

Роминский-Донец Николай. Московский Художественный
Театр (К 40-летию существования) // Путь жизни. Нарва,
1938. 29 июля. № 7 (37). С. 4-7.

Московский Художественный Театр

(К 40-летию существования)

В конце XIX века в Россию приехала труппа Мейнингенского придворного театра. Мейнингенское герцогство и по пространству и по числу жителей было меньше многих уездов огромной России. Однако этот придворный театр заставил говорить о себе много и долго. Не потому, что в нем были великие актеры и великие актрисы, — таких там совершенно не было, но в силу *единства* постановок. Сплошь и рядом в статисты, для изображения толпы, берут местных солдат. Они и стоят точно деревянные манекены. Чтобы не выходило очень деревенно, режиссер им кричит:

— Да не стойте вы как истуканы, а двигайтесь! Подымайте правую руку вверх, что ли!

Тогда „истуканы“ начинают „двигаться“ и усердно, нужно или не нужно, поднимают правую руку вверх...

В больших театрах дело обстоит лучше, но очень, очень мало. Даже хор в опере решительно не знает, куда ему девать свои руки...

Мейнингенцы же поразили всех: у них хор жил! В „Лагере Валленштейна“ люди ходили, говорили, смеялись, сердились. Мы, привыкшие к великолепным постановкам кино, где самый маленький статист или статистка живут, а не играют, мы даже не можем себе представить, что в хороших театрах и в прежние времена могло быть иначе.

Но до Мейнингенцев было! Это они обратили внимание на мельчайшие детали и этим достигли жизненности действия и *настроения всей пьесы*. Раньше их все внимание сосредотачивалось на главных исполнителях. Часто только на одном. Публика это знала и не претендовала, если толпа в пьесе „двигалась“ и поднимала при этом „движения“ правую руку вверх... Первая опера, которую я видел в моей жизни, была „Русалка“ Даргомыжского. Во всем театре, кажется, один я, десятилетний мальчик, был

возмущен тем, что в лесу, на берегу реки, вместо земли и травы — доски сцены... Остальные зрители отличили знали, что „это всегда так“.

У Мейнингенцев было все предусмотрено, всякая мелочь! Актеры говорили, что на дворе ветер, и в окне кулис начинала качаться занавеска...

В конце XIX века началась везде и во всем *переоценка ценностей*. Началась она и в театре. В Москве был лучший театр в мире — Малый Театр, но в жизнь этого театра вкралось много условностей. Одна из этих условностей заключалась в том, что суть всего — игра артистов. И действительно, такой игры не было нигде в мире! Кому приходилось бывать в главнейших театрах всех столиц мира, тому было ясно, какой перл был в лице Московского Малого Театра.

И вот с этим театром вздумал конкурировать маленький частный театрик! Взяв в основу тщательность постановки пьес у Мейнингенцев, он прибавил к этой постановке и талант артистов.

Два имени теснейшим образом связаны со славой Московского Художественного Театра: режиссера и исполнителя многих ролей артиста Станиславского, и заведывавшего выбором пьес писателя Немировича-Данченко.

Вначале не обошлось и без некоторых курьезностей... Время было такое: переоценивали ценности и при этой переоценке совершали сплошь и рядом вопиющие неуместности! Вспомним, до чего это переоценка довела живопись, скульптуру, музыку, литературу! Как стали возможны футуристы „со словами на свободе“, как Маяковский стал великим поэтом, а граф Маринетти великим мыслителем! —

Был курьез и при основании Московского Художественного Театра: играл „коллектив“, а не отдельные артисты. Большевицкое правило: личность тонет в коллективе. Имен артистов не было; режиссер Ста-

ниславский, вдохновитель Немирович-Данченко... На этом и кончилось. Публика сама, потихоньку, узнавала имена артистов.—В то время это никого не удивляло: слово коллектив было в моде — идеи коммунизма носились в воздухе... К счастью, «переоценка ценностей» в театральном деле не дошла до таких Геркулесовых Столбов глупости и безумия, как в других отраслях искусства. Хотя и там Мейерхольд в течение почти 30 лет «пробивал для театра новые пути» и был даже сделан большевиками руководителем всего театрального дела в Советской России. Кончилось тем, что и Мейерхольда объявили саботажником и троцкистом.

Но не только бездарности «пробивали эти новые пути», — одно время Мейерхольд был режиссером Императорского Александринского театра в Петербурге! Одно время он был режиссером театра крайне талантливого Комиссаржевской!

И в Александринке и у Комиссаржевской он ввел «новшества»: уничтожил рампу и артисты лезли на сцену по лесенке из зрительной залы. В театре Комиссаржевской сделал сцену крайне узкой, — а три шага шириной, чтобы вышел «барельеф»; а артистов заставил говорить скучным, монотонным голосом.

Молодежь сначала была в восторге от этих умных «новшества» и театр Комиссаржевской был переполнен, но потом надоело и умной молодежи. Театр пришлось закрыть за неприходом публики.

Мейерхольд был сначала артистом Московского Художественного Театра, но он ушел оттуда, так как «задохался в этой атмосфере». Но для мирового театрального дела эта атмосфера оказалась не плохой и то, что было выработано в этом театре, перешло, в большей или меньшей степени, на все сцены мира.

Уже играя «Царя Федора» Алексея Толстого Московский Художественный Театр резко выдвинулся вперед.

Кстати: есть не мало людей, полагающих, что нынешний большевикский придворный писатель граф Алексей Толстой в свое время написал «Царя Федора», ряд изумительных по мысли и красоте стихов и ряд романов, вроде «Князя Серебрянного». Это неверно: настоящий Алексей Толстой родился в 1817 и умер в 1875 году.

До спектаклей Художественного Театра чуть не все полагали, что царь Федор был слабушный полуидиот, на сцене же этого театра вырос прекрасный душой, но крайне слабый, ради своей доброты, человек.

Но главная слава Художественного Театра — это пьесы Чехова. Чехова, как автора мелких рассказов, знала уже вся Россия. Не все, конечно, понимали силу, художественность и изумительную психологию этих рассказов, но все они «нравились». Чехов был известен, пожалуй даже знаменит, но никому из главной массы его читателей не приходило в голову, что Чехова можно равнять с величайшими в мировой литературе. На его пьесы пошли, но разочаровались: — даже не очень и смѣшно... Такъ себе. Он не драматург!

В одном из своих писем Чехов пишет, как на него подействовало первое представление «Чайки» в Императорском Александринском театре в Петербурге: он выскочил, оставив шапку в гардеробе, но не заме-

тил этого. — Не следует забывать, что в то время быть на улице без шапки было равносильно быть без галстука, быть чуть ли не в одном белье. — Уже первый гороховой, мимо которого он проходил, внимательно смотрел на него: очевидно пьян, думал гороховой, но ведет себя, пока, прилично... — Зайдя в какую то глухую улицу, без единого человека, Чехов громко закричал:

— Я не могу больше! Не могу! Не могу!

Очевидно, карьера Чехова, как драматурга, на этом бы и кончилась, если бы не Немирович-Данченко. Ему пришлось, на свой страх и риск, произвести следующую работу: уговорить Станиславского, который, как специалист, находил, что пьесы Чехова до крайности не сценичны:

— Решительно не за что зяться! На сцене они будут всегда невозможно скучны, так как состоят из массы тончайших духовных движений, которых не может передать никакая сценическая техника.

Упрямый Немирович-Данченко потребовал этой совершенно новой техники. Часами говорили оба главные руководители Художественного театра, пока победил Немирович-Данченко. Станиславский из Савла стал Павлом и, сделавшись им, проявил и необыкновенный педагогический талант и поражающую энергию.

Существуют две главные школы театральной игры: русская и французская. Первая — это играющие «нутром»: артист перевоплощался и забывал весь мир. Вторая — артист выучивал перед зеркалом каждый свой жест, каждое свое движение, каждый оттенок интонации голоса. Идеал французской игры — играть без режиссера. В Париже, для наиболее хитрых пьес, это вполне возможно. Поселившись в 1908 году в Париже, я каждый день проходил мимо «Театра Сарры Бернар», в котором, в течение двух лет, каждый день, играли «Орленка» с самой Саррой в главной роли.

Сегодня 369, завтра 370, послезавтра 371 представление «Орленка». Через десять месяцев 725, 726 и так далее, представление все того же «Орленка» с Саррой Бернар в главной роли.

В то же время до точности тоже происходило в другом знаменитом театре Парижа: парижанка из парижанок, мадам Ружан в роли мадам Сан-Жан в пьесе того же имени: 621, 622, 623 и так далее спектакль.

Оба театра при этом всегда переполнены. — Это возможно только в Париже.

Когда, лет тридцать перед этим, Сарра Бернар играла в Киеве «Даму с камелиями», то самая буйная часть публики, а именно студенчество, почему то не влюбилась уже безмерно знаменитую и в то время артистку. Кажется, просто потому, что место на галерке, вместо обычных сорока копеек, стоило 3 рубля, нынешних, следовательно, три доллара. Не влюбились и устроили скандал: забросали мировую знаменитость яйцами и гнилыми яблоками.

Когда Маргарита — Сарра Бернар — умерла, в нее вдруг полетели яйца и гнилые яблоки... Иногда они попадали, большую часть пролетали мимо. Остальная публика возмущенно вскопчила, поднялся крик, ругань. Кричали «стыдиться», «идиоты»...

Лишь на сцене не было и намека на волнение: Маргарита продолжала умирать... Мало по малу публика села, затаила дыхание, слушала, смотрела...

Это был триумф таланта, триумф французской игры. Триумф Сарры Бернар.

В газетах было, что чуть закрыли занавес, как умершая Маргарита встала и, без намека на волнение, презрительно сказала:

— Уберите эту мерзость!

Будучи в Париже, я прочел одну книгу о Сарре Бернар. Писал ее компатриот еврей. Вот поразившее меня место, которое передаю, конечно, по памяти:

Будучи в Америке, она не имела антрепренера и вся тяжелая часть антрепренерства лежала на ней. Надо было ладить с артистами и артистками своей многочисленной труппы, вывезенной ею из Парижа, хлопотать о помещении для труппы, вести переговоры с дирекциями театров, обрабатывать прессу... И, при всем этом, играть главные роли и быть режиссером своей труппы! Гениальная артистка и человек высшего калибра справилась со всем! Она *умирала в «Даме с камелиями»* и, как только закрывался занавес, к ней являлся с отчетом о сборе театрального кассир! Артистка исчезала и перед ней был холодный и презный финансист!

С точки зрения писавшего это была наивысшая похвала знаменитой артистке. Для нас, русских, несравненно понятнее поведение Стрепетовой или Элеоноры Дузе: за кулисами уже стоит ожидающее конца кресло. Как только занавес закрылся, кресло быстро катят на сцену и Стрепетова или Дузе без сил падают на него... Они отдали все, не оставили у себя ничего! Сарра же Бернар проверяет отчет кассира! — Даа различных мира! — Быть может я *знал* это о Сарре Бернар, поэтому она не удовлетворяла меня: мне все время казалось, что она *играет*, а Стрепетова и Дузе *жили* на сцене. Режман мне понравился больше, — она все таки больше жила, чем играла, но все таки это была не Дузе и не Фелотова...

Так называемая русская игра — прямая противоположность французской игры. Вот что я прочел много лет назад, — кажется из воспоминаний Щепкина: одного из самых лучших представителей русского театра: прочел и не забыл за все истекшие десятки лет.

Мочалов (родился в 1800 и умер в 1848 г.) был так знаменит, что один помещик с Волги, за полторы тысячи верст от Москвы, решил нарочно съездить в Москву, чтобы посмотреть на это чудо. Ехали в то время на лошадах и помещик употребил на проезд два месяца. В Москве он полагал остаться не более недели: Мочалов, мол, играет три раза в неделю; схожу на три спектакля, увижу его и поеду обратно.

В Москве остановился у товарища по университету и тот тотчас же окатил его холодной водой:

— Если твое счастье, то увидишь Мочалова и в одной пьесе... Но такое счастье бывает редко... Мочалов крайне впечатлителен и чуть что — пропал великий Мочалов! Останется первоклассный артист, но Мочалова ты не увидишь!

Уже на другой день пошли в театр... Вышли и хозяин говорит:

— Ну вот видишь... Ничего не вышло... Разве это был Мочалов? Когда Мочалов играет, то весь театр дрожит, стонет и рыдает!

Еще три раза ходили в театр, но «Мочалова все не было»... Играл недурно, но разве это Мочалов?

На пятый раз был Мочалов!.. Публика выходит из театра, а дамы все еще держат платки у лица... Да и мужчины только стараются говорить спокойно... Стараются, да не выходит это спокойствие...

— Это, брат, не человек! — говорит гость: — это уже что то сверхъестественное! Всего ожидал, а такого нет...

И хозяин подтвердил:

— Хоть спокойно поедешь домой! Всем можешь подтвердить, что и видел и слышал Мочалова!

Вот «русская школа» со всеми ее достоинствами и недостатками. Итальянцы стоят посредние: Томмазо Сальвини по восемь часов не отходил от зеркала, изучая свои жесты и движения. То же, кстати, проделывал и Шалляпин. — «Учу, говорил он, до механичности, а выйду на сцену и все забуду». — Но забывал ли он? — Мне кажется, что нет... Ведь он и перед зеркалом увлекался и перевоплощался.

Станиславский прекрасно знал и французскую и русскую игру. Артисты Художественного Театра, в начале его существования, были молоды и не знамениты, поэтому верили Станиславскому и слушали его указания. Кое кто записывал эти указания и, в конце концов, из совокупности этих указаний вышло, пожалуй, замечательнейшее во всем мире, руководство для артистов. Вышла стройная, логически и психологически обоснованная теория:

Артист должен увлечь публику, заинтересовать ее, так сказать заинтриговать. Публика должна позабить обо всем на свете и переживать то, что переживает артист. — Это! взято Станиславским из «русской игры». А вот что взято из «французской»: публику должен увлечь не один артист, но весь ансамбль. Публика должна жить вместе с актерами, переживать пьесу. Для этого прежде всего актеры должны уметь переживать эту пьесу: на сцене должен, между актерами, образоваться «малый круг» — как «цель» во время спиритических сеансов. Поддерживать обоюдное влияние можно только тогда, когда каждый знает свое время и свое место: каждый механически должен знать свои жесты, интонацию и движения. Настояло механически, что бы актера, какую бы малую роль он не играл, невозможно было бы сбить с толку. (Вспомним яйца и яблоки, летевшие в Сарру Бернар!)

Раз этот «малый круг» образовался, раз психологическая «цель» замкнулась, все участвующие могут смело позабить заученные перед зеркалом жесты и интонацию выражений — дальше начнется «русская игра», то есть артисты начнут жить на сцене, переживать свои роли.

Если случайно один выйдет из цепи, — например, человеку захотелось чихнуть, — он сейчас же переходит на французскую игру и играет заученные жесты и интонации, пока снова не войдет в цепь, в «малый круг».

Но кроме десятка артистов на сцене есть еще «большой круг» — от тысячи и до двух тысяч зрителей и слушателей. Тысяча индивидуальностей с

тысячей привычек, взглядов, мыслей и пожеланий. Их всех надо увлечь за собою, заставить позабыть свои индивидуальности и соединить на сути пьесы и на игре артистов: надо образовать „большой круг“ и надо этот большой круг соединить с малым кругом на сцене.

Удалось это — успех пьесы обеспечен! А артистам легко и радостно играть, — их точно двигает какая то внешняя сила. Они теперь живут, а не играют! Живут и с ними одинаковой жизнью живет тысяча бывших индивидуальностей. Занавес закрылся, а оба круга все еще вместе, и оба дрожат одной и той же жизнью.

Такова, вкратце, схема теории Станиславского. Подготовив в этом направлении артистов, он смело мог ставить пьесы Чехова.

Кроме этой духовной связи между актерами и зрителями в виде двух кругов, — малого на сцене и большого в зрительной зале, связь поддерживалась и чисто внешним образом: взяли на помощь „мейнингеновщину“. Сколько было острот, насмешек и просто невинных шуток по поводу колеблющихся занавесок, стука копыт по мосткам каретного сарая, или пения сверчка! Сколько издевались над этими „новшествами“! Но когда контракт между публикой и актерами уже установился, эти новшества были необходимы! Ваня и Соня **говсрат**, потом затихают... Все тихо и только трещит сверчок... Надо уезжать, тоска отъезда и в речах и в интонациях и вдруг, когда как то затихло, — ясно слышны звуки копыт по доскам конюшни. Все слегка вздрагивают: надо ехать, подают экипаж...

Московским Художественным Театром Чехов был реабилитирован: „Никогда не будут мыслить отдельно Чехова без Художественного Театра и Художественный Театр — без Чехова“.

Двадцать лет в России властвуют большевики... А традиции Московского Художественного Театра, если верить тем отрывочным сведениям, которые доходят до нас, живут и до сих пор: театр остается художественным!

Николай Роминский-Донец.

Рига,

6 июня 1938 года.