

Искусство Художественного театра.

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни...
А. С. Пушкин. 1826 г.

I.

Ничто не предвещало будущей мировой славы. Сезон 1898—99 г. начинался так же незаметно, как многие сезоны до того. Неспешно и лениво открывали свои двери почтенные императорские театры, а умный коммерсант Корж уже посчитывал будущие барыши, выключив в свой репертуар новый Французский фарс «Контролер спальных вагонов», патристический «Назмаз» и эффектную «римскую» мелодраму «Новый мир». Афиша выглядела также ничем не замечательная: желтые, красивые и зеленые, обычные «левенцовские» афиши, не очень большие и не очень маленькие. На афишах же стояло, что в среду 14 октября в «художественно-общественном театре» (Каретный ряд, «Эрмитаж») представлено будет в первый раз на сцене «Парф Фозор Моисеичев», трагедия А. К. Толстого. Дема было новое, но тем не менее афиша не очень щедро печатала о нем информацию. — Что там еще за художественно-общественный театр? — бродяжила рутинер. — Пустая затея литератора В. И. Мейнворина-Данченко и любителя К. С. Алексеева-Станиславского. Да и какая труппа у них — школяки из Охотничьего клуба? А в Малом?.. Ну в Малом — Ермолов, Садовский, Южная, Лепковская, Ленский... И в скептическую насмешку складывались губы, и недоброжелательно каркали театральные вестунки, предупреждая скорую гибель дерзкой затеи.

Но «юность, это — возмездие», — говорил Ибсен. И час рождения Художественного театра оказался часом возмездия для обитавшего русского театра 90-х годов, растерявшего лучшие заветы прошлого. Правда, в Малом театре еще блестяще созвездие великих спешивших имен. Но сам театр? — Каляла ртутью, каляла косность во вкусах, какой латинский репертуар и какая убогая режиссура! Нужно было распахнуть широко окна, чтобы во все углы, во все закоулки театральные зланий пролетелся живительный ветер нового и молодого искусства,

того искусства, на чьих устах еще звонко эхом лежало уверенное слово — «завтра».

И вот на долгие незаметного художественно-общественного театра (выскажет простота Художественного) и выпала историческая роль не только провозвестия реформы русского театрального искусства, но и настоящего революционного театра. Стальной когортой волея художественники в толпу обреченного, страдающего олимпийского великого искусства и в историю современной театральной культуры написали первые важнейшие страницы, на долгие годы до наших дней определившие многие пути и переломы театра XX века. Это знают теперь все, это мало кто предвизнал в 1898 году

II.

Что же внес действительно нового в театральную жизнь бывшей России Художественный театр? Прежде всего и первое всего сознание, что театральное дело, это — не шутка, не забава и не пустое развлечение, а громадный общественный фактор культурного и творческого значения. Говоря языком наших дней, Художественный театр сразу возник, как культурный фронт, на котором надо было вести непрерывную войну за новые идеалы и идеи, учиться и учить, наступать и побеждать. Валюю слово «общественный» в первоначальном названии театра маркировало будущий лагуны «искусство — трущину», а слово «художественный» стояло, как путеводная звезда.

Но в искусстве важны не только идеи и манифесты, а важно самое искусство. Можно сколько угодно говорить громких слов, выбрасывать в жизни самые смелые лагуны, во если рядом с этим не ведется большая творческая работа, не создаются новые приемы и принципы мастерства, то слова и манифесты скоро обращаются в пачку архивных документов. «Нужно возделывать свой сад», — писала Волтер в своем «Калидее», и Художественный театр, этот неутомимый и трудолюбивый садик, вот уже 30 лет возделывает: не покладая рук, сад театрального искусства.

Художественный театр, как всякое стоящее человеческое дело, возник в этноспоре любви и ненависти. Он умел ненавидеть, умел и любить. Его программа было искусством познания и внешнего, без внутренней сдержанности, без творческого «я». Он томился жаждой познания, настоящего, правдивого. Театр хотел, чтобы артисты, приходящий к нему, переносились вместе с театром в ту эпоху, среду и народ, которым автор посвящал свою пьесу. Правда, в этой погоне своей за настоящим и натуральным театром, особенно в первые годы, часто переходил границы. В исторических пьесах его увлекало архивариатство и археологизм, в пьесах бытовых он добивался точности фотографии. Но все эти увлечения были временными и проходящими: главное, о чем думал театр, это — передаче на своей сцене волнений и чувств живого человека.

Зарисовка Н. И. Крамченко.



И вот здесь-то и выдвинулись на первый план основные вопросы, связанные с самым тонким театральным делом, с принципами актерского искусства. На смену псалму актера декоративного, заботившегося о показной красоте, театр выдвинул понятие актера внутреннего простого и скромного. Театр же отрицал

важности декорации и пластика, но считал, что все это хорошо, когда соединяется с внутренним овладением образом, с переживаниями того, что играешь. Театр требовал от своих исполнителей самоотречения. Он боролся с тем, что свойственно очень часто актеру, — самолюбованием и самопоказыванием. Для него важно было, чтобы актер входил в самую полную действующую лида, забывал о вышпритынности или невышпритынности роли. Студей смотреть на себя, как на распыленный металл, из которого тебе нужно отлить театральный образ, тебе в себе жажду актерского эгоизма, жажу на сцене жизнью Гамлета, Князя, Дмитрия Карамазова, Астрова и помни, что с того момента, как ты переступил грань сцены, личность твоя погасла, и ты — лишь один из героев пьесы, проходящий перед зрителем. Эта система психологически сосредоточенной, внутренней мотивированной игры не унашла с себя и не была изобретена Художественным театром. Она создавалась и до него всеми большими и серьезными артистами, но в доде Художественного театра выпала обязанность превратить опыт предыдущих поколений в школу и метод в то, что было ранее доступно единицам, сделать общими правилом каждого участника спектакля.

Для того, чтобы осуществлять такие актерские задачи, для того, чтобы пропагандировать на сцене идеи внутреннего реализма, нужен был соответственный репертуар. И театр нашел его прежде всего в пьесах Чехова, Гашутина, Ибсена, а потом в исследовательских романах Достоевского. Чеховский репертуар создал Художественному театру репутацию театра настроения. Слово «настроение» звучит в наши дни старомодно. Буть, однако, не в словах, а в том, что театр, эмоционально зажимающий (все равно лирический или пафосный), создает не лишь тогда, когда игра актеров оказывается столь же согласованной и внутренне прочувствованной, как согласовано бывает исполнение участников музыкальных ансамблей. В театре ведь есть тоже своя музыка, и только когда это музыкальное начало присутствует в актерской игре, она в состоянии вызвать настоящую ответную волну переживания зрительного зала. Эта музыка была присуща если не всем, то очень многим постановкам Художественного театра — «Война и мир», «Дядя Ваня».

Режиссура Художественного театра много положила труда и на то, чтобы



М. П. Лилина.

в которых порой было больше от истории материальной культуры, чем от стили авторов. Такие исторически точные спектакли был, например, «Юлий Цезарь» Шекспира — эта вершина мейнтингенских увлечений Художественного театра. Столкнувшись с драматургией Метерлинка («Степняк», «Там внутри», «Вступаша»), Гашутина («Драма жизни»), Андреева («Жизнь человека»), театр на время принял формулу условных постановок. «Драма жизни» останется одним из лучших образцов этой условной манеры. Когда в репертуар театра вошел Достоевский, то вновь были пересмотрены режиссерские планы. «Юрька Карамазов» шла на нейтральном фоне серо-зеленых тканей, со скудными аксессуарами, а для «Николая Ставрогина» была сделана интересная попытка психологизировать декорацию.

*) Специальный гримировщик Соколов-Медвинский, дважды присылавшая на гастроли в Россию.

Богда после 1906 г. театр вновь обратился к постановке классиков, он сблизился с группой живописцев «Мир искусства», во главе с Бенуа, Добужинским, Кустодиевым. Живопись триумфально вступила на сцену доселе скромного в своих декоративных требованиях театра. Когда открывался занавес, то восхищенный зритель прежде всего любовался пышной картиной, ретроспективной мечтой о былых эпохах и «старых театрах». Всплывали жидоравий обычно появлялись на художественных выставках и рассматривались не как подобный материал для театра, а как самостоятельные законченные произведения.

Своей близостью фальшивого и неискреннего искусства театр позавид в себе тягу к высокой трагедии и романтической пьесе. Он боялся, что его актеры не сумеют довести до зрителя монументальный стиль Шекспира и пафос Шиллера, и потому в его репертуаре гораздо больше прошло пьес, говорящих об обыкновенном, разном человеке, чем о трагическом герое. Но так как без романтической мечты в сущности не может прожить ни один театр, то этот романтизм проявлялся даже в реалистических постановках. Историкографы Художественного театра записали романтическое исполнение Станиславским роли Леограда в «Гедде Таблер» и Сатина в «На дне». Романтизм, как стремление к идеальной жизни, сказался, например, в вошедшем в репертуар «Дядя Ваня».

30-летний юбилей заставил искусство Художественного театра в пору его зрелости и мудрости. Методы психологического реализма уже не удовлетворяли в своем принципиальном оправдании, они оправдывались целым рядом блестящих созданий актеров старшего и младшего поколения ХХИ. Налицо определенная преемственность традиций, и это делает легко осуществимым совместное выступление актеров разных поколений, так как в основе их игры лежит одна и та же жажда внутренней правды. Театр психологического реализма, выискивающий и строгий художник, Московский Художественный театр поэтому может смело глядеть в глаза своему будущему. Он не расточил, а умножил свое сценическое искусство — эту главную основу всякого театрального дела. Вот почему нам и казалось уместным в начале нашего очерка изложить прекрасные и гордые слова Пушкина.

Н. ВОЛКОВ.