

Сазонова Ю. Московский Художественный Театр // Новое русское слово
(Нью-Йорк). 1937. 22 августа. № 8967. С. 2-3.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

Для многих из нас Художественный театр не только явление искусства, но часть нашего прежнего бытия, каким-то чудом вновь возникающая теперь перед нами. Давно умолкнувшие голоса, давно забытые люди, исчезнувшие картины иной жизни пробуждаются в ответ на звучание имен Станиславского, Качалова, Москвина, Книппер, и память вынымает из замкнутых своих архивов старые, давно, казалось бы, утерянные снимки прошлого.

Весенний Петербург в дни первого приезда москвичей, их первые петербургские триумфы и вошедшие потом в число обязательных событий их ежегодные петербургские спектакли, которых ждали театралы долготу зияну. Сколько волнений, сколько было тогда споров и ссор вокруг основной дилеммы: за традицию Александринского и Московского Малого театра, или за новый Московский Художественный театр. Владимир Николаевич Давыдов диктовал тогда в императорской школе своим ученикам на первом же уроке о том, что шум дождя не может заменить актерского вдохновения, и что прежде актеры волновали зрителей в условной декорации, с установкой из стола и нескольких стульев, без «звука падающей бадьи» «Вишневого сада». Но «архитектура» дома трех чеховских сестер, жилой вид комнат дяди Вани продолжал увлекать молодых актеров и режиссеров. Волновала и та новая манера естественности,



А. П. Чехов.

которая чем-то неуловимым отделилась от естественности замечательных императорских театров. Страстность, с какою отдавались тогда культу Художественного театра, делила людей на два лагеря. И среди тех, кто больше всего ратовал за «москвичей», встает чудесный образ Ольги Николаевны Чюминой, поэта и драматурга, писавшей тогда в «Единице» под псевдонимом «Оптимиста» блестящие юмористические фельетоны в стихах. Дни приезда москвичей были для нее днями. Сколько хлопот, вол-

нений, сколько стараний, чтобы все подготовить и все сгладить к их появлению. В театре Елисейских Полей сегодня вечером, быть может, одним из нас мелькнет ее образ, когда на далеких петербургских премьерах, затруненной походкой пробиралась она в проходе, со взволнованным, счастливым, сияющим восторженной верой лицом, и подносила корзины цветов своим любимым «москвичам».

Вспоминаются пасхальные ночи на ее казенной квартире на Мойке, — разубранный длинный стол в продолговатой столовой с окнами в сад, гул голосов вокруг московских гостей, которых тут, в доме верного друга, окружила особая атмосфера восторженной любви. В глубине большой гостиной Станиславский с молодым лицом, с тронутыми преждевременной сединой волосами, блестя яркими глазами, слушал, опершись на спинку кресла, взволнованную речь Пушкиревой-Котляревской. В проходной гостиной громко что-то рассказывал Вишневский, где то в углу смеялся Москвин, и Качалов, улыбаясь одними глазами, сохранял неизменным свое очарование: «Ведь Качалов еще слова не сказал, только на сцену вышел, а все уже в него влюблены», — говаривал про него Станиславский, ставя его в образцы сценической прелести. Когда песенная белая ночь начинала розоветь зарею, на пустынном дворе казенного дома, где жила О. Н. Чюмина, Москвин гонялся



К. С. Станиславский.

взпуски и затеивал шумную игру в пятнашки.

Куль «москвичей» для принявших его был тогда священ. Даже большая раком, зная о неминуемой смерти, Чюмина продолжала ездить на московские премьеры, пока хватало сил. А когда вставать с постели было трудно, она покорно напевала слабейшим голосом из шедшей тогда у художественников «Синей Птицы» Метерлинка: «Прощайте, прощайте, пора нам уходить».

Петербургские премьеры Художественного театра не вызвали таких острых чувств, как дягилевские. Они принимались сторонниками «культы», как данные, и в сущности не изменяли облика театра. Таким, помнится, было волнение новой постановки «Горя от ума», с историческими деталями и с очарованием, впервые тогда показанной петербуржцам М. Н. Германовой. Помнится чувство неожиданности от постановки «Ревизора» и гениального исполнения горюничего Ураловым, который тогда только что перешел из малороссийского театра. Это не были перемены облика те-

атра. Это принималось, как новые его дары на том же, однажды всеми признанном, пути.

Московский Художественный театр коренным образом изменил пути русского театра. Традиция Мочалова и Щепкина, традиция личного вдохновения, составлявшая основу петербургского Александринского и московского Малого театра, впервые встретила деятельное противодействие. Идея личности, воплощенная в гении одного актера, столкнулась с идеей коллектива в форме «ансамбля», впитывающего и растворявшего личные вдохновения. В те времена было трудно осознать, почему «ансамбль» считался особенностью именно Московского Художественного театра. Разве в Александринском театре, когда в пьесе участвовали Стрельская и Левкеева, Савина и Жульда, Давыдов, Варламов и Писарев, ансамбль не был изумительным? Разве александринские актеры, как и актеры московского Малого театра, не «сыгрались» до того, что и за кулисами они как будто составляли одну семью? Разве «паузы» Давыдова и Савиной не сливались, и разве игра их не была «кружевной» по работанности деталей? Почему же «ансамбль» Художественного театра казался невиданным новшеством? Тогда было трудно ощутить существенную разницу между прежним ансамблем великих актеров и новым ансамблем художественников. Только теперь, в свете всего совершившегося, можно понять основную разницу.

Театр всегда связан с общественной жизнью; он всегда улавливает то, что еще не



Вл. Ив. Немирович-Данченко.

вовне обозначилось, и предвосхищает в этом отношении будущее. Пора расцвета русской старой театральной традиции была порою расцветом идеи личности. Новая театральная традиция, созданная Станиславским и Немировичем-Данченко, выдвинула идею коллектива, в котором личность является лишь частью органического целого. В этом смысле, Художественный театр предвосхитил основную идею нашей современности. Борьба двух традиций, тогда происходившая лишь в рамках театра, теперь разрослась в борьбу двух общих мирозерцаний, характерную для всего нашего времени. Быть может, этим объясняется и тогдашняя страстность споров.

Знаменательно то, что именно вокруг «Чайки» произошло основное столкновение и разрыв двух пониманий театра. Как известно по точным документальным данным, чеховская «Чайка» не провалилась в Александринском театре: часть публики, пришедшая на бенефис комической актрисы, не поняла пьесы, но уже со следующего представления замечательная игра Комиссаржевской и первоклас-

ный состав тогдашних артистов дали «Чайке» заслуженный успех; достаточно напомнить исполнение Савиной-Аркадьиной, Машин-Читау, Варламова. Но не случайно легенда о провале «Чайки» в Александринском театре, поддержанная первой впечатлительностью Чехова, не поддается никаким опровержениям фактическими данными. Она нужна для обозначения какого-то символического водораздела, обозначающего между двумя театральными мирами. «Чайка» стала символом Комиссаржевской, наиболее индивидуальной актрисы, и «Чайка» стала в то же время боевой эмблемой коллективного Художественного театра. Революционная, вернее предреволюционная волна, которая должна была вывести идею коллектива, обозначилась в этом культе «ансамбля» Художественного театра, в котором каждая отдельная личная воля должна была быть устремлена на создание общего целого.

Мы могли иногда, помня замечательную игру Савиной или Комиссаржевской забывать, в какой именно пьесе была та или иная воплотившаяся сцена, и как играли их партнеры. В Художественном театре мы иногда могли забыть, кто именно из актеров играл ту или иную роль, но помнили всю сцену целиком, со всеми деталями игры действующих лиц, во всей полноте обстановки, ибо все составляло один общий организм. Культ любви к Комиссаржевской, разлившийся по всей России, заставивший тысячи людей в тишине оплакивать ее смерть, как смерть близкого человека, был культом ее художествен-

ной личности, которую искали во всех ее сценических воплощениях, отделяя от всего ее окружающего. Таким же был всероссийский культ любви к «дяде Косте», к Варламову. Но в Художественном театре, даже самый любимый актер, даже самая любимая актриса, как Станиславский или Качалов, как Книппер или Лилина, не имели отдельного культа, не связанного с театром: их любили, но непременно вместе с их театром, не премени в их театре. Отдельно от Художественного театра их не могли и представить, и они сами в своем сознании не отделяли себя от общего сценического организма. В соответствии с этим, стало невозможным и включение хотя бы остатков былого импровизационного театра. Варламов мог в каком-нибудь водевиле, поставив стул перед рампой, полу-импровизировать свое обращение к публике, как один из излюбленных моментов его творчества. Давыдов мог включить в репертуар свои сцены «В гостях и в театре», составлявшие нечто вроде монолога-обозрения тогдашнего Петербурга. В Московском Художественном театре такое «выпадение» актера было бы невозможным, и считалось даже, что художественники вне выработанных условий своего ансамбля не могут играть даже в своих, часто исполнявшихся ролях. Московский Художественный театр, задолго до торжества идеи коллектива, дал образец своего рода художественного государства. Как в государстве существовала известная иерархия, но подчиненная необходимости и ведомая волей руководителей, и, как в госу-

дарстве, коллектив считался единственной законной нормой, которая должна торжествовать над возможными личными отклонениями. Естественность, которой отличались художественники, была новою именно в этом «коллективном» своем начале. Естественность тона Варламова или Давыдова была неповторимой, личной, как бы «анархической». Отсюда и разница «бытового» изображения на императорских сценах и в Художественном театре. Казалось бы Александринский и Малый театр, ставившие Островского, были театрами «бытовыми», — но в то же время ощущалось несомненностью, что именно постановка «На дне» или чеховских пьес в Художественном театре давала полное отражение понятия «бытового театра». В театрах императорских, быт был главным образом передан в отражении индивидуальной психологии действующих лиц, и постановка давала лишь необходимый условный фон: именно поэтому Островский, по существу свободный от быта, так удавался только на императорской сцене и проигрывал на всякой иной. В Художественном театре быт входил в основу сценического представления, определяя характер и психологию всех действующих лиц. В чеховских пьесах трудно разделить впечатление от действий героев и впечатление, оставшееся от окружающей их обстановки. Кто забудет сад и крыльцо, с которого Ирина прощалась с Тузенбахом?

Новый театр коллектива, несший в себе теперешнее торжествующее почти во всем

мире начало «общности», победил старый театр личности. Все последующее развитие русского театра, оторвавшись от историков Александринского и Малого театра, вышло из театра Станиславского и Немировича-Данченко. Мейерхольд, после нескольких лет актерской и режиссерской работы в Художественном театре, самостоятельно и еще с большей непримиримостью стал развивать идеи победы «общего» над частным, среды над человеком, социального коллектива над индивидуумом. Санин, оторвавшись от художественников, но сохранив с ними внутреннюю связь, перенес во все отрасли театра силу «массовых сцен». Евреиннов дал в пародической форме «Кривого зеркала» «безликий» театр, и теорией «театральности», зрелищами, подобно поставленному им в Петербурге «Взятию Зимнего дворца» большевиками, дал новое выражение той же идее торжествующего коллектива. Даже передвижной театр П. П. Гайдебурова и вышедший из его труппы Таиров в известной мере дали ту же идею «общности», хотя в значительно измененной форме. Во всяком случае все, что сейчас преобладает в русском театре, так или иначе вышло из Художественного театра. Даже театр эмигрантский, значительным проявлением которого была созданная М. Н. Германовой Пражская труппа, сохраняет связь именно с Художественным театром и насчитывает, за исключением такой артистки, как Е. Н. Рошина-Иисарова, целый ряд актеров вышедших из московской труппы.

Ю. Сазонова.