

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ

Начинающіяся 5 декабря гастроли Московскаго Художественнаго Театра воскрешаютъ въ памяти весь славный путь нашего перваго театра, представляющійся въ своемъ цѣломъ, какъ лучшее раскрытіе русскаго театральнаго гевія. И тѣмъ нужнѣе вызвать къ жизни основныя идеи его дѣятельности, что онъ привезъ въ Парижъ лишь три постановки, относящіяся къ первому періоду творчества, значительно измѣнившася позднѣе. Между тѣмъ, именно здѣсь и сказано театромъ драгоцѣнное новое слово, которое должно приобрести такое же значение, оказаться столь же плодотворнымъ для идейнаго развитія театра въ будущемъ, — если только когда нибудь мы научимся дѣлать наши собственныя гениальныя представителя, — какъ «Пародокъ о комедіантѣ» Дядро или «Гамбургская драматургія» Лессинга.

Вліяніемъ мейнингенцевъ и натурализма отиѣчены равнѣя постановки М. Х. Т. Первое сказывалось въ призрастіи къ историческимъ пьесамъ («Царь Федоръ Ивановичъ», «Смерть Іоанна Грознаго», «Борисъ Годуновъ», «Милъ Цезарь»), въ педантичной точности вы-

яго воспроизведенія эпохи въ костюмахъ, декорацияхъ, аксессуарахъ, если не всегда подлинныхъ, то до мелочей скопированныхъ въ музеаль, въ дисциплинированности труппы, лишеной премьерности, и въ необычайномъ оживленіи массовыхъ сценъ. Мастерство, приобретенное театромъ въ этомъ направленіи, не измѣняетъ ему никогда: массовыя сцены въ болѣе позднихъ «Витиевольскій садъ», «Горь отъ ума», «Братьяхъ Карамазовыхъ», равно, какъ изумительная вышняя характеристика персонажей въ «Ревизорѣ» у всѣхъ въ памяти.

Второе вліяніе выразилось въ постановкахъ подчеркнуто реалистическихъ пьесъ изъ жизни низовъ — «Возчикъ Геншель», «На днѣ», «Мещане», «Власть тьмы» — въ самой натуральной постановкѣ не только съ деревянными лѣстницами и дверями, но и съ самыми подлинными подробностями изъ даннаго быта вплоть до гояни, покрывающей дворъ или дорожку, — впрочемъ, поневолю, не въ папье-маше.

Въ обоихъ вліяніяхъ проявлялось то стремленіе къ жизни и правдѣ, которое руководило всею дѣятельностью театра: побуждало его бороться со всѣми усло-

пнымъ и искусственнымъ на сценѣ, будь то бутафорія, или — игра артистовъ. Изъ послѣдней, именно, выгнали Станиславскій всѣ «клише», «шаблоны», которымъ онъ обозначалъ все, рожденное не изъ искренняго творчества, а взятое направо изъ театральнаго арсенала, богатаго по части разныхъ аффектовъ, обезличивающихъ успѣхъ у публики.

Изъ воспоминаній Качалова мы знаемъ, какой фальшивой оказалась ему самому его собственная игра на первой своей репетиціи рядомъ съ простой и искренностью переживаній остальныхъ: ясно, что борьба съ шаблонами съ самаго начала шла во всю.

Это же стремленіе заставляло заполнять сцену множествомъ предметовъ, не имѣвшихъ прямого отношенія къ дѣйствію, но необходимыхъ для воссозданія жизни. Никогда жизнь вещей и всего театральнаго механизма не достигала такого развитія, какъ здѣсь. Множество предметовъ — столько сосчитать которые потребовало бы дѣла акта — заполняли сцену, всевозможные звуки, на сценѣ и изъ-за кулисъ, непрерывно раздавались въ воздухѣ; свѣтовые и иные эффекты, ревъ водопада, громъ бурь, создавали не легко развѣиваемую иллюзію, — и не одинъ разъ критики замѣчали, что впечатлѣніе отъ актеровъ растворяется во впечатлѣніи отъ обстановки. Такъ и должно было быть, разъ человекъ — продуктъ среды.

Способствовали этому сами авторы, которые не только удѣляли обстановкѣ много вниманія и старательно отиѣчали въ ремаркахъ разныя ея детали, но вводя на сцену или на сцену во время которыхъ должно было жить окружающее и кото-

рыя перѣдко превращались въ наиболее впечатляющія части спектакля. Здѣсь — та психологизація предметовъ и самое время, о которой говорилъ Леонидъ Андреевъ.

Подлинно, въ этой чертѣ было нѣчто новое, свое. Если и была любовь къ предметамъ самимъ по себѣ, то безспорно и раннее стремленіе сдѣлать ихъ средствомъ воздѣйствія на публику. Такая «психологизація» театральнаго механизма достигла наибольшаго расцвѣта въ пьесахъ Чехова: «сверчки», «звукъ упавшей бадни» перешли въ обиходную рѣчь.

Однако, именно въ этихъ пьесахъ и обнаружился путь къ предельнѣйшей вещиности театра, которая заслила его во имя созданія на сценѣ подлинной жизни, ворвавшейся въ нее прежде всего своей внѣшней стороной.

Не поразительно ли, что именно пьесы Чехова, казавшіяся немисланными безъ «сверчковъ», охотно и съ большимъ захватомъ читались актерами театровъ, сидя вокругъ стола, безъ декораций, костюмовъ и аксессуаровъ?

Ибо подробный реализмъ Чехова подчиненъ внутреннему зрѣнью, тихой музыкѣ, звучащей позади текста, который весь просиѣживается, и удача столь трудныхъ постановокъ его пьесъ объясняется не тѣмъ, что театръ сопровождалъ ихъ привычнымъ натурализмомъ или оживилъ массовыми сценами, но тѣмъ, что онъ почувствовалъ и выразилъ этотъ зрѣніемъ эту тоску по небу въ алмазахъ и ему далъ власть надъ людьми и обстановкой.

И если Чеховъ показалъ, что драма можетъ быть динамична безъ дѣйствія, то театръ съ своей стороны обинормовалъ,

что пауза, молчаніе могутъ быть драматичнѣе словъ: отнынѣ послѣднія стремились въ тому, чтобы достигнуть высшаго напряженія въ молчаніи.

Это сразу сдѣлало на вѣтъ всѣ ухищренія сценическаго механизма и возвращало ихъ къ свойственной имъ подсобной роли. Важнѣйшимъ стало — настолько развить внутреннюю мощь артистовъ, чтобы ихъ молчаніе подлинно стало вѣдкомъ драмы.

Но это указывало и путь, которымъ слѣдовало идти. Ибо, если слова меньше молчанія, если они являются лишь отдаленными и незначительными намеками на внутреннюю драму, которая гораздо шире и глубже ихъ, то и начинать надо не съ нихъ, а съ молчанія.

И вотъ, артисты М. Х. Т., репетировали недѣлями пьесу, до тѣхъ поръ не пристающую къ изученію словъ, пока не раскроютъ всю внутреннюю сторону ея, пока каждый не пойметъ ее и не воссоздастъ въ самомъ себѣ. А когда это случится, слова являются сами собой, и ихъ почти не надо заучивать; напротивъ, чтобы воскресить въ себѣ роль, надо вспоминать не слова, не удавшуюся позу, но чувство, которое при этомъ было. Памяти актера — память чувства. И лишь когда актеръ выйдетъ на сцену изъ «круга», онъ прибѣгаетъ къ внѣшней игрѣ техникой, для чего долженъ обладать въ полной мѣрѣ техническимъ мастерствомъ, и въ это время онъ старается вернуться въ кругъ, для чего ему приходится на помощь окружающіе его люди и предметы. Такъ, артисты М. Х. Т. не представляютъ, не играютъ на сценѣ, не повторяютъ автоматически на сценѣ того, что они застѣдвали на репетиціяхъ, а по-

длинно живутъ жизнью своихъ персонажей, испытываютъ ихъ чувства со всею подробностью, которую анализъ авторъ и на которую лишь намекалъ краткія слова текста.

Эта «система Станиславскаго» и могла театру воспроизвести въ потрясающихъ образахъ Достоевскаго, гдѣ обстановка почти отсутствовала — столъ и пара стульевъ для комнаты, дерево и дорога для поля, — и гдѣ внутренняя драма побѣждала внѣшнюю форму.

Въ этомъ несомнѣнная, огромная заслуга Станиславскаго. Въ разработкѣ сценическаго искусства, въ основѣ котораго лежитъ требованіе Мольера или нашего Щепкина: «брать образцы изъ жизни», онъ сдѣлалъ новый громадный шагъ впередъ, указавшій, какъ достичь внутренней жизни на сценѣ.

Дорожа, какъ драгоценными жемчужинами, всѣми артистическими достиженіями М. Х. Т., мы изъ его богатой копилки выбираемъ именно этотъ чистѣйшій бриллиантъ и имъ въ настоящее время болѣе всего любуемся: искусствомъ созданія души изображаемыхъ персонажей, душъ Россіи.

И когда мы пойдемъ въ театръ Елисейскихъ Полей на русскій пейзажикъ, слушать звонъ московскихъ колоколовъ и удары топора, рубящаго бѣлыя деревья старой Россіи, мы больше всего будемъ внимать — вздохамъ русскои души, бивіямъ «бага сердца» Россіи, по слову Алексія Ремизова...

Евг. А. Зноско-Боровскій.