



ТРУППА СЕЗОНА 1898—1899 гг.—ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБЩЕДОСТУПНЫЙ.

„ЗЕМЛЯ ОСТАЛАСЬ“

Надо быть смелым, чтобы не видеть раскол в Художественном Театре. Надо быть упрямым до всякой утраты здравого смысла, чтобы утверждать, что Художественный Театр, гастролирующий сейчас в Америке (с репертуаром «Дядей» и «Федоров»), и Художественный Театр, играющий сейчас «Лизистрату» в Москве, одно и то же. Слишком разны их линии.

Конечно, этот раскол—явление благодатное, прогрессивное. Он свидетельствует, что оркестрам Художественного Театра жив, что внутри его идет борьба. Что он—не усыпальница, не тихая обитель, не академический пантеон.

Весной, после генеральных репетиций «Лизистраты», я писал на страницах «Зрелищ» о—«пожаре вишневого сада». Вл. Ив. Немирович-Данченко недавно в беседе с сотрудником тех-же «Зрелищ» добавил:

—Пожар-то пожар, но земля осталась!

Правильно—земля осталась, как она и остается после всякого пожара. Но на земле—где следы от «вишневого сада»?

Земля осталась—правильно. «Лизистратовское» отрицание «вишневого сада» выросло из него же, как утверждение. Оно,

выражаясь философски—его антитеза. Его диалектический потомок. «И пусть у гробового входа владыка будет жизнь играть».

«Вишневый сад» умер—да здравствует «Лизистраты». Земля осталась. Конечно, осталась. Но «вишневого сада» нет. Факт. Упрямый. Жесткий. Неоспоримый.

Что-же случилось? Что ушло и что грядет на земле «вишневой»?

На одном из юбилеев Художественного Театра Станиславский говорил, что театр этот идет под знаменем «Заветов Щепкина» и «обогащенного реализма», ставя, очевидно, между тем и другим знак равенства.

Здесь великий Станиславский впадал в ту трафаретную ошибку, которая все течение от Гоголя и до наших дней выносит за одну шибку реализма. Прежде всего условился, что нет единого реализма, как нет и единого театра. Божьей театр есть реализм своей эпохи. Такли извольте его принять. И не думайте, что ваш реализм, ваш понятный, ваш переживаемый, есть единственная «синица реализма в руках». Театр Шекспира ничем не

напоминал нашего театра—он был реален для своего времени. Объемные уставки значительной части наших театров ничем не напоминают изысков старого театра—это реализм сегодняшнего дня, правда, еще борющийся, еще не победивший.

Сделавши эту оговорку, не будем спорить о терминах, и пойдем, что под «реалистическим» Станиславский, очевидно, имел в виду—психологически бытовой театр. Но и тогда «Заветы Щепкина», Щепкинский Театр и Художественный театр (старый)—разные театры. Между ними лежит еще—Театр Островского (и Прови Садовского).

Он-то и есть тот водораздел, который, будучи враждебен «Заветам Щепкина» (хотя и тут, конечно, «земля оставалась») породил «Художественный Театр».

Таким образом в формулу Станиславского придется внести весьма существенную поправку. Художественный Театр в целом шел не под знаменем «Заветов Щепкина», а под заветами «обогащенного реализма» психологически-бытового театра Островского.

Это доказать не трудно.

Говоря о Щепкине, мы невольно сопрягаем его имя с Гоголем. Они—одна художественная полуса. Одно интересующее нас сейчас—художественное утверждение.

Реализм Гоголя и Щепкина был реализмом той дворянско-поместной России, театр которой не знал еще быта, а, наоборот, уходил от этого быта либо в патристическую фафараду Бугольников и Полевых, либо в слезы умиления над страданиями «Графиня Клары д'Обервалье», либо в «приветствия» водевилей с куплетами в 18 ю передеваливания.

И в «Ревизоре», конечно, нет того быта, который мы разумеем под ходячим (но как я уже сказал неправильным) термином реализма.

«Ревизор»—водевиль, гениальный водевиль. Маска, анекдот, уложенный в сверляющую оправу сценической шутки. Но в основе связанный еще неразрывными нитями с театром Мольера, театром положений. Он не дает ни грамма той «психологии», которую мы связываем с бытовым театром. Это—гримасы, «хари и личины» уродливой русской действительности, но не подлинный быт, не «зеркало души».

Какая там психология в городничем? Никакой. Чистейшей воды гротеск, ослепительный фарс (пора нам «Ревизора» таким и играть!).

А вот у Островского Юсов в «Доходном месте»—совсем уж другое. Тот берет уже «психологически», «с подавленным верном».



УРИЛЬ АКОСТА. ЮДИФЬ—АНДРЕЕВА.

Спектакль в «Обществе Искусств и Литературы» 9 января 1895 года.

«Уриль Акоста»—одно из первых ярких режиссерских достижений К. С. Станиславского. Победа его «меланхолическая». Критик спектакля в журнале «Артист» писал: перед зрителем все время был Амстердам половины 17 века. Каждая бутофорская мелочь, каждая принадлежность костюма говорила об этом и совокупно создавала яркий исторический колорит.

Уриля играл К. С. Станиславский.

Вспомните хотя-бы, как он строг к чиновнику, который взятку взял, а дела не сделал. Как он его учит!—взятку бери по честному, возьми и сделай, «и благо тебе будет на земле».

Недаром Щепкин,—лучший городничий и друг Гоголя,—встретил с таким овлаблением Островского, отказывался играть в его пьесах и сохранил эту нелюбовь до конца дней своих. Недаром и сам Гоголь встретил Островского весьма хищно.

В жестокой схватке уступал Театр Щепкина своей позиции Театру Островского, в котором Щепкин видел похищение всех «заветов». Можно-ли после этого охватывать их определением «единого театра и единого реализма». В мучительном процессе, агонизируя, защищаясь один, в борьбе, с огромным напряжением сил преодолевал его другой. Два разных театра, два разных реализма, вызывавшихся и определявшихся двумя разными периодами русской общественной жизни:—осудившим дворянством и вызывавшей из берлоги замоскво-