

Бертенсон С.

К шестидесятилетию Московского

Художественного

театра (1898–1958) //

Новое русское слово

(Нью-Йорк). 1958.

14 сентября. № 16614.

С. 3, 7.

ности драматурга. В ночь после Московской премьеры 17 (30) декабря 1898 г. Немирович - Данченко телеграфировал автору, находившемуся в Ялте: «Только что сыграли «Чайку», успех колоссальный... Мы сумасшедшие от счастья».

В «Чайке» Художественный Театр сумел проникнуться чувством этой тонкой пьесы, полной глубоких, но недосказанных мыслей, того, что Чехов принес с собой в сценическое искусство и чего не мог понять Александринский Театр: новую театральность скрытых настроений, того, чего нельзя представлять, а надо переживать. Не даром Чехов подарил Немировичу-Данченко медальон с надписью: «Ты дал

моя «Чайка» жизнь. Благодарю».

Метод постановки «Чайки» вылился в следующую теорию: для изображения на сцене жизни, нужно подойти к действительности со стороны подлинной художественной правды, вскрыть глубокое внутреннее значение и смысл обыденных, простых фактов, показать этот смысл в простых, жизненных, отточенно-художественных формах и тем отразить жизнь человеческого духа. Теории этой Художественный Театр оставался верен на протяжении долгих лет своей деятельности, хотя в истории его творчества бывали различные линии и изменения. Обобщая, можно отметить три главных течения: первое —

увлечение реализмом, близким к натурализму — спектакли больших массовых постановок, венцом которых был «Юлий Цезарь» Шекспира, или постановки пьес Чехова, где художественный реализм был отточен до символов. Второе течение — искание новых сценических форм (одноактные пьесы Метерлинка, «Драма Жизни» Гамсуна, «Росмерхольм» Ибсена, «Жизнь Человека» Леонида Андреева). Третье — «театр внутренних переживаний», т. е. театр, где внимание сосредоточено на том, чтобы актер сперва пережил роль в своей душе и только тогда, когда он найдет для нее настоящие чувства, когда он зажжет этими чувствами и сумеет показать их, одухотворится и

сама пьеса на сцене. Попутно появилась тенденция расширения репертуара произведениями общественного значения, как инсценировка «Братьев Карамазовых», результатом чего явилось полное освобождение от установленных драматургических форм, ярко усилилось актерское творчество и круто переменялась роль режиссера. Он стал гораздо шире выбирать в себя возможности актерской индивидуальности для того, чтобы и помогать актеру, и подчиняться ему, и руководить им.

Оставаясь во всех своих течениях художественно-реальным, Театр не переставал искать путей к наибольшей экономии внешних средств и остро внутреннему оправданию

сценических образов.

При самом своем возникновении, Художественный Театр поставил одной из своих задач воспитание молодых актеров через организованную при нем Школу. Однако, это оказалось недостаточным, и жизнь выдвинула новую форму молодого театра в виде Студии. Она должна была быть одновременно и школой, и творческой лабораторией, ищущей новых форм спектакля и новых методов воспитания актеров. Студия имела целью не только развитие профессиональных качеств артиста, но и всестороннее раскрытие его как творческой личности. Играя свои собственные спектакли, поставленные соб-

(Окончание на 7 стр.)

К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

(1898 — 1958)

Сергей Бертенсон.

27 (14) октября 1958 г. исполняется шестидесятилетие Московского Художественного Театра. Шестидесять лет тому назад в театральной жизни России, хотя и богатой большими актерскими талантами, был застой: старые формы сценических постановок, в которых выдающиеся артистические силы сталкивались с примитивностью режиссуры, обветшали. Нужна была коренная творческая реформа, которая привела бы к созданию театра художественной правды и простоты.

Необходимость подобной формы остро ощущали директор драматических курсов Московского Филармонического Общества Владимир Иванович Немирович - Данченко и любитель - артист и режиссер Константин Сергеевич Станиславский, руководивший драматическим кружком Общества Искусства и Литературы. Один в спектаклях своих учеников, другой с членами своего кружка, каждый по своему, искал новых путей театрального искусства, но оба чувствовали, что этих спектаклей недостаточно. Они ясно понимали, что их сценические стремления могли получить настоящее жизненное осуществление только в собственном театре. Сама судьба как бы толкала к творческой встрече этих двух людей, которые, еще не связанные близостью, словно дополняли друг друга.

Немирович - Данченко написал Станиславскому, находившемуся на даче, письмо, предлагая встретиться за завтраком в ресторане Московской гостиницы, «Славянский Базар». Свидание это, ставшее историческим, началось в два часа дня 5 июля (22 июня) 1897 г. в отдельном кабинете и закончилось на следующий день в половине восьмого утра на подмосковной даче Станиславского. Основание Мос-

ковского Художественного Театра было положено: начиная от метода подготовки спектаклей, требовавшего глубокого проникновения в замыслы и стиль пьесы, способа режиссирования, ведения репетиций, сценической педагогики, создания актерского ансамбля, поднятия литературного вкуса и выборе репертуара и до структуры администрации и финансовых вопросов все было выяснено. При поддержке видных представителей Московского купечества с С. Т. Морозовым во главе, удалось собрать капитал. Затем была сформирована труппа из учеников Немировича - Данченко, членов кружка Станиславского и небольшого числа профессиональных актеров, выбрана пьеса - трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» — и приступили к репетициям. Основатели нового театра сумели окружить свое дело атмосферой жертвенного культа. Все участники дела были объединены горячей любовью к своей работе, верой в ее нужность и общей борьбой против всего напыщенного на сцене, неестественного, против заученной, штампованной «театральщины».

Открытие Театра прошло с громадным успехом, и в спектакле «Царь Федор Иоаннович» исполнители не только главных, но даже самых малых ролей показали себя превосходными актерами. Ансамбль народных масс и разнотелые детали постановки, в которой всякая мелочь была творчески обдумана и предусмотрена, поражали своей правдивостью.

Но настоящее, полное признание Художественного Театра началось с постановки пьесы Чехова «Чайка». Пьеса эта, как известно, потерпела раньше такую неудачу на сцене Императорского Александринского Театра в Петербурге, что Чехов решил было навсегда отказаться от деятель-

К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Начало на 3 стр.

ственными режиссерами, под наблюдением руководителей Художественного Театра, молодежь эта продолжала участвовать и в спектаклях самого Театра.

С наступлением революции, творческий облик Художественного Театра очень долго оставался неизменным, и такие великолепные постановки как «Женитьба Фигаро», «Горячее Сердце», «Мертвые Души», «Воскресение», «Дни Турбиных» вполне отвечали высоким задачам, к которым всегда стремились основатели и руководители Театра. Широкое развитие получили Студии, которые постепенно выделились в несколько отдельных учреждений, ставших впоследствии самостоятельными театрами. Затем искусство Художественного Театра распространилось также и на область музыкальную и дало жизнь Музыкальной Студии Немировича - Данченко и Оперной Студии Станиславского: первая избирала самые разнообразные формы музыкальных представлений, вторая придерживалась исключительно постановок классических опер.

Однако, постепенно, внедрение политики в вопросы искусства стало выдвигать необходимость для репертуара Художественного Театра подчиниться идеологическим тре-

бованиям большевиков и ущерб литературным и художественным ценностям. Одно временно стало меняться и высокое качество исполнения пьес.

Из Москвы неоднократно начали доходить слухи, подтверждавшиеся сведениями, перепечатанными из советских газет, что репутация Художественного Театра сильно пошатнулась и что уровень игры его актеров значительно понизился. Но недавно Театр с исключительным успехом играл в Лондоне и Париже, и присланные мне оттуда восторженные рецензии и лондонских и парижских газет внушили известный оптимизм, что заветы Немировича - Данченко и Станиславского еще не совсем забыты.

Однако, оказалось, что мой оптимизм был неоснователен: я получил несколько писем от одного коренного Москвича, который видел «Дядю Ваню», «Трех Сестер» и «Вишневый Сад» и в Лондоне, и в Париже. Подробно разобрав исполнение каждой роли в трех Чеховских пьесах, вот к каким печальным выводам он пришел: «Увы, спектакли «так называемого» Московского Художественного Театра ничего общего с настоящим Художественным Театром, ни с его традициями не имеют и иметь не могут. Бедные Станиславский и Немирович - Данченко, если они могут видеть нас и слышать из иного мира; они очень будут огорчены! Спектакли — сплошная халтура! «Вишневый Сад» видимо недавно проверили, так что халтура не так бросается в глаза. Но «Трех Сестер» и «Дядю Ваню» совершенно невозможно смотреть. Зубы начинают ныть. Все артисты, кроме небольшого исключения, играли вне всякой традиции Московского Художественного Театра. Ансамбля никакого, все вразброд, даже ролей иногда не знают. Подобные спектакли всех трех Чеховских пьес были бы возможны на любой провинциальной сцене, гденибудь в Вологде, Ярославле, и ничем не напоминали наш чудный Художественный Театр. И прав был Добужинский, утверждавший, что уже в 1937 г. в Париже Художественного Театра не было, хотя, если память не изменяет, там выступали и Качалов, и Москвин, и Книппер. Но нашего Московского Театра не было. Объяснить восторженные отзывы Лондонской и Парижской печати можно только тем, что никто из критиков никогда Художественного Театра не видел, представления о работе Немировича-Данченко и Станиславского не имеет, и все их восторги основаны на совершенном невежестве, хотя

бы то и были члены Французской Академии. В Париже, как и в Лондоне сейчас принято все русское хвалить. Все, что идет из Москвы, должно быть замечательно, и раз ничего не понимаешь, то надо хвалить...»

Затем пришли письма еще от двоих лиц, тоже видевших спектакли в Лондоне и Париже, и их мнение совершенно сходится с вышеприведенным отзывом. Все три моих корреспондента всегда близко стояли к искусству, прекрасно знакомы с творчеством Художественного Театра и являются не рядовыми зрителями, а подлинными знатоками театрального дела. И потому их оценка невольно приводит к грустному заключению, что, несмотря на все восторги иностранных критиков, подлинного Московского Художественного Театра, того особенного, чем он отличался от всех других театров — гармонией целого — больше нет.

Конечно, нельзя требовать, чтобы Театр, которым больше не руководят Немирович-Данченко и Станиславский, в котором больше не играют Книппер, Лилина, Германова, Савицкая, Коренева, Качалов, Москвин, Артем, Леонидов, Гринуин остался неизменным. Но трудно было ожидать, что он снизится до уровня самого заурядного театрального предприятия, каких было и

есть множество в нашей стране.

В истории сценического искусства роль, сыгранная Художественным Театром в прошлом огромна. Его влияние на поднятие высоты постановок пьес, серьезности к их подходу, на объединение спектакля в каждой его мелочи вложенной творческой волей, согретой искренней любовью к высокому искусству и беззаветной убежденностью в его нужности, распространилось не только на русские, но и на иностранные театры. Слова Станиславского: «Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты» давно стали аксиомой. И потому пусть теперь, в связи с шестидесятилетием со дня открытия Московского Художественного Театра, те, в чьей памяти еще живы несравненные, волнительные вечера, когда раздвигался серый занавес с белыми крыльями чайки и на сцене оживали одухотворенные образы творений Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Льва и Алексея Толстого. Достоевского, Тургенева, Островского, Салтыкова - Шедрина, Чехова, Шекспира, Мольера, Ибсена, Гамсуна, Метерлинка, мысленно перенесутся к этим спектаклям и скажут слова В. А. Жуковского:

«Не говори с тоской: их нет!
Но с благодарностью — бы-
ли...»

Сергей Бертенсон