

— Спасибо, мой дорогой друг! — обрадовано воскликнул Сергей Николаевич. — Вы хотите меня утешить, и отчасти вам это удалось. В ваших суждениях есть свой *aison l'etre*. Молодёжь как-то иначе мыслит и заражает своим оптимизмом. Но я вспоминаю другое — афоризм Софокла: «Не всегда говори, что думаешь, но всегда думай, что говоришь»... А теперь перейдём к столу и будем пить кофе, который у нас, не хвалясь, как поцелуй ангела.

*Елена Пенская*

#### **АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ТЕАТРАЛЬНЫХ ШТУДИЯХ С.Н. ДУРЫЛИНА**

Работы С.Н. Дурылина как историка театра, занимая обширную часть его наследия, (едва ли не четверть) ставят о вопрос о взаимосуществовании столь разных, казалось бы трудно совместимых пластов его творческого хозяйства: художественно углубленный, внутренне сосредоточенный, скрытый и сокровенный, почти аскетичный слой его прозы, мемуаров, записок, эссеистики, и, наоборот, «светский», зрелищный, связанный с историей драматургии. «Малый» Дурылин (если можно так условно выделить этот «остров» материалов, посвященный разным ипостасям театра) как историк, критик и практик театра, как он умещается в «большом» Дурылине, религиозном философе, беллетристе, историке культуры? Насколько органичен один для другого? Допустимо ли подобное разграничение? Или же театральная мысль Дурылина — часть общей органики его интеллектуального и художественного мира? Вот те проблемы, которые возникают, когда исследователь пытается соотнести эти пласты.

Театр — бесспорно, часть биографии Дурылина. Обращения к театру происходят на протяжении всего пути, однако, они меняют форму и содержание, переходя под воздействием внутренних обстоятельств и внешних политических условий от жанра философской эссеистики к вроде бы традиционным историко-литературным монографиям, журнальным и газетным статьям, вписанным в советский контекст 1930–1950-х. Уточнительная конструкция «вроде бы» в нашем рассуждении не случайна. Внешний уход в театральную сферу, подтверждаемый на протяжении десятилетий многообразием материалов, посвященных разным аспектам драматургии и театральной жизни в ее историческом и современном измерении, свидетельствует о том, что одновременно и укрытие для С.Н. Дурылина, маскировка, и в то же время знак постоянной увлеченности и личной заинтересованности. Как искусственный знаток искусства, профессиональный критик, он пользовался пусть и очень относительной, но все-таки свободой, поскольку театр в советской идеологической иерархии искусств сохранял особый культурный статус, театральная журналистика, основной корпус которой складывался в 1920–1930-е годы развивалась сложно и бурно<sup>1</sup>, в послереволюционный

статье Л.Ф. Шмелёвой «Инсценировки «Анны Карениной» // Л.Н. Толстой. Статьи и материалы. Горький, 1970. Вып. 7. С. 174.)

<sup>1</sup> «...театрально-критическая мысль имела многообразные оттенки и не поддается механическому делению лишь на «правый» и «левый» фланги... С театральной прес-

период пользуясь покровительством А.В. Луначарского, а драматургическая классика, несмотря на «пересмотр» и попытки ревизовать деятельность старых театров, оставалась некоторой охранной грамотой для тех, кто ею занимался. И так, интерес к театру С.Н. Дурылина, постоянная вовлеченность в живой текущий процесс, обдумывание разных сторон его истории сопровождает его умственные и духовные поиски всю жизнь. Театр в какой-то мере является сферой его преподавательской, исследовательской практики, проверкой «на прочность» собственных интеллектуальных построений.

Театральные студии С.Н. Дурылина можно разделить на несколько групп. Все они встроены в важные вехи его судьбы и совпадают, а нередко маркируют биографические переломы<sup>2</sup>.

К первой группе можно отнести ненаписанные тексты, пробы, переделки для театра. Дурылин по-разному примеряет себя к театру, в том

сои дело обстояло несколько иначе. В самом начале 1920-х годов, благодаря участию в ее работе определенных групп критиков, «правое» и «левое» направления обозначились в ней весьма четко. Первое представляли органы московских академических театров «Культура театра» (февраль 1921 — февраль 1922), «Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий» (декабрь 1922 — май 1923), а также журналы, во многом разделявшие их позиции, — московские «Театральное обозрение» (ноябрь 1921 — апрель 1922), «Театр и музыка», первоначально называвшийся «Театр» (октябрь 1922 — ноябрь 1923), и «Еженедельник петроградских государственных академических театров», переименованный позднее в «Театр» и затем в «Еженедельник академических театров» (сентябрь 1922 — июнь 1924); второе — ряд других изданий, среди которых 23 особенно выделялись «Театральная Москва» (октябрь 1921 — сентябрь 1922) и тоже выходившие в Москве «Зрелища» (август 1922 — июль 1924). Все они, включая печать государственных театров, являлись частными изданиями, и основной их курс определялся либо издающей организацией, либо ядром критиков, сотрудничавших в журнале. Однако возникновение этих групп изданий отнюдь не свидетельствовало, что оба направления театральной журналистики существовали опять-таки в абсолютно чистом виде или что критики, исповедующие те или иные взгляды, писали только о театрах близких им и публиковали свои статьи лишь в определенных органах прессы. Отступления от принятых курсов встречались часто, и речь здесь снова идет о главных, преобладающих тенденциях. Что же касалось участия критиков в работе «своих» или «чужих» журналов, то в изданиях «правых», за редким исключением, «инакомыслящие» не печатались, а в изданиях «левых» нередко можно увидеть имена и тех, кто тяготел отнюдь не к ним. Причем — характерная особенность времени — участие критика, принадлежащего к одному лагерю, в изданиях лагеря другого вовсе не обязывало его приспособляться к позициям последнего; автономное положение автора в органе печати считалось тогда явлением естественным. Известную автономию автор сохранял и в «своем» журнале. Постоянное сотрудничество в нем не предполагало, что критик должен непременно хвалить спектакли театров близких журналу и отвергать все то, что журналу несозвучно». См. об этом: А.Я. Трабский. Советская театральная журналистика // Театральная критика 1917–1927 годов: Проблемы развития: Сборник научных трудов / Редкол. А.Я. Альтшуллер, Н.А. Таршис, А.А. Нивнов, Ю.А. Смирнов-Несвицкий. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 17–18.

<sup>2</sup> Наша классификация дурылинских материалов, связанных с театром, предполагает прежде всего не придерживается строгой хронологии.

числе и как драматический писатель. Известен, к примеру, юношеский план и наброски так и не завершенной драмы «Дон Жуан», что говорит о его тяготении к сюжетам-константам, устойчивым легендарным лейтмотивом скрепляющим эпохи. С конца 1920-х годов (особенно в 1930-е и 1950-е) занимался инсценировками известных произведений, переводя хрестоматийные произведения русской литературы на язык театра. Такому переводу подверглись «Мертвые души» Гоголя, пушкинская биография и «Домик в Коломне», «Анна Каренина» Толстого. Вкусовая избирательность С.Н. Дурылина не в последнюю очередь объясняется его личными пристрастиями и умением разглядеть театральное начало в других жанрах<sup>3</sup>.

В другую группу входят работы, датируемые примерно 1900–1910-ми годами, совпадающим с ростом интереса в кругу русской интеллигенции к мистериальным возможностям театра как синтетического искусства. Так, к примеру, «Вагнер и Россия. О будущих путях искусства» — компактное «установочное» исследование С.Н. Дурылина («Мусaget», 1913) — вполне вписывается в стилистику и контекст символистских интерпретаций культуры. «Еще раз спасибо Вам за очерк о Вагнере. Я прочел его не отрываясь и немедленно и вполне сочувствую основной идее и основной тенденции его: и тому, что в Вагнере Вы подчеркиваете мифотворчество и тем сближаете его с Россией, и тому, что провозглашаете примат мифа <...> В явлении Вагнера мифотворчество есть ступень к театру, каковой является по своему замыслу „музыкальная драма“, и здесь он, действительно оказывается в одном лике с Вл. Соловьевым и его теперешними продолжателями»<sup>4</sup>. Параллели между Вагнером и Римским-Корсаковым, сравнение постановок «Парсифаля» и оперы «Сказание о невидимом граде

Китеже и деве Февронии» в Мариинском театре (1907) встраивается в бурную полемику того времени вокруг авторов, утверждавших новые законы оперного жанра.

Поскольку театроведение и шире — искусствоведение — для С.Н. Дурылина естественно оформились как светские, легитимные формы его профессиональной жизни, то можно выделить и другие группы работ, связанных напрямую с его служебными обязанностями, официально выполняемыми в государственных учреждениях. С 1924 года он возвращается из ссылки в Москву и устраивается внештатным сотрудником ГАХНа по «социологическому отделению». ГАХН (Государственная академия художественных наук, 1921–1929) — универсальная организация. Для русской науки... она имеет значение именно благодаря универсальности, и поныне является образцом изучения едва ли не любой проблематики. ГАХН не имела аналогов ни в России, ни на Западе. Может

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. ед. хр.205–211.

<sup>4</sup> С.Н. Булгаков. Письма С.Н. Дурылину // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 161.

быть, ее далеким прототипом следует считать Платоновскую академию во Флоренции XV века. Если рассматривать ГАХН в системе феноменов русского Ренессанса, она останется редчайшим административным памятником — государственным учреждением, неизменным и поощряемым условием деятельности которого было интенсивное творчество сотрудников<sup>5</sup>. Если вернуться к сложной и дробной организационной структуре ГАХН, то «социологическое отделение», к которому внештатно был приписан С.Н. Дурьлин, занимает важное место в триаде вместе с другими двумя «департаментами» — физико-психологическим и философским. Все отделения были объединены общим алгоритмом, состоявшим из пяти секций — литературы, пространственных искусств, музыкальной, театральной, декоративной. Секция «История театра» в три раза аккумулировала большее количество докладов и научных работ, чем все остальные<sup>6</sup>. Из 21 доклада и статей, вырвавшихся из публичных выступлений гахновского времени (1925–1927 гг.), как минимум пять косвенно или напрямую имеют отношение к осмыслению театральной природы: 1926 год 17 апреля: А.П. Чехов и И.И. Левитан; 22 октября: Художник живого слова на сцене; 1927 год 24 февраля: Гоголь — художник живого слова; 15 марта: Артем и Артемьев — артист и художник; 15 апреля: Молодой Гоголь в социальном окружении<sup>7</sup>.

После семи лет ссылки (1927–1934) С.Н. Дурьлин вернулся в Москву, поселился в Болшеве. С середины 1930-х годов его жизнь носит «двойной» характер — публичный и «катакомбный». С 1938 года Дурьлин — сотрудник ИМЛИ, с 1944 — доктор филологических наук, с 1945 — профессор, зав. кафедрой Истории русского театра ГИТИСа. Начиная с 1934 года он активно печатается в прессе как театральный критик, историк драматургии.

В последний «большевский» двадцатилетний период жизни (до 1954) «личный театральный сектор» дурьлинских работ вобрал и предыдущие

<sup>5</sup> Мильдон В.И.. Государственная академия художественных наук (ГАХН). Первый арест (1921–1930) // Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура: документы, письма, воспоминания. М. РОССПЭН. 2011. С. 111–112

<sup>6</sup> Стрекопытов С.П.. Из истории Государственной академии художественных наук // Декоративное искусство. 1996. № 2/4. С.25.

<sup>7</sup> Описи 1–2 фонда 2980 (С.Н. Дурьлина) / Сост. М.А. Рашковская. М.: РГАЛИ, 2007 (машинопись, на правах рукописи); Продолжающийся Генеральный каталог коллекции «Мемориальный архив» Мемориального Дома-музея С.Н. Дурьлина в Болшеве / Сост. А.И. Резниченко. Болшево, 2010 (машинопись, на правах рукописи); Повестки С.Н. Дурьлину из Государственной Академии Художественных наук // МА МДМД. Фонд С.Н. Дурьлина. КП–612/96. Лл. 8–47; Удостоверение научного сотрудника ГАХН по социологическому отделению С.Н. Дурьлина // МА МДМД. Фонд С.Н. Дурьлина. КП–2070/13. Л. 3–3 об. Это машинопись на бланке ГАХН, заверенная подлинными подписями. (Источники собраны Анной Резниченко). [http://krotov.info/history/19/1890\\_10\\_2/1886\\_durylin.htm#sdfootnote32sym](http://krotov.info/history/19/1890_10_2/1886_durylin.htm#sdfootnote32sym)

заготовки прежних лет, и предъявил аудитории новые «проекты», осуществленные или оставшиеся в набросках. Этот сектор не описан и не представлен до конца. Библиография может дать «ключ» к этому «историко-театральному архипелагу» дурьлинской мысли, инструмент, которым можно попытаться для начала провести первичную классификацию, сортировку, пусть и не полную, но позволяющую очертить контуры, проследить внутреннюю динамику, наметить эволюцию и магистральные линии.

«Как работал Лермонтов». М., Изд. «Мир» 1934; «Островский на сцене Малого театра», Л.; М., 1938; «Мастера советского театра в пьесах А.Н. Островского». Зарисовки В. Руднева. Текст С.Н. Дурьлина, М., 1939; «Семья Садовских», М.; Л., 1939.

«Л. Леонидов». В сборнике «Мастера МХАТ». Ред. Н. Зограф. Л.; М.: Искусство. 1939 г.; «На всякого мудреца довольно простоты на сцене Московского Малого театра». (Серия «Монографии о спектаклях». Под ред. Ю.Юзовского. Выпуск V) Л.; М.: Всероссийское театральное общество 1940; «М. Радин. Монография». Л.; М.: «Искусство», 1941; «Отечественная война 1812 года». (Спектакль Малого театра). «Правда», 1942, 11 октября;

«Русские писатели в Отечественной войне 1812 года». М., 1943; «Михаил Семенович Щепкин». 1943; «И.А. Крылов. Краткий очерк жизни и творчества». М., Гослитиздат, 1944. (Особые подробные описания театра Крылова); «Качалов В.И.». М.: «Искусство». 1944; «Екатерина Павловна Корчагина-Александровская». Серия Массовая библиотека. Искусство Л.; М.: Искусство 1944; «В.Н. Рыжова». Л.; М.: 1945; «Вера Николаевна Пашенная». М.; Л.: «Искусство», 1946; «Павел Акимфиевич Хохлов». Л.; М.: 1947; «Ольга Осиповна Садовская 1850–1919». Л.; М.: «Искусство» 1947; Гринвальд Я. «Три века Московской сцены». Очерки по истории театральной Москвы. Предисловие Дурьлина С.Н. Москва: Изд-во Московский рабочий. 1949 г.; «А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества». М., Искусство 1949 г.; «Н.К. Яковлев», Л.; М.: 1949; «Пров Михайлович Садовский. Жизнь и творчество». М., 1950; «Пушкин на сцене». М.: Изд-во АН СССР 1951; «Мария Николаевна Ермолова (1853–1928). Очерк жизни и творчества». М., 1953; «М.К. Заньковецкая» (1954, вышла в 1955 на укр. яз.); «Артем. Станиславский. Чехов» (В сб.: К.С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования. М., 1955); Дурьлин С.Н., Клиничин А.П., Елена Митрофановна Шатрова, М., 1958.

Примерный подсчет монографий или капитальных трудов, требующих фундаментальной проработки историко-культурной фактуры, дает фантастические цифры, подтверждающие невероятную продуктивность С.Н. Дурьлина: ежегодно выходили от одной до нескольких монографий. Простая библиографическая подборка свидетельствует о том, что в

Болшево бесперебойно действовала с 1936 по 1954 гг. «фабрика мысли», регулярно поставлявшая историко-театральную продукцию<sup>8</sup>.

*Статьи:*

«А.П. Ленский (1908—1933)», в кн.: «Театр и драматургия», 1933; «А.П. Ленский в «Борьбе за престол», в кн.: «Театр и драматургия», 1933; «Толстой на сцене». — «Советское искусство», 1935, 17 ноября; «Вахтанговцы». Журнал «Театральная декада». № 33. Отв. ред. М.И. Имас. М.: УТ НКП 1935 г.; «Две трактовки Островского» — Дурьлин С. В журнале «Театр и драматургия». № 5, 1935 г. М.: «Журнально-газетное объединение». 1935 г.; «„Живой труп“. К 25-летию со дня первой постановки». — «Театральная декада» (Москва), 1936, № 26, стр. 8–9; «Чтецы Пушкина». — «Красная новь», 1937, № 1. С. 206–222; «Горький на сцене», в сб.: Горький и театр. Л.; М.: 1938. С. 229–300; «Пушкин и Даргомыжский». В журнале «Тридцать дней», 1938, № 2; «Станиславский». — «Рабочая Москва», 1938, 17 января; «„Анна Каренина“ в Саратовском театре». — «Советское искусство», 1938, 4 июля; «Театр Салтыкова-Щедрина», «Искусство и жизнь», 1939, № 6; «Письма М.Н. Ермоловой». Москва–Ленинград ВТО 1939 г. Вступительная статья и примечания С.Н. Дурьлина «Л.М. Леонидов» в сб.: Мастера МХАТ. Л.; М.: 1939. С. 203–32; «Актер и образ», в сб.: О театре. Л.; М.: 1940, с. 87–105; «Лев Толстой и Художественный театр». — «Горьковец» (Москва, МХАТ), 1940, 5 декабря; «Лев Толстой и актёр». — «Советское искусство», 1940, 17 ноября; «Лермонтов и романтический театр», в сб.: «Маскарад» Лермонтова, Л.; М.: 1941. С. 15–42; «А.К. Тарасова». — «Театр», 1941, № 3. С. 37–39; «А.И. Зражевский», «Театральная неделя». М., 1941, 22. С. 8–9; «МХАТ во время войны», в сб.: Театр. М., 1944. С. 80–98; «Последняя жертва». С.Н. Дурьлин. Сборник: «Материалы к пьесе А. Островского Последняя жертва». Кабинет театра Островского и русской классики. Москва: ВТО. 1945 г.; «Иван Михайлович Москвин. (К 70-летию И.М. Москвина)». — В книге: Театр. Сборник статей и материалов. М., 1945. С. 115–126; «Художественный театр в 1917–1945 гг.», в кн.: Театральный альманах, кн. 3(5). М., 1946. С. 70–107.

«Образы Тургенева и Островского», в сб.: Актёры и роли, Л.; М.: 1947. С. 86–138

«Литература и сцена. Об инсценировках». — «Театр», 1947, № 2. С. 23–32.

«Крылов-баснописец». В книге «Крылов И.А.: Исследования и материалы». Под ред. Д.Д. Благого и Н.Л. Бродского. М.: Гослитиздат, 1947 г.; «Федя Протасов. Москвин в советских пьесах», в сб.: И.М. Москвин.

<sup>8</sup> Средние показатели: в 1935 г. С. Н. Дурьлин выпускает более 40 печатных трудов; в 1936 г. — более 50; в 1937 г. — более 60; в 1938 — около 100. В растущем объеме публикаций доля сюжетов, посвященных театру, ежегодно вырастает в геометрической прогрессии.

Статьи и материалы, М., 1948. С. 149–172, 229–45; «Актеры русского театра и их мировое значение», в кн.: Ежегодник Института истории искусств. Т. 2. Театр. Музыка, М., 1948. С. 5–69; «От „Владимира третьей степени“ к „Ревизору“», в кн.: Ежегодник Института истории искусств. М., 1953. С. 164–239

«Комедия „Плоды просвещения“», в сб.: Творчество Л. Н. Толстого, М., 1954. С. 315–59 и др.; «Московский театр (1800–1855)», в кн.: История Москвы. Т. 3. Л.; М.: 1954. С. 595–646; «Малый театр», в кн.: Очерки истории русского советского драматического театра. Т. 1. М.; 1954. С. 61–84, 85–101 247–86 549–756; «М.Н. Ермолова в пьесах Островского „Последняя жертва“ и „Без вины виноватые“», в сб.: М.Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников (Составитель сборника, автор вступит. статьи и комментариев), М.: 1955. С. 3–12, 13–42, 236–46; «Враги». Сборник статей «Спектакли и годы». Статьи о спектаклях русского советского театра. М.: Искусство, 1969.

Мы сочли целесообразным привести столь подробно библиографический срез. Он достаточно показателен для того, чтобы измерить «пульс» публикационной активности С.Н. Дурьлина, увидеть его преимущественно «театральное» биение, а также представить себе характер критического письма в целом, циркуляцию темы, персонажа, сюжета из статьи в статью, прорастание большой крупной монографической формы из журнально-газетной заметки, написанной «к случаю» или имеющей конкретный информационный повод.

Дурьлинский корпус работ о театре как единое целое со своими коллизиями, смысловой подоплекой, очевидной политической конъюнктурой (как защита, укрытие, откуп) позволяют проследить еще один уникальный феномен его почерка и зрения — сочетание журнализма, способности быстро и живо откликаться на быстрый запрос времени и академической основательности. И в очерковой заметке, и в монографическом исследовании читатель находит один и тот же подход, способ описания, подкупающий умением видеть и толковать детали предмета.

Газетное начало, опыт работы в прессе нельзя недооценить для С.Н. Дурьлина. Так, более-менее последовательное сотрудничество с тем или иным изданием позволяет пристальней отследить лабораторный характер его работы с конкретной коллизией театральной жизни.

Неслучайно в последнее время особенно привлекательны те исследования, которые приоткрывают подобные свойства дурьлинской практики, специфику ее театральной фокусировки. Биографическая инвентаризация в то же время вносит и существенные уточнения. К примеру, зачисление С.Н. Дурьлина в штат старшим научным сотрудником Музея Малого театра в январе 1934 года и регулярное участие, подготовка материалов для внутриведомственной газеты «Малый театр» позволяет почти точно датировать начало систематической научной деятельности С.Н. Дурьлина в области театроведения. За этот год он публикует

двенадцать работ о театре и актерах, дебютировав обозрением традиционных постановок шекспировского «Отелло»: «Малый театр, всегда называвшийся Домом Островского, по справедливости может быть назван и русским Домом Шекспира: так жива, непрерывна и плодотворна была всегда его связь с драматургией Шекспира»<sup>9</sup>.

Диапазон написанного С.Н. Дурылиным за время сотрудничества с цеховой газетой велик: он анализирует постановки, актерскую игру, пишет заметки и обстоятельные историко-театральные публицистические очерки. Кроме того, важны и его программные размышления об особой роли театрального музея, о необходимости сохранения памяти для того, чтобы живой действующий театр нормально функционировал. «Музей при театре превратится из более или менее благоустроенного собрания памятников былой театральной жизни и быта — в живое хранилище художественного опыта, необходимое для живого дела современного актера и режиссера»<sup>10</sup>. Анализ газетных документов позволяет проследить становление дурылинской театрально-критической лаборатории, «кухни», а также случаи его фрондерства, способности отстаивания своей самостоятельной позиции, дает возможность оценить степень его внутреннего сопротивления нарастающей политизации культурной жизни<sup>11</sup>.

Рискуем предположить, что театр и театральные штудии в какой-то переломный момент его жизни стали внешним разрешенным «заместителем» религии, его служения церкви. Условный путеводитель по дурылинским театральным работам, позволяет увидеть его «театр» как советский храм, который выстраивается в большевистский период. Театр как «заместитель» церкви, служение критика предполагает и свой Пантеон, и систему ритуалов, и цикличность праздников-дат, и обрядовость.

В этом национальном Пантеоне выстроен «иконостас», почетное место в котором занимают драматурги Островский, Гоголь, Лермонтов.

Списки работ об Островском и Лермонтове количественно и содержательно сопоставимы, но все же лермонтовские пристрастия отчетливо проступают в общем перечне. «Лермонтов для меня вечный возврат к себе, в свое „родное“, в какую-то сердцевину»<sup>12</sup>.

Лермонтовский сюжет — один из самых глубоких, неотступных и не реализованных для Дурылина. Его постоянство, дробность, уход и возвращение, наполненность и исчерпанность, неизменное присутствие в размышлениях С.Н. Дурылина о философии, искусстве, русской культуре и собственных духовных исканиях отражается и в библиографии,

собравшей опубликованное дурылинское лермонтоведение<sup>13</sup>, и в черновых вариантах, не вошедших в печатные версии, докладах на секции ВТО<sup>14</sup> и в горестных признаниях. Лермонтов — вечный спутник и «демон» дурылинской мысли. Он не «вмещается», искушает, напоминает о себе. Характерно в этом смысле пожелание, сформулированное в переписке С.Н. Дурылина и П.П. Перцова: «Порадуйте меня, напишите несколько слов о „Лермонтове“. Вы поймете, конечно, что тема ЛЕРМОНТОВ во всей своей глубине и полноте не может вместиться в книжку, изданную „Молодая Гвардия“, и о том, чего нет в этой книжке,

<sup>13</sup> Приведем лишь их неполный перечень: Как работал Лермонтов. М.: Мир, 1934 (Серия: Как работали классики. Вып. 4. Ред. серии Д.Д. Благой); Новый «Маскарад». (О первой редакции драмы «Маскарад» в 4-м томе собрания сочинений М.Ю. Лермонтова в изд. «Academia») // Театральная декада. 1935. № 21. С. 14 (подпись: *Театрал*); «Маскарад» Лермонтова // «Маскарад». Драма Лермонтова. Статьи и материалы к спектаклю «Маскарад» в Большом Советском театре. Воронеж, 1936. С. 5–12; М.Ю. Лермонтов. (К 120-летию со дня рождения) // Литературная газета. 1937. 15 октября; «Маскарад» Лермонтова в Воронежском театре // Советское искусство. 1938. 22 июля; Мятая лира. (М.Ю. Лермонтов) // Огонек. 1939. № 25/26. С. 10–12. Лермонтов в устах народа // Огонек. 1939. № 36. С. 20 (в соавт. с Г.С. Виноградовым); Мотивы драматургии Лермонтова // Театр. 1939. № 10. С. 31–47; С. Н. Дурылин. Великие современники. (М.Ю. Лермонтов и П.С. Мочалов) // Советское искусство. 1939. 14 октября; Настоящий Лермонтов // Литературная газета. 1939. 15 октября; «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. (Пособие к изучению романа). М.: Учпедгиз, 1940; Лермонтовский спектакль. (В Центр. театре Наркомфлота СССР) // Декада московских зрелищ. 1940. № 10. С. 5 (подпись: С. Николаев); На путях к реализму // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сборник I. Исследования и материалы. М.: Гослитиздат, 1941. С. 163 — 250; Лермонтов и романтический театр // «Маскарад» Лермонтова. Сборник статей. К столетию со дня гибели Лермонтова. М.; Л.: Изд. ВТО, 1941. С. 15–42; Лермонтов-драматург // Литература в школе. 1941. № 4. С. 33–47. Героическая поэзия. К столетию со дня смерти М.Ю. Лермонтова // Октябрь. 1941. № 7–8. С. 212–219; [Рец. на:] М.Ю. Лермонтов. Драмы. Л.; М.: Искусство. 1940 // Театральная неделя. 1941. № 16. С. 25. (Подпись: *Книжник*); Идея и образ Родины в русской литературе. (От Лермонтова до Гоголя) // Октябрь. 1942. № 3–4. С. 162–167; М.Ю. Лермонтов. Избранное / Подг. текста и вст. ст. С. Н. Дурылина. Под ред. А. М. Еголина и др. М.: Гослитиздат, 1942. Михаил Юрьевич Лермонтов. М.: Молодая гвардия, 1944. (Серия: Великие русские люди); Лермонтовский спектакль. (Сценическая композиция В. В. Фотиева по повести М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в Московском новом театре) // Правда. 1944. 29 апреля; Лермонтов. К 130-летию со дня рождения // Литература и искусство. 1944. 14 октября; Вечерняя Москва. 1944. 14 октября; Лермонтов и его «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. Л.; М.: Детгиз, 1948. С. 7–22; Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. 1948. Т. 45–46. С. 541–622 (аутентичное название работы — «Лермонтов и Врубель»; при публикации она была сильно сокращена). См. Анна Резниченко. Сергей Дурылин: проекты и наброски // С.Н. Дурылин и его время. Составление и редакция Анны Резниченко. Книга первая. Исследования. Модест Колеров. 2010. С.465–466.

<sup>14</sup> РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 173. «Маскарад» Лермонтова как социальная драма». Доклад и тезисы доклада на конференции в ВТО (13–15 апреля 1940). Приложена стенограмма выступлений С.Н. Дурылина в дискуссии по докладам Г.Г. Штайна и Б.М. Эйхенбаума.

<sup>9</sup> С. Дурылин. «Отелло» и Малый театр // Малый театр. 1935. № 5. 31 декабря.

<sup>10</sup> С. Дурылин. Книга живого опыта актера // Малый театр. 1936. № 6(11). 11 апреля.

<sup>11</sup> С.Б. Мерджанов. С.Н. Дурылин и газета. Малый театр // С.Н. Дурылин и его время / Сост. и ред. А. Резниченко. Книга первая. Исследования. М.: Модест Колеров, 2010. С. 416–425

<sup>12</sup> С.Н. Дурылин. В своем углу. М. 2006. С. 405

приходится говорить: „На нет и суда нет“. Суд может быть лишь о том, что есть в этой книжке»<sup>15</sup>.

Все лермонтовское и околелермонтовское С.Н. Дурылин воспринимает крайне остро и нередко свою биографию, свой «биографический театр» выстраивает сквозь призму Лермонтова, с учетом собственного опыта чтения, лирического переживания, нередко сознательно смешивая литературоведческие интерпретации и бытовую реальность. Так, в историко-литературных и театральных работах нередко обнаруживаются конструкции, словесные мотивы, изначально присутствующие в дурылинской мемуаристике, эпистолярной, исповедальной прозе. Тема одиночества, затерянности во Вселенной, разрывов с окружающей средой, ощущения глубоко личными, сокрытыми от посторонних глаз, в театральных штудиях С.Н. Дурылина и особенно в крупном блоке работ о Лермонтове, проступает с щемящей отчетливостью: «Пламенность негодования героев-одиночек направлена в этих пьесах на жизненные явления и факты, изображенные с той верностью действительности...»; «Лермонтов больше всех сделал для этого театра, но он был **не одинок** в своей работе; в „Маскараде“ Лермонтов изображает тех, кто с полнейшим раболепством принял это верноподданническое „овечество“ перед Николаем I, и того, кто, не сумев, или, точнее, не пожелав уместить себя в этот жребий, взял на себя **невыносимое бремя одиночества**», — изображает Арбенина); Беспокойный, свободный дух, влитый Лермонтовым во всех его отщепенцев и мятежников, от „Демона“ до Арсения в „Боярине Орше“; их гордый взор, которым они презрительно оглядывают унылый замкнутый круг человеческого бывания и еще более тесного получеловеческого бытования; сознание своих великих сил, бесплодно растрчиваемых в этом бывании и бытовании; наконец, их неисходное **высокое одиночество**, которое они ощущают как единственное условие достойного их „бытия“, — все это богатство романтического „Я“ Лермонтов, собрав от прежних своих героев, вмести в Арбенина<sup>16</sup>. Чувствительность лексикона во всех его регистрах — эпистолярном, мемуарном, научном — лишний раз подтверждает близость, «взаимное пересечение» бытовых и бытийных пластов в пространстве одной темы и даже одного сюжета. Театр с особой выпуклостью проявляет эти качества текстов.

В заключение хотелось бы поставить, не обсуждая подробно, еще одну проблему, важную, на наш взгляд, для понимания природы театроведческой концепции С.Н. Дурылина. Строительный материал театрального Пантеона, как мы видели, включает базовые, опорные имена в контексте дурылинских идей. Их сродство, а также полная представленность

<sup>15</sup> Цит. в статье: Анна Резниченко. Сергей Дурылин: проекты и наброски // С.Н. Дурылин и его время. Составление и редакция Анны Резниченко. Книга первая. Исследования. Модест Колеров. 2010. С. 464

<sup>16</sup> С.Н. Дурылин. Лермонтов и романтический театр. С. 20, 26, 33 и т. д.

и представительность именного ряда не вызывает сомнений. Еще раз: Островский, Пушкин, Гоголь, меньше Тургенев, Островский, Чехов (по необходимости). Все ложи и ниши обоснованно заняты ими по праву. Однако, в этом перечне заметны пустоты, выпавшие фигуры, не менее значимые, чем «утвержденный» список. К отсутствующим можно отнести Сухова-Кобылина, практически нигде не упоминаемого С.Н. Дурылиным. В его фонде 2980 (РГАЛИ) сохранена лишь фотография П. Садовского, занятого в постановке комедии «Свадьба Кречинского» (1855). Пожалуй, это все. Молчание о «Картинах прошедшего» достаточно странно, тем более, что в 1920-х годов происходит возвращение забытого и утраченного имени Сухова-Кобылина, благодаря тому, что его драматический гротескный мир обретает новую актуальность для русской аудитории 1910–1930-х годов, благодаря литературоведению и постановкам в театре Мейерхольда. К.Н. Леонтьев, друг и конфидент С.Н. Дурылина, был знаком с Сухово-Кобылиным и упоминал о нем<sup>17</sup>. Сейчас трудно предположить, случайно или намеренно С.Н. Дурылиным проигнорировано звено, целая веха в истории русского театра, веха, бесспорно, неблагоприятная, драматическая. Тем не менее, нам показалось важным отметить это «белое пятно» на карте театрального универсума, созданного С.Н. Дурылиным, обозначить его как некоторый итог наблюдений и одновременно перспективу для следующего этапа исследований. Ведь подобные пропуски, лакуны, «умолчания» не менее красноречивы, чем заполнения и забронированные места. Соотношение «брони», постоянного абонемента и пустот в этой театральной онтологии еще предстоит обдумать.

<sup>17</sup> «В Москве студентом я жил в кругу богатых родных, в обществе весьма тонко образованном и светском и ученом; бывал часто у графини С<альяс>, встречал у нее в гостиной Грановского, Кудрявцева, Щербину, П.М. Леонтьева, граф. Ростопчину, Сухова-Кобылина, Тургенева». См. К.Н. Леонтьев. Сдача Керчи в 55-м году. (Воспоминания военного врача). [http://dugward.ru/library/leontjev/leontjev\\_sdacha\\_kerchi.html](http://dugward.ru/library/leontjev/leontjev_sdacha_kerchi.html); «Поздней осенью Тургенев, проезжая в Петербург, пробыл в Москве несколько времени и виделся со мною не раз и познакомил меня с графиней С., в доме которой я потом встречал Кудрявцева, Грановского, М.Н. Каткова, П.М. Леонтьева, Е.М. Феоктистова... и два два видел автора «Свадьбы Кречинского», Сухова-Кобылина. Это был тогда очень смуглый и очень красивый brunet, собою видный, рослый, с чрезвычайно энергическим выражением лица. Он мне очень понравился». См. К.Н. Леонтьев. Тургенев в Москве (фрагмент) // Дело Сухова-Кобылина. М.2002. С. 348–349.