



**АВТОГРАФ
РЕЖИССЕРСКОГО ЭКЗЕМПЛЯРА
ЦАРЬ ФЕОДОР ИОАНОВИЧ..**

Монтировка сцены на Яву.

Спектакль «Художественно-Общедоступного Театра»

Открытие: 14 октября (27 н. ст.) 1898 г.

И. Ярцев занес в свои воспоминания:

«Когда спектакль был сыгран, для всех стало ясно, что родился театр с большим будущим. Это чувствовалось по тому тихому полудивительному пошуму, проявляющему вниманию, с каким был прослушан спектакль... Царь Феодор Иоанович был поставлен и сыгран, как написан — в стиле романтического, приемами натуралистическими».

Феодора играл Москвин. Это его первая роль, которая сразу его выдвинула.

Ставил пьесу К. С. Станиславский.

речей сначала «чужакой», а потом высокомерной русской буржуазией.

И если Театр Островского истекал из этого «скачка», от этого замкнутостного «медведя», то Художественный Театр отразил уже в себе всю мощь культуры русского предвоенного, торгового-промышленного города

Ясно — не «Заветы Щепкина», а «обогащенный реализм» Островского завершил старый Художественный Театр. Путь и утверждение нового реализма нового дня, с его экспрессией и темпом, дает «Лизистрата», дает новый Художественный Театр.

Эта способность уничтожающей критики, способность отрядить свое «вчера» черта «сегодня» свидетельствуют о том, что у Художественного Театра есть и свое «завтра». Он ищет (пусть по своему — «земля осталась») современность и потому идет вперед, живет и развивается.

Как скоро, когда найдет он (и пойдет ли) свой новый путь нового реализма. Не знаю. Он ищет, он борется, он спит и во сне и внутри. Этого достаточно.

ЗМ. БЕСКИН

ЗА УПОКОЙ раба божия ЮБИЛЯРА.

Немного чувствуешь себя в положении чеховского дядьки, переставшего соображать: за молебном или за панихидой требуется возгласить записанного «раба божия нияр»...

Говорят—юбилей. А где он собственно юбилей? В добром ли злоречии? Жив-ли?... Мы привыкли, чтобы юбилар был пред явлен нам—хотя бы и в преклонном возрасте, но собственной персоной, не подлежащей никакому сомнению.

Юбилей же Художественного Театра тем замечателен, что самого-то юбиларя—ты-ты, давно в природе не существует...

Он просто не существует физически!

Еще в 1918 году Художественный Театр, как всем хорошо известный двуединный театральный организм, распался—на Станиславского и Немировича-Данченко. С тех пор обе признанные главы стали молчаливо отходить от драмы и занялись—Станиславский оперой, Немирович—опереткой.

Затем театр постигает сечение по другой плоскости: с 1919 года он рассыпается на две группы—зарубежную и тутовую. В 1922 году произошло непозное воссоединение рассыпанной хранины, после чего театр уехал в заграничные странствия, где преблаготворительно и обслуживает делателя долларов, проливающего слезы над страданиями Дяди Ваня.

Так вот этого сиромсанного влодь и поперек юбиларя—как его, за дравие или за упокой писать?...

Репертуар—растерян: для Москвы осталась лишь одна пьеса («Синяя птица»), да два-три постановки экспонируются в просвещенных европах. В старом доме театра, что в Камергерском, забегала шумная ватага детей студий, сбывая с толку провинциального театралла, с отчаянием допытывавшегося: где же он сидит—«в Художественном», «у Вахтангова», или «в Студии»?...

Но можно умереть, продолжая жить в детях своих. Увы, Художественный Театр лишен и этой отрады. На глазах у всех дети-студии брягают заветы своего отца—и даже музыкальная студия сотворила себе вертушку по образу и подобию Мейерхольдову. И, наконец, сами основатели, создатели, вдохновители и отруби, занимающие в ответственных выступлениях о собственной «сдажке», расписываясь в духовной смерти... нынешнего юбиларя.

Художественный Театр не может жаловаться ни на какую решительную извне приш. дшую «форс-мажор», которая ввергла бы его в водоворот бедствий. Революция и разразившаяся вслед за ней разруха с шумительной деликатностью обошла это «священное» место: когда наркомы работали в своих служебных кабинетах закутанные в шубы, шапки, валенки и перчатки, температура зрительного зала Художественного Театра никогда не опускалась ниже 14°. Художественный Театр, по странной прихоти истории, сразу же стал бальным рабоче-крестьянского государства.

И все-таки он развалился.

Художественный Театр умер естественной смертью — в ту самую ночь с 25 на 26 октября 1917 года, когда получил смертельный удар тот класс, лучшие соки которого он сконденсировал в своем великодушном явлении.

Театр этот до конца дней своих с честью и высоко держал знамя русского буржуазного театра. Это ничего, что художественники слыли вкороче время «буйными сектантами»: буйство с годами укротилось, а «сектанты» — чтож, каждая секта тем же богам молится, что и ортодоксальная церковь...

Театральная гегемония в Художественному Театру перешла от Малого Театра. Но право же, никакой театральной революции не было в том, что с шумом принес тогда в театр молодой «сектант». Но Станиславский с Немировичем подняли на большую высоту технику театра, усложнили его механизм: создавалась иллюзия «нового» театра.

Искусство Малого Театра развивалось по двум направлениям — по линии «литературности» и по линии «ансамбля», причем обе линии заботливо охвачены были канавками «реализма». Отступил ли от этой традиции Художественный Театр? По чистой совести говоря, он эту традицию всемерно продолжал и возвел в перд созданий!

По части «ансамбля» (давняя специальность «Дома Щепкина»!) Художественный Театр раз-вернул такую высокодобротную продукцию, что у парижских дидактер даже в 1923 году глаза на лоб вылезли от удивления. По части «литературности» — репертуарная щепетильность, эрудиция, фанатическое отношение к



ЧАЙКА.

Художественно-Общедоступный Театр: 19 декабря 1898 г.

«Это был совершенно необычайный спектакль — актеры, автор, режиссер, декоратор, художник все слепилось в нечто общее, цельное, нераздельное» (Воспоминания Вл. И. Немировича-Данченко).

«Чайка» поставлена Станиславским и Немировичем-Данченко, но заслуга приобщения театра к творчеству Чехова принадлежит Вл. Ин.: это он настоял включить пьесу в репертуар и убедил автора, потер-сенного неудачей с «Чайкой» в Александринском Театре, отдать ее в Художественный Театр.

Задача режиссера была в том, чтоб заразить исполнителей чувством Чехова. Задача трудная, ибо из всего состава только двое — В. Э. Мейерхольд — Треплев и М. Л. Роксанова — Нина — пришли уже зачарованные чеховской повестью, которую они чувствовали.

Фотография изображает сцену из пьесы в лотте в IV акте: П. А. Тихомиров — Медведенко, В. В. Лужский — Сорин, В. Э. Мейерхольд — Треплев, Л. Книппер — Аркадина, К. С. Станиславский — Тригорин, М. П. Лилина — Маша А. Р. Артем — Шамраев, А. Л. Вышинский — Дорн, Е. М. Раевская — Шамраева.

искусству — все это далеко оставило за флагом литературность Малого Театра, всегда являвшуюся лишь отражением традиционной связи Малого Театра с либеральной и универсалистской интеллигенцией.

Наконец, по части реализма — разве не устремлялся к пресловутым «сверкам» и Малый Театр за все свое (зпрочеи, очень слабое) существование? И, если ему не дали «сверчки», то разве не оттого, что не хватило... умения и аспо осознанной мысли?..

Нисколько не умаляя роли Малого Театра в истории русской общественности, зашнуриваясь когда надо, перед блеском его отдельных талантов, приходится все-таки признать что «малотеатровская» эра русского театра была эпохой кустарничества — неоспоримый господством влиятельного плура, пригнои итупции над эрудицией... Характерными представителями, по-истине символическими фигурами, героями этой полосы нашего театра бы-