

нужен. А эту тему как раз и пытался разрешить Художественный театр новой постановкой чеховской пьесы. И этот второй спектакль окончательно решил судьбу Художественного театра. Какое беспокойство, какая наэлектризованность были в зрительном зале 17 декабря 1898 года, об этом рассказывает тот же историк Художественного театра.

„Помню отчетливо, хотя прошло уже четверть века, то беспокойство, которое овладело мною, когда раздвинувшийся серо-синий занавес показал вдаль таинственно мелькавшую белую завесу в правой части сцены, жуткую игру светов — всю эту грустную „рамку сюжета для небольшого рассказа“. И это чувство беспокойства все нарастало, с каждой фразой на сцене, с каждым переходом актеров. И там, по ту сторону рампы, где Маша нюхала табак и носила „траур по своей жизни“, учитель уныло, невпопад говорил о своей любви, о маленьком жаловании. Нина давала взбудораженному Треплеву поцелуй, который не был подарком подлинного чувства, потом, выйдя на помост, облитый голубой луной, декламировала такое странное — про „людей, львов, орлов и куропаток“, — и там все совершалось в смертельном волнении. От всех актеров пахло валерьяновыми каплями. „Мне было страшно сидеть в темноте и спиной к публике во время монолога Заречной — вспоминает Станиславский — и я незаметно придерживал ногу, которая нервно тряслась“. Не его одного, — всех трясла лихорадка. И так же ясно мне чувствовалось волнение, нервность в зрительном зале. Пожалуй, какое-то недоумение. Непривычно темно на сцене, непривычно сидят актеры, — спиной к публике, какие-то непривычные слова и какие-то непривычные интонации в их произнесении... Иногда улавливался в шопоте залы, как-будто, протест. И такое взволнованное недоумение залы сообщалось туда, за рампу, еще больше усиливало взволнованность бывших за нею... Потом актеры рассказывали, что это состояние залы они определенно ощущали, как ее враждебную настроенность. А между тем наперекор некоторым странностям, непривычному в спектакле, — он уже и тут, в самом начале, как-будто подчинял себе, давал какое-то особое очарование. Так настроение было в состоянии устойчивого равновесия. Какой-то толчок со сцены — и оно решительно склонится в ту или в другую сторону, оформится, как приятие или как отрицание этого нового спектакля, этого нового сценического искусства.

Самый рискованный момент в первом акте — монолог Нины, произносившийся протяжно, нараспев, как до того еще не говорили у нас на сцене. И было страшно — вдруг прозвучит где-то в зале смешок, зашелестит иронический шопоток... Не покатится ли тогда все под гору?

И мне в эти минуты казалось, что общественное мнение залы оформляется, как недружелюбие, как отрицание. Вот „Чайка“ опять погибнет и засвидетельствует о сценической неосуществимости Чехов-

ской драматургии... Было тревожно до жути, до боли. Шла какая-то двойная внутренняя жизнь — волнение от „Чайки“ и волнение за „Чайку“...

Но страх был напрасный. Тонкий психологический рисунок новой драмы, нашедший новые приемы сценического оформления, пленил зрительный зал; „плакала жизнь“ на сцене; зрители были во власти театра, сумевшего потрясти сердца с небывалой силой. Зрители „перестали чувствовать, что есть у тебя ноги, голос, тело... все слилось в одно сумасшедшее ликование... зрительная зала и сцена были что-то одно... Многие сидели (после 4 действия) точно в полубезытии. А кругом шумела бурная овация“...

Так второй спектакль — глубоко личная драма, с тончайшими интимными переживаниями — переключил внимание зрителя из недавнего зрелища седой старины и бесповоротно решил судьбу театра.

С этого момента количество „зрителей“ стало уменьшаться. Правда, был целый ряд очень тонких театральных критиков и великолепных актеров, которые резко отрицательно относились к Худ. театру. Когда была прочитана в Москве лекция Ю. Айхенвальда „Отрицание театра“, то в глазах А. Р. Кугеля лектор с этой темой мог появиться только в Москве, где возник и работает Худ. театр, играющий жизнь, а играть жизнь — по словам петербургского критика — подлинное мещанство. То, что радовало нового зрителя, видевшего в театре подлинную действительность, сгущенно представленную на сцене, что давало особое наслаждение, признавалось признаком упадка театральной культуры.

М. П. Садовский, блестящий представитель старой сцены, большой мастер, боялся новой манеры игры, получившей прозвание „настроения“. В публике ходила его эпиграмма „Станиславскому и Компании“:

Вы славу „настроениями“ стяжали,
И я по совести обязан вам сказать:
„Настройщиками“ вы действительно все стали,
Но „музыкантами“ вам долго не бывать.

Целый ряд других театральных критиков и литературных деятелей относились резко отрицательно к тому, что Худ. театр выдвигает принцип художественного реализма, художественного натурализма, стремится превратить игру театра в натурализм подлинной жизни. На страницах журнала „Мир Искусства“ появилась статья Валерия Брюсова под названием: „Ненужная правда“, где отвергались приемы нового театра во имя условности, присущей настоящему искусству.

Но все эти отрицатели, эти „зрители“ быстро сходили со сцены; оставался тот актуальный участник спектакля, который решил судьбу театра, который вынес его на своих плечах. Да и принципиальные