Н.* Русские классики на советской сцене // *Советский театр.* К 30-летию советского государства. Сб. ст. М.: ВТО, 1947. С. 290–293.
- ¹⁹ См. подробнее: *Рудницкий К.Л.* Сорок девятый. Автобиографические записки // *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. С. 423–464; *Гаевский В. М.* Книга расставаний. Заметки о критиках и спектаклях. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2007. С. 24–26, 34–35.

- ²⁰ На самом деле строительством занималась Ирина Алексеевна. Она вывезла окна и бревна, сохранившиеся от взорванного Страстного монастыря. Сергей Николаевич в это время работал над монографией «Мастера советского театра в пьесах А.Н. Островского», проживая сначала в пансионате Журнально-газетного объединения (ЖУРГАЗа) недалеко от участка в Болшево (июнь 1936.), а затем в музее-усадьбе им. Ф.И. Тютчева в Муранове (июль-сентябрь 1936 г.).
- ²¹ Дурылин С.Н. А.П. Ленский (1908–1933) // *Театр и драматургия*. 1933. №9. С. 57–63.
- ²² 1934 г. – «А.П. Ленский в “Борьбе за престол”», «Памяти Е.М. Садовской», «Первый Ленский: Л.В. Собинов»; 1935 – «Вчера и сегодня: [о провинциальном театре]», «Любимый актер Чехова: этюд к сценическому портрету А.Р. Артема», «От Ермоловой до наших дней», «Прежде и теперь: [о профессии актера]», «Те, кто играли по Чехову: из воспоминаний о первом “Вишневом саде”»; 1936 – «В.А. Макшеев»; «Н.И. Музиль: из прошлого Малого театра», «Первые пьесы Горького на сцене», «Прежде и теперь: (из прошлого Зеленого театра)», «Провинция и периферия: (воспоминания и справки)», «Пятнадцать лет театра им. Вахтангова»; 1937 – «Пять мастеров: [Ю.М. Юрьев, В.А. Мичурина-Самойлова, П.М. Садовский, Н.Ф. Монахов, К.С. Станиславский]», «Первая встреча МХАТ с Горьким: из воспоминаний»; 1938 – «Вторая встреча МХАТ с Горьким», «Горький и актеры», «Несравненный Чацкий: [В.И. Качалов]», «Разговор с суфлером: (из театральных встреч)», «Станиславский на сцене».
- ²³ Мотейунайте И.В. Сергей Николаевич Дурылин – исследователь русской литературы. М.: Литературный факт, 2020. С. 15.
- ²⁴ Дурылин С.Н. Письмо Е.Д. Турчаниновой 09.08.1937. // РГАЛИ. Ф. 892. Оп. 1. Д. 88. Л. 5.
- ²⁵ Шалимова Н.А. Об авторе // Дурылин С.Н. О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 5.
- ²⁶ РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Д. 558. Л. 10.
- ²⁷ Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 155.
- ²⁸ «Лев Толстой и его драматургия в Малом театре», «Ученические годы крупнейших мастеров русского театра», «Творчество О.О. и М.П. Садовских».
- ²⁹ За год работы в Музее Малого театра Дурылин опубликовал пять статей: «Н.А. Добролюбов и Малый театр», «Н.И. Музиль», «В.А. Макшеев» (под псевдонимом С. Николаев), «И.Ф. Красовский», «Книга живого опыта актера».

- ³⁰ О работе МХАТ им. М. Горького над пушкинским спектаклем см. подробнее: *Фельдман О.М.* Судьба драматургии Пушкина. М.: Искусство, 1975. С. 264–279.
- ³¹ *Дурылин С.Н.* По мастерской Островского // *Театр и драматургия*. 1935. №5–6. С. 42.
- ³² См.: *Дурылин С.Н.* Актер и образ (О работе над монографией об актере) // О театре. Сб. ст. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 93–94.
- ³³ См.: *Дурылин С.Н.* Черный раб и белые невольники. Из ярославской театральной старины // *Северный рабочий*. Ярославль. 1935. 23 июня.
- ³⁴ *Дурылин С.Н.* Айра Олдридж. М.; Л.: Искусство, 1940.
- ³⁵ *Бояджиев Г.Н.* Сергей Николаевич Дурылин // О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 28.
- ³⁶ «М.Н. Ермолова: (к 10-летию со дня смерти)» (1938); «Письма М.Н. Ермоловой» (1939), «Ермолова в ролях Екатерины, Волумнии и королевы Маргариты» (1939); «Ермолова и театральный сторож: [с неизданными письмами Ермоловой к А.М. Кондратьеву]» (1939); «М.Н. Ермолова (1853–1928)» (1943).
- ³⁷ Ср. с названием статьи С.Н. Дурылина «МХАТ и Малый театр как носители национальной традиции в советском театре». См. в кн.: 25 лет советского театра (материалы научно-творческой сессии). М.: ВТО, 1943. С. 28–37.
- ³⁸ Показательны в этом смысле названия его статей: «Шекспир в Малом театре: к постановке “Отелло”» (1935), «“Гамлет” на русской сцене» (1938), «Шекспир на московской сцене» (1939), «Родной драматург: к 135-летию со дня смерти Фридриха Шиллера» (1940), «“Уриэль Акоста” в Малом театре» (1940) и др.
- ³⁹ Количество примеров, приводимых в театральных портретах Дурылина, говорит само за себя: А.П. Ленский в ролях сэра Питера Тизла («Школа злословия» Шеридана) и епископа Николаса («Борьба за престол» Ибсена), А.И. Южин в шиллеровских ролях маркиза Позы («Дон Карлос») и графа Дюнуа («Орлеанская дева»), Н.М. Радин в ролях Тартюфа («Тартюф» Мольера) и лорда Горинга («Идеальный муж» Уайльда), А.А. Остужев в заглавных ролях («Отелло» Шекспира и «Уриэль Акоста» Гуцкова), А.Г. Коонен в заглавных ролях («Адриенна Лекуврер» Скриба и «Мадам Бовари» по Флоберу), М.И. Бабанова в ролях Джульетты («Ромео и Джульетта» Шекспира) и Дианы («Собака на сене» Лопе де Вега), В.П. Марецкая в роли Мирандолины («Трактирщица» Гольдони) и Бетти Дорланж («Школа неплательщиков» Вернейля) и др.

- ⁴⁰ Дурылин С.Н. Нестеров в жизни и творчестве. 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 28.
- ⁴¹ Дурылин С.Н. О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 241, 240.
- ⁴² Письмо Пастернака Б.Л. к Дурылину С.Н. 27.01.1946. // Встречи с прошлым. М.: Советская Россия, 1990. Вып. 7. С. 402.
- ⁴³ Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 342.
- ⁴⁴ Дурылин С.Н. Нестеров в жизни и творчестве. 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 60.
- ⁴⁵ В театральном портрете «Л.М. Леонидов в роли Дмитрия Карамазова» С.Н. Дурылин свел воедино «ральнейшее» Гете и «реализм в высшем смысле» Достоевского: «В том и непреходящее значение образа, созданного Леонидовым, в том и разгадка его мощного воздействия на зрителей, что артист создал Дмитрия Карамазова – одного из любимейших и сложнейших образов Достоевского, в духе и силе того реализма “a realibus ad realiora”, который Достоевский признавал единственным себе свойственным». Ср. с известным высказыванием Ф.М. Достоевского: «Меня зовут психологом: не правда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой».
- ⁴⁶ Цит. по: Телегина Н.В. Юбилейное письмо Дурылина 1949 года из музейного фонда ГАМТ России (К теме «С.Н. Дурылин и Малый театр») // Творческое наследие С.Н. Дурылина. Сб. ст. Вып. 3. М.: Совпадение, 2019. С. 50.
- ⁴⁷ «Любовь Яровая» К. Тренёва (в Ростовском театре им. М. Горького); «Близнецы» (в Московском областном ТЮЗе), «Русские люди» (в театре им. Ленсовета) и «Русский вопрос» (в Театре им. Ленинского комсомола) К. Симонова; «Капитан Костров» А. Файко (в Московском театре драмы); «Два капитана» по В. Каверину (в ЦДТ); «Мужество» Г. Березко и «Жизнь в цитадели» А. Якобсона (в Центральном театре транспорта); «Мирное утро» Е. Мина и А. Минчковского (в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола).
- ⁴⁸ Дурылин С.Н. К итогам театрального сезона: в Театре Революции // Московский большевик. 1939. 17 июля. №39. С. 2.
- ⁴⁹ Дурылин С.Н. М.И. Бабанова // Вечерняя Москва. 1941. 7 июня. №133 (5264). С. 3.
- ⁵⁰ Дурылин С.Н. Марецкая // Литература и искусство. 1942. 18 апреля. №16. С. 3.

- ⁵¹ Дурылин С.Н. Пятнадцать лет театра им. Вахтангова // *Рабочая Москва*. 1936. 12 ноября. С. 4.
- ⁵² Соловьева И.Н. Театр 1929–1953 и социалистический реализм // Театральные течения. Сб. ст. к 100-летию со дня рождения П.А. Маркова. М.: ГИТИС, 1998. С. 245.
- ⁵³ См.: Дурылин С.Н. Художественный театр и советская культура // *Театр*. 1948. №10. С. 6–23.
- ⁵⁴ Две судьбы: Б.Л. Пастернак и С.Н. Дурылин: переписка // Встречи с прошлым. М.: Советская Россия, 1990. Вып. 7. С. 388.
- ⁵⁵ Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 404.
- ⁵⁶ См. об этом подробнее: Дурылин С.Н. «Я никому так не пишу, как Вам...»: переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. М.: Центр книги Рудомино, 2010. С. 150–151.
- ⁵⁷ Стихотворение В.Ф. Лебедева. 18.06.1945. Машинопись с пометами // НИОР РГБ. Ф. 872. К. 4. Д. 5. Л. 1.
- ⁵⁸ Цит. по: Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 115, 116.
- ⁵⁹ См.: Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 636–637.
- ⁶⁰ Дурылин С.Н. Выступление в Камерном театре [О пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые»]. 1944. // РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 1. Д. 156. Л. 15.
- ⁶¹ Дурылин С.Н. Н.М. Радин. М.; Л.: Искусство, 1941. С. 80.
- ⁶² Дурылин С.Н. Искусство высокой правды // Мария Петровна Лилина. Сб. материалов. М.: ВТО, 1960. С. 70.
- ⁶³ См.: Дурылин С.Н. Выступление в Камерном театре [О пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые»]. 1944 г. // РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 1. Д. 156. Л. 21.
- ⁶⁴ См.: Дурылин С.Н. Айра Олдридж. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 113.
- ⁶⁵ Дурылин С.Н. Письмо А.А. Яблочкиной [Не позднее 1947 г.] // РГАЛИ. Ф. 2034. Оп. 1. Д. 453. Л. 39. В передаче текста подчеркивания С.Н. Дурылина сохранены.
- ⁶⁶ Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 147.
- ⁶⁷ Дурылин С.Н. Как изучать творчество актера // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21 Д. 758. Л. 22–54.
- ⁶⁸ Дурылин С.Н. Мастера советского театра в пьесах А.Н. Островского. М.: Всесоюз. дом нар. творчества им. Н.К. Крупской, 1939. С. 51.
- ⁶⁹ Турчаникова Е.Д. Сергей Николаевич Дурылин // Дурылин С.Н. О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам: сб. ст. М.: ГИТИС, 2021. С. 17.