

Московский художественный театр второй.

(15 (28) января 1913 г. — 28 января 1928 г.).

15 (28) января 1913 г. группой молодых актеров Художественного театра в небольшом помещении под кино «Люкс», что на Тверской, была сыграна пьеса Гейерманса «Гибель Надежды». Этот удачный спектакль положил начало Первой студии, которая превратилась в МХАТ 2-й, и, пройдя ряд трудных и значительных этапов, празднует теперь свой пятидесятилетний юбилей.

Предвоенные и предреволюционные годы наметили особый тип театра, противоположный господствующему. Большие и законченные театры давно покинули былые пути исканий, спокойствие и типичность водворились на театральном горизонте, душила эпоха общественного безвременья наложила тяжкую печать на искусство. В горничей мажоры выходя молодежь уходила в театральные «катакомбы», — школы и студии. Не напрасно Мейерхольд утверждал, что новые ростки театра, новые идеи и новые люди выйдут из студий. В противоположность «большим» театрам, студии искали нового жизнепонимания. Правда, их бунтарство не было еще проникнуто социальным содержанием. Бунт направлялся или по линии революции формальной (как у новаторов-формалистов, отрицавших самую форму буржуазного театра), или по линии этического протеста, особенно понятного в годы империалистической войны. Эту вторую линию наиболее ярко выявила именно Первая студия, — тем более, что она имела твердую основу в виде «системы» Станиславского и замечательного вождя в лице Л. А. Сулержицкого.

«Система» Станиславского складывалась тогда в стройное актерское ученье. Станиславский искал учеников, он пашел среди молодежи МХТ. Система, борющаяся против актерской лжи во имя человеческой правды, казалась спасением в годы безвременья и выходом для художественного протеста. М. А. Чехов, — один из инициаторов студии и ее будущий руководитель, — называл первоначальную группу «собранием верующих в систему К. С.». Сулержицкий во многом творчески помог Станиславскому при создании

системы. Он понимал ее дух, а не буквы. Она создавалась и прорабатывалась при его участии. Сулержицкий тем сильнее был привержен «системе» и тем горячее следовал ей, что видел в ней прямой ход к театру, о котором он мечтал: театр должен служить совершенствованию человека. Толстоовец, неоднократно беглец от преследований полиции, человек богатой, сложной и страстной жизни, — он малоподпа студию редкими на театре стремлениями. Проводя при помощи «системы» воспитание актера-человека, развивая в нем чувство художественной и этической ответственности, Сулержицкий определил первоначальное лицо студии, которое резко отличало ее не только от больших и законченных театров, но и от однородных студийных начинаний. Рождение театра шло от сотрудничества внутренне-связанных людей. Они начинали не с эстетической реформы (формальные вопросы мало интересовали студию в первые годы). — они начали с установления единой актерской культуры и единого художественного понимания. Так определялось второе отличительное качество студии — ее коллективизм в ведении дела, в творческой работе, — более того, во внеценической жизни.

При непосредственном руководстве К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого и при участии Вл. Ив. Немировича-Данченко в 1913—15 гг. студия осуществила следующие работы: «Гибель Надежды» Гейерманса (режиссер Болеславский), «Праздник мира» Гауптмана (режиссер Вахтангов), «Сверчок на печи» Диккенса (режиссер Сунисевич) и «Калигула» переконные Волькенштейна (режиссер Болеславский). Они определены внутренней установкой на раскрытие и оправдание человеческого начала. Этические проблемы — добра и долга, морали и внеморальности — господствовали в спектаклях. Однако они зачастую перерастали в более широкие картины, переплетаясь с социальной окраской. Любовь к угнетенным и оскорбленным проповедывалась в «Сверчке», «Потопе» наполнялся протестом против власти денег и связанной с ними

лжи, в «Гибели Надежды» раскрыт бедный и страстный быт голландских рыбаков, и т. д. Во внешности спектаклей смешивалась условность сукон с реализмом деталей, крошечная сцена без подмостков фиксировала внимание на актере, ни одно самое мимолетное его движение не проходило бесследно для зрителя. Мастерство студийцев становилось все более тошным и достигло предельной выразительности в «Сверчке», где павшая диккенсовская



Л. А. СУЛЕРЖИЦКИЙ.

сказка дала повод для выявления основной темы «оправдания человека».

Смерть Сулержицкого (1916 г.) внесла смятение в установившуюся студийную жизнь. Она совпала с окончанием «предварительной работы» по выковке группы и по воспитанию актера. Студийная форма начинала изживаться. Студия перерастала в театр. Одновременно рост студии поставил ее перед новыми и более ответственными задачами. Переход в театр совершался мучительно, тем более, что начало революции окончательно указало студии на необходимость полного напряжения сил. От психических пьес и тихих чувств студия, подобно большинству театров первых лет революции, обратилась к героике и классицизму. Ее первоначальные опыты в этой области не отличались законченностью и ясностью. Если «Двенадцатая почта» Шекспира (1917 г., режиссура Болеславского, под руководством Станиславского) дала образец полнокровного и здорового юмора, то спектакли «Дочери Порто» д'Анжунцо (1918 г.) и

«Балладины» Словацкого (1920 г.) несли на себе явную печать переходного периода. Трагические ноты переплетались с оптимизмом тоном прежних лет, внешняя форма колебалась между фантастической и натуралистическими соответствиями, актер, не покидая найденной «установки на творчество», искал воли и свободной поступи трагического актера. Именно в это трудное для себя время студия почувствовала важность новых внутренних путей и обостренных форм. Более всего помог студии в ее новых поисках Е. В. Вахтангов.

Вахтангов во всей работе, переключившейся далеко за пределы Первой студии, преследовал новую выразительность театра. Не отказываясь от темы «оправдания человека», он переживал ее со страстью, незнакомой его учителю. Овязывая былую тему непосредственно с революцией, он перевел ее в тему о «перерождении человека». Будучи одним из художников, искавших «созвучия революции» (так гласила одна из основных формул в искусстве начальных революционных лет), он вел театр к его эстетическому и общественному пересозданию. Человек младшего по сравнению с Сулержицким поколения, Вахтангов был заражен эпохой не столько в плоскости идеологической, сколько в непосредственно художественной. Для выражения своих ощущений, полученных от революции, он считал необходимыми новизну и остроту форм.

Первой студии оказалось по пути с Вахтанговым — ее основным участником, актером и режиссером. Уже в первых постановках — «Праздник мира» и «Потоп» — Вахтангов нашел для семейной немецкой драмы и взволнованной американской трагикомедии предельную психологическую выразительность.

Победопосный «Эрик XIV», явно обозначив творческие желания Вахтангова, стал поворотным этапом в жизни студии. Вахтангов считал, что к спектаклю «Эрика» «направили студию наши дни». «Верная ученица Станиславского, студия вступила в период искания театральных форм», внутренне оправданных эпохой. Стави «Эрика», Вахтангов отвергнул исторические соответствия. Он воспринял пьесу как обобщение трагедии королевской власти; трагическая обреченность стала основным тоном пьесы; в движении, в

ритме, в «молниеносных переходах», в подчеркнутых гримах, в мрачных переплетениях лестниц, среди которых метался безумный король, — он искал предельного выражения для гибельной картины королевского своеволия. Тревога окутывала спектакль. В нем театр рвался к безразличному созерцателю и брал право субъективного отношения к предмету. Из всех художников сцены Вахтангов яснее всего выразил формулу «созвучия революции», так характерную для шедших к революции некоторых слез интеллигенции и принимавших ее со всей искренностью переживавшей и со всей болью разрыва со своим прошлым. Таким осуждающим прощанием с прошлой эпохой звучал вахтанговский «Эрик XIV».

Ранняя смерть Вахтангова (1922 г.) снова лишила студию вождя-режиссера, и снова смерть вождя совпала с поворотом позиции студии. Студия вполне стала самостоятельным театром: это превращение было закреплено в названии «МХАТ 2-й», которое она получила в 1924 году. Развернувшись в театр, студия стала на пороге более точного отклика на современность. Зреющие многочисленные дарования ждали выхода. Утвержденная Вахтанговым выразительность форм требовала дальнейшего развития. Жизнь театра направилась по нескольким линиям в зависимости от преобладавших тех или других требований. Ряд спектаклей был построен по актерской линии. «Расточитель» Лескова, «Любовь — книга золотая» Алексея Толстого, «В 1825 году» Венкстерна — имели главной целью обнаружение незаурядных актерских сил. Вторая линия лежала в обновлении классических традиций. На этом пути студия одержала большие победы. «Укрошение строптивой» Шекспира (режиссер Смышляев) и в особенности «Блоха» (режиссер Диккий), — народившаяся сказка на тему Лескова, — парадные и жизнеутраченные спектакли хорошего ритма и заразительной бодрости. Хорошее актерское мастерство сплелось с праздничностью ярких мизансцен и веселостью декораций. Подчеркнутая и условная игра граничила с «масочностью», — масками казались действующие лица этих веселых и условных спектаклей. Наконец, третья линия, — наиболее значительная по намерениям и вместе с тем наиболее спорная по выполнению, — пыталась перекинуть

мост к современности через родство с художественными и внутренними ощущениями эпохи и театра. Спектакли «Гамлет», «Петербург», «Смерть Иоанна Грозного» и «Дело» лежат в этой плоскости. Порою сумбурно, порою с хорошими достижениями, с замечательным участием Чехова — они хотят вскрыть трагическую основу жизни, увиденную в эпоху гражданской войны. Не имея режиссера, равного Вахтангову, МХАТ 2-й делает ставку на коллективную режиссуру. Она неизбежно лишает спектакль единства; спектакли «вплывают» скорее по праву художественной зараженности революцией, чем идеологической; порою в них снова пробуждается этический пафос, который был когда-то принесен в студию Сулержицким. Вопросы этики продолжают волновать студию. Они проскальзывают в поставленных спектаклях.

Еще не зная точно внутреннего и явного выхода, МХАТ 2-й колеблется в своих исканиях, все более, однако, ощущая необходимость внутренне познать современность.

За эти годы изменилась и самая материя игры. Стремясь в каждой пьесе к изображению особого сценического мира, актеры МХАТ 2-го изображают человека двумя-тремя выразительными чертами. Своеобразие стилизации внутреннего образа приводит к некоторой монументальности и неподвижности — не столько к развертыванию образа, сколько к его подчеркнутому показу. Такой стиль исполнения лучших актеров МХАТ 2-го — Дурасовой, Гиндиной, Чебана, Дейкуп, Версенова, Готовцева, Соловьевой, Вирман, Бромлей, Суховейца, Подгорного и др. Среди них один из замечательнейших актеров нашей современности — Чехов — горячо и бурно ищет новых средств сценического выражения. Он переводит психологизм в символический план; символ вырастает из глубокой и вполне реальной психологической разработки.

Ко дню пятидесятилетия МХАТ 2-й находится в резких поисках пути; он ищет точек опоры и той внутренней установки, которая поможет ему закрепить свое художественное лицо и определить свое миро-созерцание. Вместе с ним в страстных поисках мечтает и Чехов. История МХАТ 2-го сейчас обрывается на полуслове.

МАРКОВ.