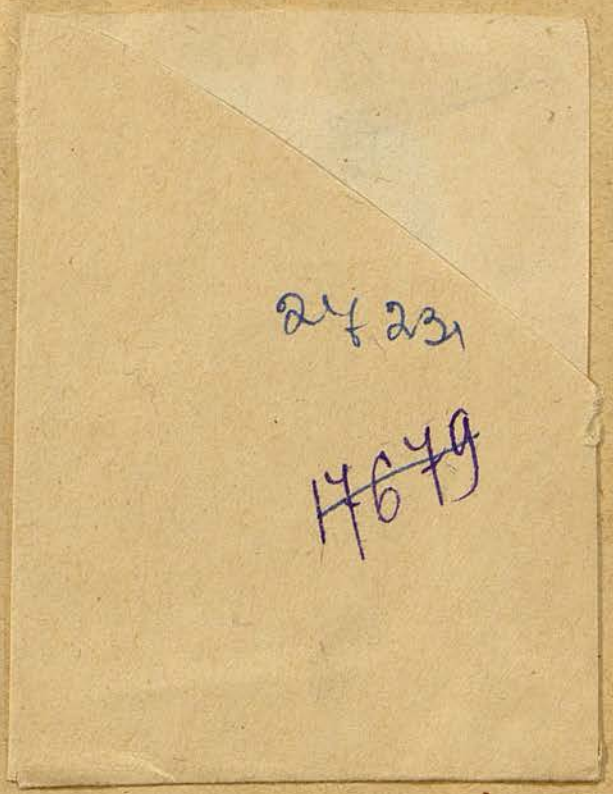
85.334.3(2Р=Рус)7
М 82

Московский
Художественный
1914 театр. I II

75



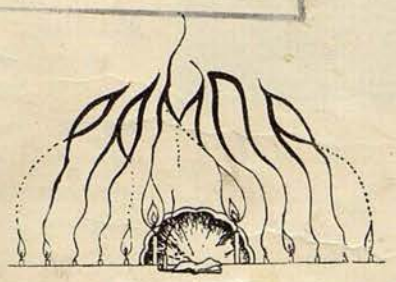
85.334.3(2Р=Рус)-7
М82

Московскій Художественный Театръ.

Историческій очеркъ его жизни и дѣятельности.

ТОМЪ ВТОРОЙ.
(1905—1913 г.).

ИЗ БИБЛИОТЕКИ
НЕ ВЫДАЕТСЯ.



Изданіе журнала „Рампа и Жизнь“.

Академическая
государственная
Малого

Инвен 19250

Книга эта посвящается создателямъ Московскаго Художественнаго Театра В. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому, чье прекрасное и благородное творчество вдохновило насъ на этотъ скромный трудъ.

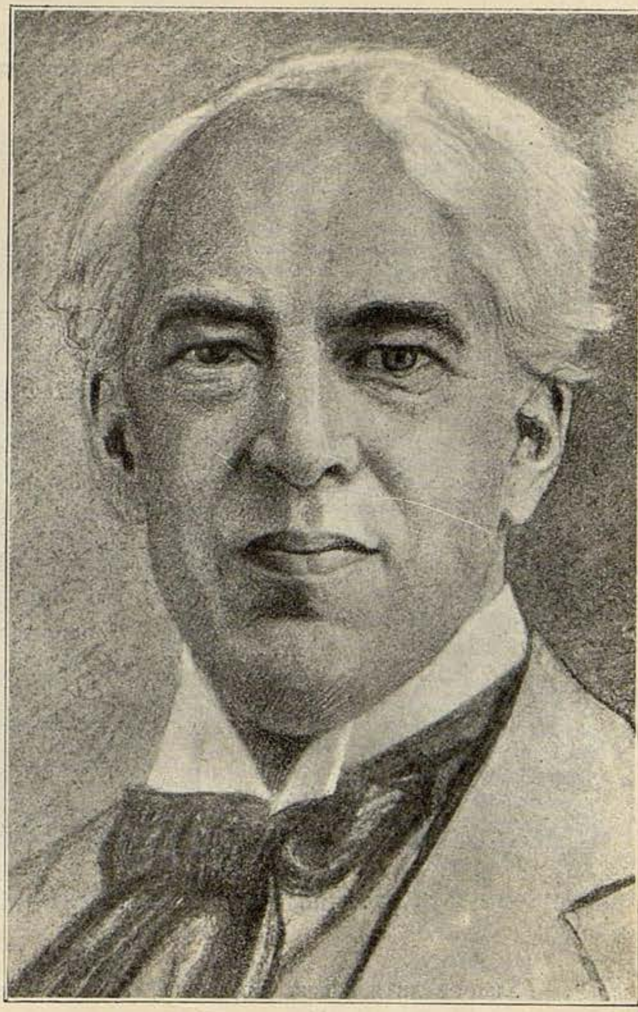
Г.Т.Б. № 47679

МОСКВА
ТОВАРИЩЕСТВО ТИПОГРАФІИ А. И. МАМОНТОВА.
Арбатская пл., Филипповскій пер. 11.
1914.

Московский Художественный театр —
[illegible]
из „Рампа и Жизнь“

Два силуэта.

Станиславскій.



Съ портрета работы г. Коменко.

К. С. Станиславскій.

— Самодуръ въ искусствѣ, „джентльмэнъ“, мудрящій надъ искусствомъ. Нарциссъ театра и его деспотъ, самовлюбленный и самовластный. Чего моя нога хочетъ, чего мой капризъ требуетъ, — вотъ верховный законъ для театра. А въ своей игрѣ — штукарь, всегда стремящійся только обмануть фокусомъ, хитрою затѣею.

И другія опредѣленія:

— Фанатикъ искусства. Чистѣйшій его жрецъ, до мучительства къ себѣ строгій, взыскательный, безпощадный. Геніальная фантазія, неисчерпаемое вдохновеніе, окрыленный духъ, безупречная художественная чуткость. И геніальная художественная честность, которая стономъ стонетъ отъ каждаго ложнаго звука, отъ всякаго непочтительнаго обращенія съ театральнымъ искусствомъ.

И тѣ, и другія, такъ діаметрально противуположныя, опредѣленія прилагались къ К. С. Станиславскому. Первыя — прежде и тѣми, которые его почти не знали, судили по случайнымъ мелочамъ, по торопливой молвѣ, цѣплялись за театральную сплетню. Вторыя — теперь и тѣми, которые знаютъ поближе, — его и его творчество, его театральную жизнь и его театральную работу

Мнѣ нѣтъ, думается, нужды прибавлять, въ какомъ изъ этихъ полярныхъ утвержденій — истина, где, на чьей сторонѣ — правда.

— Я влюбленъ въ Станиславскаго, — признавался какъ то одинъ очень большой художникъ послѣ того, какъ всталъ въ близкія отношенія къ Художественному театру и его главному вдохновителю и руководителю.

— Онъ положительно влюбленъ въ Станиславскаго, — не такъ давно говорилъ мнѣ редакторъ одной петербургской газеты про извѣстнаго театральнаго критика, сблизившагося въ послѣднее время съ московскимъ театромъ и ставшаго самымъ пламеннымъ его энтузіастомъ.

И это слово — очень мѣткое. Въ Станиславскаго именно „влюблены“. Потому что тотъ, кто будто-бы — „самодуръ“ и „джентльмэнъ“, — дѣйствуетъ чарующе при сколько нибудь близкомъ знакомствѣ. Весь онъ — обаяніе большого таланта, обаяніе художественной натуры, вкуса, чутья, высшаго аристокра-

тизма. Больше же всего—обаяніе идеально чистаго отношенія къ искусству театра и беззавѣтнаго имъ увлеченія.

Вся внутренняя жизнь этого человѣка, всѣ его мысли, раздумья, сомнѣнія, заботы, тревоги, увлеченія, разочарованія, отчаянія, восторги, все—въ искусствѣ, изъ за него и для него. Ничѣмъ другимъ онъ не живетъ, ничему другому онъ не отдаетъ сколько нибудь значительной части своего существа. Станиславскій не любитъ громкихъ словъ, красивыхъ фразъ, да и не умѣетъ онъ ихъ говорить. Но онъ больше всякаго другого могъ бы сказать этотъ, опошленный слишкомъ частымъ употребленіемъ афоризмъ: „искусство, театръ—моя жизнь".

У Станиславскаго—совсѣмъ сѣдая, бѣлая голова и фигура гиганта. Но на его губахъ—почти дѣтская улыбка, дѣтски-чистая, простодушная и ласковая. Потому что онъ, этотъ „самодуръ" и „нар-

„На всякаго мудреца довольно простоты".

Крутицкій — К. С. Станиславскій, Глумовъ — В. И. Качаловъ.

циссъ",—большое дитя, какъ, впрочемъ, почти всегда истинные художники. Поражающее сочетаніе геніальности и наивности. И, какъ у всякаго настоящаго художника, въ чье сердце вложенъ уголь пылающій,—непрестанное томленіе духа, взыскующаго идеальнаго града, и непрестанное, иногда — болѣзненно-острое недовольство собою; постоянно мучаютъ сомнѣнія въ себѣ, въ своихъ силахъ. „Нарциссъ" переживалъ не разъ настоящія трагедіи разочарованія въ себѣ, какъ въ актерѣ. Не сомнѣвается онъ лишь въ своемъ идеалѣ. И когда говоритъ о немъ, — онъ, застѣнчивый, робкій, легко теряющійся и смущающійся, меньше всего, конечно, ораторъ, — начинаетъ говорить и пламенно, и увлекательно, захватывающе.

Германъ Бангъ писалъ про Дузе, что душа ея сценическаго таланта — „воля". Въ этомъ смыслѣ и Станиславскій—„воля". Весь онъ—неослабѣвающее напряженіе для достиженія поставленныхъ художественныхъ цѣлей, все равно—въ отдѣльной-ли роли, въ общей ли своей сценической работѣ, или въ направленіи по опредѣленному пути своего театра.

„Воля“ сдѣлала Станиславскаго крупнѣйшимъ и значительнѣйшимъ актеромъ нашего времени. Не въ томъ смыслѣ, какъ это было, для примѣра, у В. В. Самойлова, не въ томъ смыслѣ, что онъ усиленною работою покрылъ недостатокъ настоящаго сценическаго генія; изъяны, такъ сказать, внутренніе заслонилъ тщательнѣйшею техникою, кропотливѣйшею отдѣлкою деталей и большимъ внѣшнимъ блескомъ. Станиславскій—меньше всего актеръ внѣшній; къ нему слово „виртуозъ“ нужно прилагать съ большою опаскою, съ большими оговорками, чтобы не подать повода къ чрезвычайному недоразумѣнію.

Но воля, направленная на одну художественную цѣль, вскрыла то, что лежало подъ спудомъ. И воля же, сосредоточеніе вниманія приводятъ его въ каждой роли, особенно — въ послѣдніе годы, къ тому, что онъ начинаетъ жить ею, какъ подлинною жизнью, «Una vita realmente vissuta»—такъ писалъ про Дузе одинъ итальянскій ея критикъ. Вотъ такія же «подлинно пережитыя жизни» — роли Станиславскаго. И онъ, скромный въ оцѣнкѣ своего таланта, даже склоненъ думать, что такъ можетъ играть почти всякій, средній актеръ,—„пусть только сосредоточитъ вниманіе“...

Станиславскій не всегда былъ такой. Мы знаемъ его, помнимъ и другимъ, увлекающимся, прежде всего, внѣшнимъ въ роли. Иногда даже и въ этомъ внѣшнемъ онъ бралъ только мелкое, но выпуклое, или ему почему то показавшееся значительнымъ, и это ставилъ въ центрѣ своего исполненія. Приходитъ на память изъ давняго времени, изъ поры такъ сказать «доисторической», до рожденія Художественнаго театра, исполненіе имъ роли Отелло. Внѣшнія черты дикаря заслоняли отъ вниманія и интереса Станиславскаго психологію ревности,—и именно такою расцѣнкою элементовъ геніальнаго образа была особенно любопытна та игра Станиславскаго. Не боюсь напомнить объ этомъ, потому что это — именно дѣла давно минувшихъ дней, старыя воспоминанія, съ которыми Станиславскій порвалъ круто и рѣшительно.

Станиславскій сложился въ процессѣ работы, въ ней очистилъ свое большое дарованіе. И уже длинный рядъ лѣтъ онъ идетъ въ созданіи сценическихъ образовъ путемъ, обратнымъ сейчасъ обозначенному. Онъ «сосредоточиваетъ вниманіе», онъ вводитъ себя въ «кругъ роли», въ кругъ каждаго изъ слагающихъ ее чувствъ и переживаній, онъ вводитъ себя въ душу изображаемаго лица. А когда начинаетъ жить, всѣ характерныя подробности, которыя зрителю, можетъ быть, первѣе всего бросаются въ глаза, приходятъ сами собою, только контролируются актерскимъ умомъ и художественнымъ вкусомъ.

Позвольте напомнить,—очки и два пальца, близорукость и легонькое заиканье доктора Штокмана, куцій фракъ и заплетающаяся рѣчь Шабельскаго, «стрѣляющія» губы Гаева, уши Крутицкаго, отвислый ротъ и плаксивый тонъ Мнимаго больного... Не отъ всего этого шелъ Станиславскій, какъ нѣкоторые думали и писали, не это было отправною точкою его характеристикъ; онъ шелъ отъ самой сердцевины каждаго изъ упомянутыхъ образовъ, отъ сердцевины этихъ характеровъ, какъ ихъ сложили психика и бытъ. А странно двигающіеся пальцы, мохнатыя уши прибавились сами собою, приросли, какъ послѣдняя, зафиксировавшая содержаніе образа черточка. Только оттого, что эти подробности во внѣшнемъ шли изъ вѣрнаго источника,—онѣ были ярко-характерны, наглядно выразительны.

«Пунктикъ» Станиславскаго—какой это прекрасный «пунктикъ»!—штампы.

Ихъ онъ ненавидитъ со всею остротою. Они—его кошмаръ. И на его языкѣ нѣтъ для актера слова болѣе уничижительнаго и презрительнаго. Поговорите съ Станиславскимъ десять минутъ о театрѣ,—я ручаюсь, вы непремѣнно услышите про эти «штампы». И будетъ это слово произноситься съ презрѣніемъ, съ негодованіемъ и ненавистью, право—чуть что не съ гадливостью. Ненависть эта — понятная. Потому что «штампъ», это—цѣпляніе за установленное, за сценическій ритуалъ, за канонизированные внѣшніе признаки чувствъ.

А Станиславскій хочетъ не признаковъ, онъ хочетъ самыхъ чувствъ, только въ нихъ видитъ оправданіе существованія театра и актерскаго искусства. Онъ слишкомъ страстно относится къ театру, возвелъ его въ мысляхъ своихъ и мечтаніяхъ на слишкомъ высокій пьедесталъ, чтобы равнодушно смотрѣть, какъ его готовы обращать въ ремесло. Театръ творческій — только внѣ каталога штампа. И оттого Станиславскій идетъ такимъ жестокимъ походомъ противъ «штампованной» игры.

Этотъ походъ Станиславскій ведетъ и въ своей игрѣ, и въ своемъ руководительствѣ Художественнымъ театромъ, и въ теоріи. Когда нибудь появится же, наконецъ, книга Станиславскаго о сценическомъ искусствѣ, что-то въ родѣ «грамматики» театра. Надъ этою книгою онъ работаетъ давно, ей онъ отдаетъ всѣ свои досуги. Дни проводитъ склоненный надъ тетрадью или блокъ нотомъ, въ которые заноситъ свои мысли, аргументы, примѣры.

Перо плохо слушается руки Станиславскаго, — онъ самъ въ этомъ откровенно признается. Онъ трудно отыскиваетъ нужныя, достаточно выразительныя формулы для своихъ основныхъ положеній. И потому книга подвигается впередъ очень медленно. Въ одномъ письмѣ Станиславскій говоритъ:

— Я пишу по страницѣ въ годъ.

И часто давшіяся съ такимъ трудомъ страница, глава затѣмъ гибнутъ, потому что авторъ или нашелъ ихъ мало выразительными, или мысль его врылась еще глубже въ тему, и высказанное раньше кажется уже поверхностнымъ. Въ своемъ авторствѣ Станиславскій—такой же фанатикъ и такой же безпощадный къ себѣ, какъ и въ своей актерской игрѣ.

Но когда нибудь будетъ-же все-таки докончена и отдана публикѣ эта книга. Это будетъ апологія непосредственныхъ переживаній актера въ театрѣ, это будетъ страстный призывъ къ нимъ и метода научиться имъ. Это будетъ „Парадоксъ объ актерѣ“ Дидро, вывернутый на изнанку. Если эта книга не сдѣлаетъ русскихъ актеровъ другими, она будетъ, по крайней мѣрѣ, ключемъ къ богатому творчеству самого Станиславскаго

К. С. Станиславскій въ роляхъ.

Арганъ — („Мнимый больной“).

Ракитинъ — („Мѣсяцъ въ деревнѣ“).

Люди страстной убѣжденности всегда—пропагандисты, всегда жаждутъ прозелитовъ. Такъ и Станиславскій. И потому онъ все рѣже играетъ самъ,—его больше увлекаетъ заманить въ свой „кругъ“, волшебный кругъ истиннаго театральнаго искусства, другихъ, обратить ихъ въ свою вѣру. Учитель заслоняетъ въ немъ въ послѣдніе годы актера, какъ раньше актера заслонялъ режиссеръ,—режиссеръ во истину геніальный, съ кипучею и благороднѣйшею фантазіею.

Кто въ немъ цѣннѣе? Актеръ, режиссеръ, учитель? Что въ немъ важнѣе и значительнѣе для искусства театра—творческая актерская сила, подарившая многими очаровательными образами, отъ Астрова до Крутицкаго, крылатая режиссерская фантазія, благородная влюбленность въ сценическое искусство и напряженное стремленіе его облагородитъ? Мудрено это расцѣнить.

Станиславскій не былъ бы Станиславскимъ безъ какой-либо изъ этихъ прекрасныхъ граней его художественной личности.

Качаловъ.

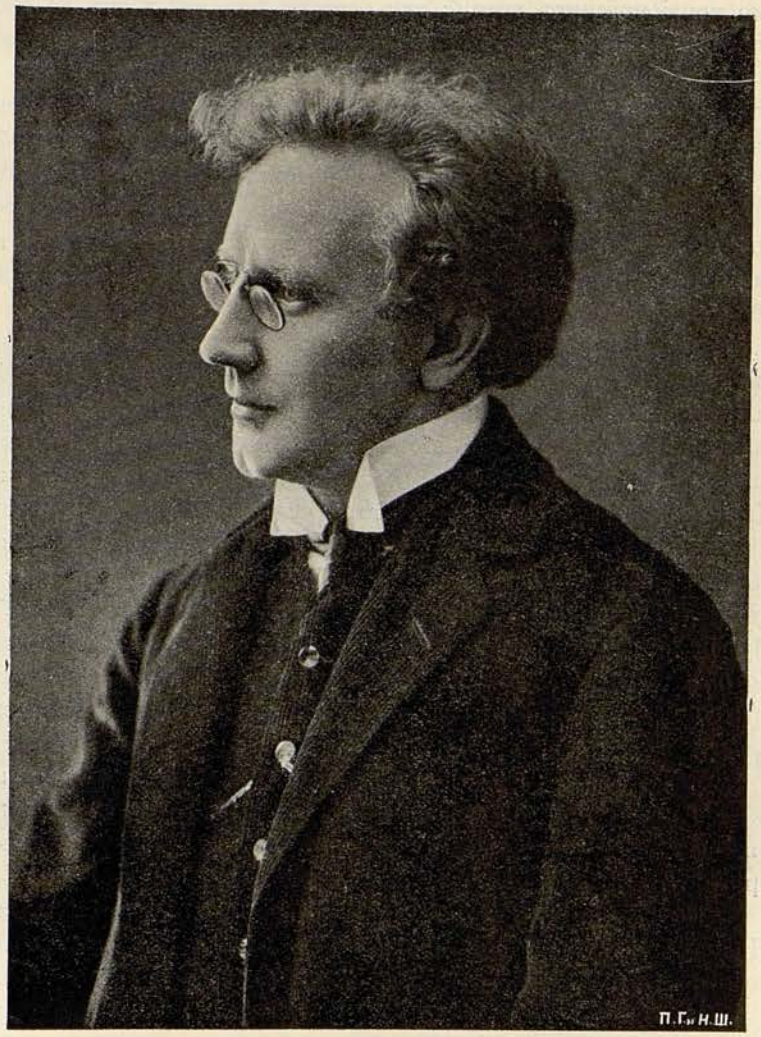
Я не знаю за послѣднія десятилѣтія другой русской сценической карьеры, которая сложилась бы такъ быстро, и я не знаю сейчасъ въ сценическомъ мірѣ имени, которое было бы окружено такою популярностью и такими симпатіями, которое дѣйствовало бы такъ притягательно.

Можетъ быть, со времени Мочалова не было у московскаго зрителя такого любимца, какъ Качаловъ.

Какъ-то въ Маломъ театрѣ ставили ибсеновскую „Борьбу за престолъ“. Въ антрактахъ, а потомъ въ разговорахъ о спектаклѣ всѣ восклицали ехъ, если бы Гокона игралъ Качаловъ!

Потому что Качаловъ — истинный Гоконъ Художественнаго театра и вообще русской сцены. Съ нимъ приходитъ на подмостки свѣтлая художественная радость. Точно солнце всходитъ. Кто научился чутко чувствовать настроенія зрительной залы, тотъ хорошо знаетъ, какой нѣжный, теплый трепетъ разливается по этому коллективному существу съ появленіемъ Качалова на сценѣ, — тотъ самый трепетъ, какой всегда несъ солнечный Гоконъ въ сбѣгавшуюся ему на встрѣчу толпу.

И самое поразительное — что у Качалова нѣтъ того качества, которое обычно даетъ актеру великую власть надъ зрителями, властно ему подчиняетъ, создаетъ любовь и поклоненіе, того — качества которымъ былъ такъ силенъ и первый герой театральныхъ увлеченій неистоваго Виссаріона, Мочаловъ. У Качалова нѣтъ пламеннаго темперамента, кипучей, разливающейся горячею лавою страстности, бурности, нѣтъ пламеннаго патоса. Я думаю, самыя слабыя въ исполненіи Качалова — тѣ моменты и тѣ роли, гдѣ нужна эта горячая лава.



В. И. Качаловъ.

Но у него есть другое—геній обаятельности на сценѣ.

Онъ, этотъ исключительный „геній“—такой же загадочный, какъ побѣдная сила Гокона. Какъ ни разлагать артистическую личность Качалова въ на ея составные элементы—на великолѣпный голосъ, лучшій въ современномъ русскомъ драматическомъ театрѣ, на столь-же великолѣпную для сцены внѣшность, сильную не красотою, но изяществомъ и благородствомъ, на тонкій художественный умъ, на искренность въ переживаемыхъ на театрѣ чувствахъ, на способность заражать ими сидящихъ по ту сторону рампы, которая и есть душа сценическаго таланта,—за всѣмъ этимъ, послѣ всего этого разъятія его актерскаго цѣлаго остается еще какой-то остатокъ, уже никакъ не разложимый, не сводимый къ простѣйшимъ элементамъ. И онъ то и есть самое въ Качаловѣ существенное, то, въ чемъ—главный источникъ даваемаго Качаловымъ очарованія, Качаловскій „гоконизмъ“.

Качаловъ играетъ то вѣрно, то невѣрно то лучше, то хуже. И сыгранное имъ за тринадцать лѣтъ въ Художественномъ театрѣ достаточно пестро, отъ горьковскаго барона со „дна“ и до шекспировскаго

Гамлета съ высшихъ вершинъ человѣческаго духа, отъ слабовольнаго, слезоточиваго Стебелева до выкованнаго изъ стали апостола принципа „все шли ничего“ Бранда, отъ студентика Трофимова до стоящаго одной ногой въ могилѣ, ветхаго днями Пимена. Но въ вѣрномъ, и невѣрномъ, удачномъ и слабомъ и во всей, сейчасъ обозначенной пестротѣ неизмѣнно присутствовало общее зерно, этотъ неразложимый остатокъ, властная обаятельность. Она—какая то общая скобка для всего играемаго Качаловымъ, общій знаменатель всего его сценическаго творчества.

Въ этомъ нѣтъ добродѣтели Качалова. Это ему дано даромъ. Но зритель и не занимается раздачею монтіоновскихъ премій; ему безразлично, когда онъ на спектаклѣ, усердіе и стараніе. Съ него довольно и того, что онъ очарованъ, душевно обласканъ, художественно счастливъ. Съ Качаловымъ всѣ мы такъ счастливы. И это дѣлаетъ его непререкаемо первымъ героемъ русской сцены, уже долгіе годы оставляетъ въ такомъ исключительномъ качествѣ. Чудодѣйственно вліяніе радія. Что то подобное есть въ талантѣ, въ самой артистической личности московскаго любимца.

И потомъ, носитъ въ себѣ Качаловъ,—я говорю тутъ, конечно, объ актерѣ, не желая и не смѣя касаться человѣка,—то основное чувство, то настроеніе, которое особенно близко русскому зрителю,—большую, но тихую скорбь. Это просвѣчиваетъ почти черезъ все, что онъ ни играетъ, какъ ни неожиданно и странно—даже черезъ его образы окраски комической. Не то разочарованіе, не то душевная обида, не то душевная усталость.

Вовсе я не хочу сказать, что всякая роль строится на одинъ камертонъ, что всякій образъ выравнивается подъ какую то одну, спеціально качаловскую мѣрку. Талантъ Качалова—гибкій и разнообразный. И онъ—слишкомъ большой художникъ, чтобы все подчинять подъ себя, а не себя подгонять образамъ поэта. Онъ—наивно добродушный царь берендѣевъ и онъ—злой и остро умный Анатэма, онъ—веселый, жизнерадостный Перъ Бастъ и онъ—скорбный, тоскующій о смерти Гамлетъ, Хьяльмаръ и Иванъ Карамазовъ. Самыя различныя грани человѣка, души—антиподы, яркіе контрасты. И всѣ грани играютъ вѣрнымъ и сильнымъ свѣтомъ, контрасты не скрадены. Всѣ они поняты и показаны въ полнотѣ жизненнаго содержанія. Но все-таки черезъ все прошло то основное чувство Качалова—актера и въ каждомъ что-то осторожно измѣнило, вплело въ душевный аккордъ образа свою тихую, но улавливаемую ноту. И я не знаю,—не дѣлаетъ ли этого каждый большой художникъ въ любой области искусства, какимъ бы объективнымъ художникъ ни былъ. А оттого, что качаловская нота намъ, его современникамъ и зрителямъ,—особенно близкая, и вся галлерея его театральныхъ созданій намъ какъ-то по особенному близкая...

Умѣетъ этотъ актеръ рыться и въ темныхъ глубинахъ человѣческой души, гдѣ гнѣздятся самыя жуткія чувства, откуда поднимаются страшные кошмары. А иногда звучатъ его рѣчи экстазомъ и повелительными призывами. Онъ съ успѣхомъ несетъ въ художественномъ театрѣ обязанность героя и трагика.

Но врядъ ли въ этомъ—истинная его актерская стихія. Его стихія—лиризмъ и мягкій юморъ. Нѣжный, задумчивый, тихо грустящій или ласково смѣющійся надъ другими и иронизирующій надъ собою,—такой онъ на сценѣ прекраснѣе и совершеннѣе всего.

Не Брандъ, хотя онъ и имѣлъ въ немъ самый большой успѣхъ, но Тузенбахъ или Иваръ Карено—драгоцѣннѣйшія созданія Качалова.

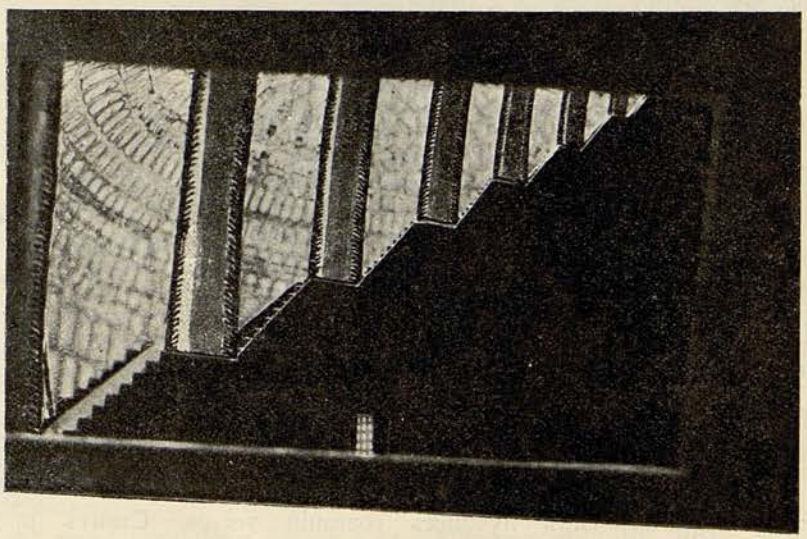
Тутъ онъ ничего не преодолѣваетъ въ себѣ,—только свободно и въ творческой радости отдаетъ всего себя,—свою лирику и свой юморъ. И чаруетъ неодолимо.

Н. Эфросъ.

Художники Художественнаго театра.

Давно, еще въ началѣ девяностыхъ годовъ, въ „Артистѣ“ я началъ мои очерки, посвященные критической оцѣнкѣ театральныхъ постановокъ, и впервые сталъ разсматривать ихъ, какъ рядъ непрерывно мѣняющихся движущихся картинъ. Но какъ только установлена была такая точка зрѣнія, такъ неизбѣжно явился и тотъ выводъ, что на сценѣ долженъ быть художникъ, создающій эти картины. Это не декораторъ, который обыкновенно даже не интересуется тѣмъ, что, какъ, кѣмъ и въ какихъ костюмахъ будетъ разыгрываться на фонѣ его декораціи. Это не костюмеръ, который не заботится ни о чемъ, кромѣ соотвѣтственнаго одѣянія каждаго даннаго персонажа и даже не задумывается надъ тѣмъ, какую картину создадутъ его костюмы, въ каждомъ явленіи. Это не бутафоръ и даже не режиссеръ, въ томъ смыслѣ, въ какомъ это понималось двадцать пять лѣтъ тому назадъ, да и сейчасъ понимается въ громадномъ большинствѣ театровъ. Режиссеръ если и заботится о чемъ, то вовсе не сосредоточиваетъ своего вниманія на зрѣлищѣ, созидаемаго имъ представленія. Это зрѣлище даже играетъ для него очень второстепенную роль, а сплошь и рядомъ онъ даже не видитъ до послѣднихъ репетицій ни того, что пишутъ декораторы, ни того, что шьютъ въ костюмерной.

„Синяя птица“. Работа В. Е. Егорова.



Снимокъ В. Базилевскаго.

Макетъ декораціи II-го акта.

Да и можно ли требовать отъ каждаго режиссера, чтобы онъ обладалъ тѣмъ своеобразнымъ талантомъ, которымъ судьба надѣляетъ живописцевъ? Онъ можетъ быть очень талантливымъ руководителемъ труппы, можетъ отлично поставить любую сцену и совершенно не понимать требованій зрительной красоты, быть совершенно равнодушнымъ къ краскамъ и т. п.

Ясно, что на сценѣ необходимъ еще кто-то, а именно художникъ, который вмѣстѣ съ режиссеромъ создавалъ бы спектакль. Этотъ художникъ, можетъ быть, никогда самъ не написалъ ни одной декораціи, не умѣетъ скроить ни одного костюма и не знаетъ, какъ владѣть электрическимъ прожекторомъ, но онъ создаетъ въ своемъ воображеніи готовую картину всего, что должно быть на сценѣ въ каждый данный моментъ представленія, и умѣетъ эту картину воспроизвести изъ актеровъ, ихъ костюмовъ, реквизита, декораціи и освѣщенія.

Если такой художникъ можетъ все это набросать красками на бумагу – прекрасно, но если онъ и ничего не въ силахъ нарисовать – не бѣда. Онъ долженъ только создать все въ своемъ воображеніи, видѣть передъ собою все это какъ бы осуществленнымъ, умѣть вдохновить декоратора, костюмера и пр. и руководить ими въ ихъ работѣ.

Таковы были мысли, положенныя мною въ основу моихъ тогдашнихъ очерковъ, и все, что произошло, затѣмъ, на подмосткахъ сцены, лучше всего подтверждаетъ, что я былъ правъ, и что установленная мною точка зрѣнія была именно та, на которую долженъ былъ стать каждый прогрессирующій театръ.

Этимъ я вовсе не хочу приписать себѣ честь открытія этой Америки. Въ то время, когда появились мои очерки, уже существовалъ Мейнингенскій театръ, а Савва Ивановичъ Мамонтовъ уже успѣлъ показать „Снѣгурочку", поставленную по рисункамъ Васнецова, да и въ остальныхъ постановкахъ самъ являлся постоянно тѣмъ художникомъ сцены, о которомъ я говорилъ, а декораціи отдавалъ писать Полѣнову, К. Коровину и т. п.

Мнѣ пришло въ голову только выяснить истинный смыслъ этихъ новшествъ и теоретически ихъ обосновать.

Когда Художественный театръ открылъ впервые свой занавѣсъ, то онъ являлся еще болѣе горячимъ апостоломъ этихъ новшествъ, чѣмъ даже сами мейнингенцы. Еще до основанія Художественнаго театра на спектакляхъ Общества Искусства и Литераторы, въ Охотничьемъ Клубѣ, Станиславскій показалъ себя такимъ удивительнымъ художникомъ сценической постановки, что эти спектакли пришлось отмѣтить, какъ начало цѣлой новой эры въ исторіи сценическихъ воплощеній.

Съ портрета Кустодіева.

А. Бенуа.

Я никогда не стоялъ близко къ закулисной жизни Художественнаго театра и совершенно ея не знаю. Не знаю и того, поскольку зрительная часть каждаго спектакля создавалась К. С. Станиславскимъ, и поскольку тѣмъ или инымъ художникомъ. Въ данномъ случаѣ для меня это и не особенно важно. Характерно, во всякомъ случаѣ, то, что съ первыхъ же шаговъ въ театрѣ оказывается не спеціалистъ декораторъ, а художникъ Симовъ, котораго раньше никто, кажется, и не думалъ считать за декоратора.

Имя Симова теперь какъ-то забылось, но это едва ли справедливо, такъ какъ его руками были созданы такія картины, которыя навсегда останутся однѣми изъ лучшихъ созданій театра. Стоитъ припомнить хотя бы „Царя Ѳеодора", съ впервые появившимися на сценѣ настоящими теремами, „Потонувшій колоколъ", Венецію „Шейлока", чеховскія пьесы съ ихъ обстановкою умирающихъ дворянскихъ помѣстій, или „Бранда" Ибсена... „Драма жизни" Гамсуна была первой пьесой, гдѣ глубокій символизмъ былъ вложенъ въ каждую картину и гдѣ впервые почувствовалось, что въ театрѣ есть художникъ, умѣющій создать на сценѣ рядъ такихъ картинъ, что явился даже вопросъ, не сильнѣе ли онѣ самого исполненія и не имъ ли театръ обязанъ большею половиною того впечатлѣнія, которое эта драма произвела на зрительный залъ. Подчеркнутая стилизированность перваго акта, до жуткости правдивая изломанность перспективы во второмъ, до боли сверкающая, сверлящая глазъ своимъ жесткимъ блескомъ звѣзда зажженнаго маяка и зловѣщая желтая заря послѣдняго акта, все это – помимо всякаго театра, было большимъ и самоцѣннымъ художественнымъ созданіемъ. Но самымъ сильнымъ и оригинальнымъ былъ третій актъ, къ созданію котораго былъ призванъ художникъ Ульяновъ. Эта кошмарная и похожая на бредъ картина ярмарки могла быть создана только рукою очень крупнаго художника, а не только режиссера.

Успѣхъ постановки какъ бы убѣдилъ театръ въ томъ, какое громадное значеніе имѣетъ въ театрѣ художникъ, и цѣлый рядъ послѣдующихъ постановокъ оказывается въ рукахъ такихъ мастеровъ, какъ Егоровъ, Добужинскій, Рерихъ, Бенуа и, наконецъ, этотъ послѣдній входитъ постояннымъ участникомъ въ составъ дирекціи театра.

Привело это къ тому, что передъ нашими глазами прошелъ рядъ постановокъ, настолько своеобразныхъ, что дѣйствительно онѣ кажутся въ воспоминаніи рядами какихъ-то картинъ, написанныхъ различными и мало имѣющими между собою общаго художниками.

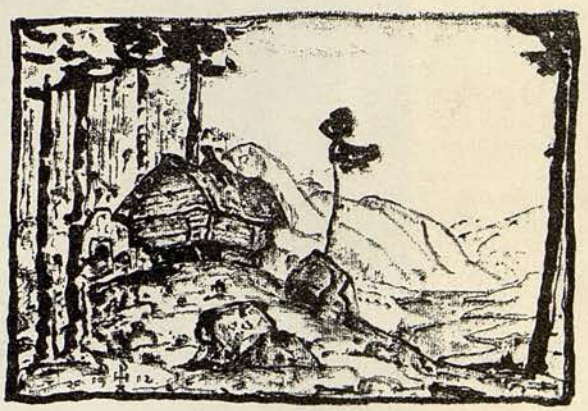
При этомъ, однако, выступила и одна чрезвычайно любопытная особенность нѣкоторыхъ изъ этихъ постановокъ. Уже въ „Драмѣ жизни“ (въ первомъ актѣ) очень ярко замѣчалось несоотвѣтствіе декораціи съ тѣми людьми, которые на ея фонѣ ходили и разговаривали. Дѣлали они это и вообще жили, какъ обыкновенные реальные люди, видъ они имѣли тоже въ высшей степени натуральный, а за ними виднѣлось совершенно ненатуральное, написанное черточками небо и такія же скалы и все время казалось, что эти люди не гдѣ-то среди норвежскихъ прибрежныхъ горъ, а именно въ театрѣ среди сугубо условныхъ кулиссъ. Единство и цѣльность впечатлѣнія исчезали и становилось очевиднымъ, что художникъ и режиссеръ не только не помогаютъ другъ другу, но совершенно разошлись и одинъ другому мѣшаютъ.

Впечатлѣніе получалось такое, какъ будто декораторъ совершенно не представлялъ себѣ, что на фонѣ его декораціи появятся актеры во всей своей ничѣмъ не замаскированной натуральности, а режиссеръ, какъ будто даже и не зналъ, что для его постановки пишутся стилизированныя декораціи. Положеніе, конечно, ненормальное и результатъ такого положенія далеко не художественный.

Становилось яснымъ, что наличности художника въ театрѣ еще мало. Надо еще, чтобы между художникомъ этимъ и режиссеромъ произошло тѣсное сліяніе и оба они превратились какъ бы въ одну, обладающую двумя разными талантами личность.

Въ постановкѣ „Пера Гюнта“ повторилось то же самое, хотя и не во всѣхъ картинахъ. Въ картинѣ свадьбы, напримѣръ, или въ картинѣ, когда Сольвейгъ приходитъ къ Гюнту въ его хижину, между фигурами дѣйствующихъ лицъ и обстановкой было еще извѣстное соотвѣтствіе. Было оно, пожалуй, и въ картинахъ смерти матери или въ каютѣ корабля, но зато уже полное несоотвѣтствіе царило въ картинѣ красныхъ горъ съ пастушками, которыя завлекаютъ Гюнта. Декорація, написанная широко и грубо, стилизирована совершенно противорѣчиво не только не стилизированнымъ, но даже почти балетнымъ фигурамъ пастушекъ. Снова чувствовалось, что художникъ со своими грезами постановки — самъ по себѣ, а режиссеръ съ ея планомъ — самъ по себѣ. Оба работаютъ врозь, въ двухъ различныхъ направленіяхъ и создаютъ раздвоенное и не сливающееся во едино представленіе.

Н. Рерихъ. „Перъ Гюнтъ“.



Эскизъ къ декораціи „Избушка въ лѣсу“.

Въ постановкѣ „Мнимаго больного“ тоже раздвоеніе приняло новый характеръ. Это было даже и не раздвоеніе, а просто два разныхъ спектакля, соединенныхъ вмѣстѣ. Одно представленіе—реализованная до послѣдней степени Станиславскимъ и превосходно разыгранная комедія, а другое красиво стилизованная Бенуа буффонада, посвященія Аргана въ доктора. Получалось уже не только рознь между декораторомъ и режиссеромъ, но цѣлыхъ два режиссера, идущихъ по двумъ различнымъ путямъ.

И вотъ невольно ставишь себѣ вопросъ, привѣтствовать ли появленіе въ театрѣ такихъ крупныхъ и оригинальныхъ художниковъ, какъ Рерихъ и Бенуа, или, наоборотъ, видѣть въ этомъ опасность возвращенія театра къ тому времени, когда здѣсь каждый работалъ за себя и за свой страхъ: декораторъ самъ по себѣ, костюмеръ тоже, а режиссеръ только склеивалъ эту разнокалиберщину, какъ умѣлъ.

Сколько бы ни возражали мнѣ, я не перестану утверждать, что каждое представленіе во всемъ его цѣломъ есть созданіе единой воли и воплощеніе единаго художественнаго замысла. Какъ оркестръ представляетъ собою коллективъ, работающій по волѣ дирижера, такъ и театральное представленіе, въ концѣ-концовъ—созданіе единой воли режиссера. Конечно, самъ по себѣ режиссеръ—ничто. Безъ актера онъ безсиленъ, но вѣдь и дирижеръ такое же ничто безъ музыканта. Плачевна участь дирижера, который не дастъ первой скрипкѣ сыграть свое соло со всѣмъ тѣмъ блескомъ и тою задушевностью, которую умѣетъ вложить въ нее музыкантъ, но тотъ же самый дирижеръ не можетъ позволить віолончелю заглушать скрипку своимъ акомпанементомъ, пока не наступитъ моментъ, когда этотъ віолончель, въ самомъ дѣлѣ, долженъ зазвучать и потушить послѣднія умирающія ноты скрипки. То же и въ театрѣ. Артистъ можетъ создать на сценѣ фигуру, совершенно неожиданную для режиссера яркостью созданнаго образа онъ мо-

жетъ даже перевернуть все, что режиссеръ задумалъ. Режиссеръ, который не подхватитъ яркаго проблеска таланта у артиста и не дастъ ему развернуться, будетъ не режиссеръ, а самодуръ, но все-таки тотъ же режиссеръ долженъ будетъ привести это новое толкованіе роли въ полную гармонію со всѣмъ остальнымъ въ исполненіи ролей другими артистами.

То же самое, конечно, должно быть и по отношенію художника на сценѣ. Вполнѣ понятно, если режиссеръ, собираясь ставить Метерлинка, обратится къ Рериху и попроситъ его въ рядѣ эскизовъ развернуть передъ нимъ представленіе „Смерти Тентажиля“ или „Принцессы Маленъ“, но затѣмъ уже наступаетъ моментъ, когда передъ режиссеромъ становится неотвратимая дилемма. Либо онъ принимаетъ созданный художникомъ обликъ постановки и самъ подчиняется ему, либо отвергаетъ его и ищетъ новаго. Середины нѣтъ и быть не можетъ, потому что при всякомъ частичномъ отступленіи отъ созданнаго художникомъ эскиза постановки, цѣльность его разрушается и представленіе неизбѣжно расползается во всѣ стороны. Чѣмъ сильнѣе и оригинальнѣе художникъ, тѣмъ болѣе это будетъ подчеркнуто и тѣмъ болѣе создается необходимости держаться его замысла даже во всѣхъ его мелочахъ.

Снимокъ В. Базилевскаго.

М. В. Добужинскій.

Выводъ же отсюда только одинъ. Нельзя заказывать художнику эскизы декорацій или костюмовъ. Надо дать ему полный просторъ въ созданіи всей постановки и на эскизахъ его декорацій должны быть эскизы тѣхъ сценъ, которыя тамъ будутъ разыгрываться. Художникъ долженъ создать рядъ картинъ, изъ смѣны которыхъ и составится представленіе и только при этомъ условіи оно будетъ цѣльнымъ и стройнымъ художественнымъ произведеніемъ. Можетъ ли художникъ нарисовать костюмъ для исполнителя какой-нибудь роли, не зная, въ какихъ костюмахъ будутъ остальные исполнители? Конечно нѣтъ, какъ не можетъ придумать головного украшенія къ неизвѣстному ему костюму рыцаря или придворной дамы...

Само собой разумѣется, что такая работа возможна для художника только лишь по всестороннемъ обсужденіи ея съ режиссеромъ. Только проникнувшись пониманіемъ режиссера, можетъ онъ приступить къ своей работѣ и, наоборотъ, только увѣрившись въ правильномъ пониманіи постановки художникомъ, можетъ режиссеръ поручить ему ея осуществленіе на эскизахъ, но разъ такое соглашеніе состоялось, художникъ уже становится неограниченнымъ властелиномъ всего, что будетъ создано театромъ для глаза. Тотъ же художникъ, наравнѣ съ режиссеромъ, долженъ создавать и воплощеніе своихъ эскизовъ на сценѣ

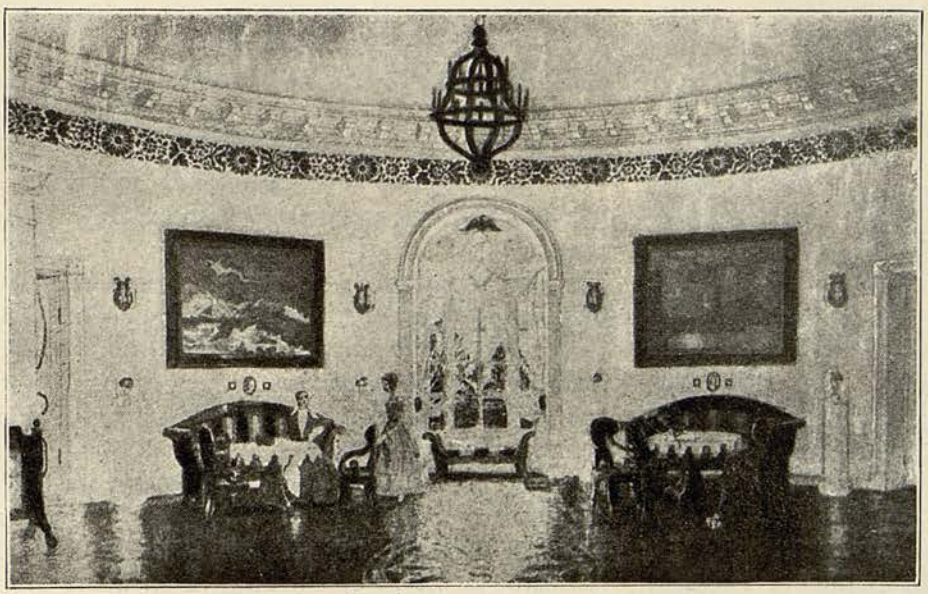
но и въ этомъ нѣтъ рѣшительно ничего ненормальнаго или нежелательнаго. Вѣдь участвуютъ же въ подготовкѣ сценическаго представленія дирижеръ вмѣстѣ съ опернымъ режиссеромъ или балетмейстеромъ.

Правда, при этомъ можетъ создаться большое затрудненіе, если художникъ окажется совершеннымъ профаномъ въ пониманіи сцены и ея условій, если онъ захочетъ артистовъ превратить въ условныя плоскія фигуры двухъ измѣреній или захочетъ ихъ обвести золотымъ контуромъ и т. п., но въ такомъ случаѣ будетъ и ошибкою режиссера, если онъ обратится къ такому художнику.

Живопись и сцена—два самостоятельныхъ искусства. Они очень тѣсно соприкасаются другъ съ другомъ и во многомъ даже совпадаютъ, но въ то же время у каждаго изъ нихъ есть своя особая область, свои пріемы, недостижимые для другого. Художникомъ на сценѣ можетъ быть только художникъ, но далеко не всякій и наоборотъ: великолѣпный художникъ сценическихъ воплощеній можетъ оказаться слабымъ передъ полотномъ картины. Художникъ сцены, это новая разновидность художественнаго творчества. Не подлежитъ сомнѣнію, что Художественный театръ скоро выдвинетъ ее на подобающее мѣсто и тогда на афишахъ мы уже будемъ читать не о томъ, что декораціи и костюмы по эскизамъ Добужинскаго или Рериха, а прямо: постановка Станиславскаго и художника А. Бенуа, или Лужскаго и Добужинскаго—и это будетъ настоящимъ торжествомъ художества на сценѣ, воцареніемъ художника въ этой давно ожидающей его области. Но и это приведетъ къ должному результату только тогда, когда художникъ и режиссеръ сольются въ постановкѣ въ одно неразрывное цѣлое и когда это будутъ не столько Бенуа и Станиславскій, сколько Бенуа-Станиславскій и не Лужскій и Добужинскій, а Лужскій-Добужинскій...

Сергѣй Глаголь.

М. В. Добужинскій.

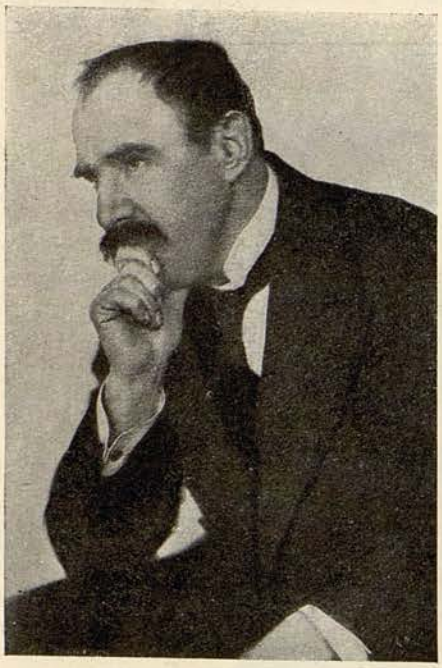


Собственность Третьяковск. Галлереи.

„Мѣсяцъ въ деревнѣ". Эскизъ декораціи I-го акта.

Илья Сацъ.

(Лирико-критическій набросокъ).



Илья Сацъ.

Такъ называемая „большая публика“ знаетъ умершаго въ прошломъ году Илью Саца исключительно, какъ „композитора московскаго Художественнаго театра“. Это неуклюжее опредѣленіе создалось все же справедливо: музыку Саца, дотолѣ невѣдомую, впервые довелъ до свѣдѣнія публики именно московскій Художественный театръ; онъ же и прославилъ впослѣдствіи имя Саца, разнообразно выявивъ передъ публикой выдающееся его музыкальное творчество, какъ иллюстратора драматическихъ произведеній.

Все это такъ. И было бы неизвинительнымъ пропускомъ со стороны будущаго историка театра, если бы онъ не отмѣтилъ благодатной чуткости руководителей московскаго Художественнаго театра, розыскавшихъ никому неизвѣстнаго музыканта и открывшихъ въ немъ совершенно исключительный, по формѣ и ярко-самобытному содержанію, музыкальный даръ иллюстратора. Но было бы не менѣе жгучей несправедливостью и со стороны будущаго историка музыки, если бы онъ ограничилъ свою памятку о Сацѣ однимъ упоминаніемъ объ его заслугахъ музыкальнаго иллюстратора и считалъ бы послѣ этого историческое слово о Сацѣ высказаннымъ уже до конца.

Мнѣ думается, что не только не умаленной, но возвеличенной во много кратъ покажется роль московскаго Художественнаго театра въ дѣлѣ „открытія Саца“, если выяснить опредѣленно и завершающе кто это былъ въ дѣйствительности Сацъ и исчерпывается ли истинное опредѣленіе его почетнымъ званіемъ, которымъ надѣлила его—вполнѣ естественно—московская театральная публика. Знающіе Саца по неожиданно-сладостнымъ для души зрителя аккордамъ, раздававшимся вдругъ среди драматическихъ пьесъ, по музыкальнымъ напѣвамъ, одиноко-прекраснымъ среди той прикладной музыки, которая исполняетъ обычно въ драмѣ обязанности музыкальныхъ иллюстрацій, — понятно не могутъ забыть ни метерлинковскаго Саца „Синей птицы“, ни андреевскаго Саца „Жизни человѣка“, ни гамсуновскаго Саца „У жизни въ лапахъ“, ни юшкевическаго Саца „Мизерере“, ни шекспировскаго Саца „Гамлета“. И нѣжныя, почти „неродившіяся“ мелодіи „Синей птицы“, и изысканно-томительная полька въ „Жизни человѣка“, и трагическій вальсъ „погибающихъ на всѣхъ парусахъ“ изъ „У жизни въ лапахъ“, и лирически-рыдающая музыка „Мизерере“ и „пышнопоножный“ Гамлетовскій маршъ, и многое другое, случайное и разорванное, что бросалъ въ публику среди пьесъ сацовскій оркестръ, гдѣ то въ тайникахъ сцены затаившійся отъ нея, — все это было эстетически-огромно и все же недоговаривало чего-то до конца. Томило скорѣе, какъ намекъ, чѣмъ какъ художественное обѣщаніе. Волновало скорѣе, какъ предчувствіе, чѣмъ какъ полученный даръ.

Въ чемъ же дѣло?

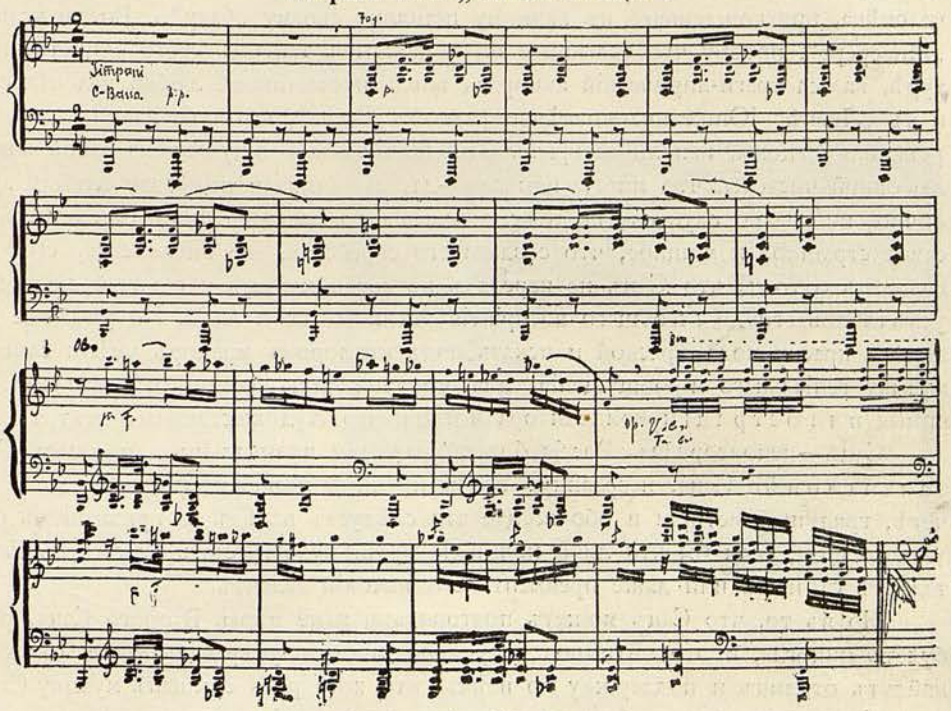
Прошелъ всего годъ съ небольшимъ послѣ неожиданной смерти Саца, а между тѣмъ въ печати уже появились во множествѣ статьи и воспоминанія о немъ. Это хорошо. Несомнѣнно, столь рано вспоминая, авторы заставляютъ почувствовать, что умеръ человѣкъ необычный. Но вотъ мною прочитано

почти все, что было написано объ этомъ необычномъ человѣкѣ. И если бы ничего не знать о томъ, кто это былъ Сацъ, можно вынести послѣ всѣхъ статей и воспоминаній—весьма сочувственныхъ, „тепло написанныхъ“, какъ выражаются газеты—такое впечатлѣніе, что Сацъ былъ немного чудакъ, немного фантастъ и къ тому же талантливый композиторъ... Но не узнать бы правды о Сацѣ: единственной по существу и, значитъ, единственно-нужной.

Правда же эта заключается въ томъ, что Сацъ не былъ чудакомъ, не былъ фантастомъ и не былъ талантомъ, ибо былъ онъ и человѣкомъ и музыкантомъ геніальнымъ.

У насъ люди пишущіе до того напуганы другими пишущими людьми, до того боятся контръ-словъ на свои слова, что таятъ большею частью про себя самыя искреннія свои впечатлѣнія, самыя истинныя свои ощущенія, и потому, вѣроятно, такъ много безспорнаго, т.-е. привычнаго и скучнаго въ нашихъ печатныхъ размышленіяхъ о людяхъ и вещахъ.

Маршъ изъ „Синей птицы“.



Автографъ И. Саца.

О Сацѣ можно и полагается писать, какъ объ оригинальномъ некрупномъ композиторѣ (ибо, что крупное онъ написалъ?), какъ о талантливомъ иллюстраторѣ драматическихъ произведеній (ибо такъ прекрасны его иллюстраціи!) и какъ о любопытномъ—кто зналъ его лично—человѣкѣ.

Правду же о Сацѣ, т.-е. о Сацѣ — геніальномъ писать не полагается, нельзя.

Что Сацъ — композиторъ геніальный я лично, будучи самъ убѣжденъ въ этомъ, слыхалъ — и при жизни его и послѣ смерти—отъ многихъ не-музыкантовъ, но никогда не слыхалъ ни отъ одного музыканта. Это знаменательно и больше всего говоритъ о томъ, что музыка Саца дѣйствительно — внѣ нормальной оцѣнки. Она, конечно, выше этой оцѣнки; музыканты думаютъ и должны думать, что—ниже.

Признаковъ геніальности (если ужъ рѣшиться говорить по такому важному поводу простыми словами)—три. Геній творитъ ex nihilo, изъ ничего. Это первый признакъ. Творчество генія больше его произведеній. Это признакъ второй. И геній—неповторяемъ. Это—третій.

Нельзя доказывать ощущеніе (ибо таково—мое „ощущеніе геніальности“), но можно его провѣрять.

Возьмемъ Достоевскаго, какъ генія—наиболѣе утвержденнаго въ современномъ ощущеніи. Его творчество ex nihilo—внѣ сомнѣній. Ибо мы не назовемъ никого, кому наслѣдовалъ бы Достоевскій, и ничего, что онъ наслѣдовалъ бы, а не создалъ бы самъ. Его творчество не имѣетъ ни предковъ, ни колыбели; нарѣчія опредѣляющія начало Достоевскаго — это: неожиданно, непонятно, откуда-то, вдругъ... Ослѣпительно богатый, онъ вышелъ какъ бы изъ пустоты, изъ хаоса, изъ ничего, ибо онъ—геній.

Внѣ сомнѣній и то, что творчество Достоевскаго не вмѣщается въ формы его произведеній: оно больше ихъ, оно переполняетъ ихъ, и все, что написалъ Достоевскій, недостаточно, чтобы опредѣлить содержаніе его генія, значеніе его и подлинную глубину его символизма. Оттого то и пишется о Достоевскомъ столько книгъ, не могущихъ договорить до конца всю правду о Достоевскомъ.

И ужъ, конечно, не представляемъ мы и не мыслимъ никакъ, что могъ бы явиться еще одинъ Достоевскій, Достоевскій второй, знакомъ равенства соединенный съ первымъ. Достоевскій неповторяемъ, ибо онъ геній.

Лермонтовъ былъ талантъ, а Пушкинъ геній; Тургеневъ талантъ, а Толстой—геній и такъ далѣе... не продолжаю, потому что, тѣмъ труднѣе мнѣ будетъ послѣ этихъ огромныхъ знаменитыхъ именъ перейти къ негромкому имени „ даровитаго музыканта Саца".

Все творчество Саца—была ли это полька изъ „Жизни человѣка", маршъ изъ „Гамлета", вальсъ изъ „Мизерере", вступительная увертюра къ „Слезамъ", уморительные номера кривозеркальныхъ пародій, или дикій танецъ Козлоногихъ—все творчество Саца никогда не знало предшественнаго вліянія, поражало своей „безродностью", всегда являлось „изъ ничего"... Сацъ былъ геніальный бродяга, невѣдомо откуда принесшій въ музыку нѣчто, неслышное да него никому.

Самымъ же поразительнымъ, отмѣчающимъ все творчество Саца признакомъ было то, что въ „полькѣ" на балу „Человѣка" вы ни за что не услышите „польку", но услышите глубочайшую, послѣднюю тоску человѣка, пригвожденнаго къ земному пошлому своему „балу"... Вы не услышите свадебнаго вальса въ „Мизерере", потому что услышите подъ каждымъ тактомъ этого единственнаго, въ музыкальной литературѣ, вальса траги-лирическій аккордъ, вопль несчастливой любви человѣческой, въ „Ромео" Шекспира и въ „Левкѣ" Юшкевича—извѣчно равной. „Весна", которою начиналась „драма безъ словъ", иллюстрированная Сацомъ, наполняла зрительный залъ такимъ ощущеніемъ юной влюбленности и старо-усадебной любовной чистоты, что многіе вдыхали—да, да, вдыхали подъ эту музыку ароматы сиреневаго сада... Я лично, не только слушать, но и вспоминать безъ слезъ не могу Сацовскихъ музыкальныхъ рыданій. Это самое страшное и мощное, что создала его еврейская, его библейская, его всемірная душа... Нечего и говорить о томъ, что Сацъ не передалъ въ своей музыкѣ и одной сотой себя. Оттого то онъ и не успѣлъ довести до всеобщаго воспріятія истинный свой геній. Но умѣющіе читать слово подъ словомъ, видѣть краску подъ краской и искать подъ мраморомъ мраморъ умѣли слышать подъ музыкой Саца ту музыку геніальнаго міроощущенія, для которой лишь блѣдными символами являлись, конечно, общезнакомыя иллюстраціи композитора московскаго Художественнаго театра...

Сацъ—неповторяемъ. Россія богата славными музыкальными именами. Рахманиновъ, конечно, много талантливѣе Саца, несравнимо болѣе крупный композиторъ, чѣмъ онъ, не говоря уже о славѣ, почетѣ, грядущей исторіи и обо всемъ, что слѣдуетъ вслѣдъ за признаніемъ большого таланта. Но я не удивился бы, если бы кто либо новый и яркій сумѣлъ стать рядомъ съ Рахманиновымъ, сравняться въ талантѣ съ нимъ или даже превысить его высокій талантъ.

Но въ то, что Сацъ можетъ повториться, я не вѣрю. Второго Саца, равнаго первому, нѣтъ и не будетъ никогда, и это интимное ощущеніе мое—я увѣренъ—болѣе чѣмъ всѣ предыдущія ощущенія найдутъ откликъ и поддержку во всѣхъ, кто хоть разъ слышалъ музыку Саца.

Я понимаю, что требующимъ доказательствъ, здѣсь еще не доказано ничего. Но я ничего и не доказывалъ имъ. Цѣль моя, если бываютъ у завзятыхъ лириковъ цѣли, была сказать лишь то *а* о Сацѣ, которое, мнѣ чудилось бывало, у многихъ на языкѣ, но не выходило за предѣлы ихъ устъ—изъ общественной, иля вѣрнѣе „академической" боязни... Можетъ быть кто-либо доказательный скажетъ о Сацѣ и *б* и *в*... Ибо Сацъ—и всей азбуки стоитъ.

Еще многое можно было бы сказать о Сацѣ, какъ о геніальной человѣческой натурѣ (оттого то его и считаютъ чудакомъ, фантастомъ, полу-безумцемъ, какъ масса считала споконъ вѣковъ чужихъ себѣ и подобныхъ Сацу). Но для этого разсказа нужно говорить настоящее, т. е. интимное, комнатное о Сацѣ. Наша же общественность, замученная въ каземетахъ и застѣнкахъ всевозможныхъ ограниченій, привыкла устремляться на площадь, любитъ площадь и чтитъ ея „коллективность"... Поэтому у насъ комнатное считается чуть ли не стыднымъ; о немъ и говорить какъ-то неловко, а писать ужъ зазорно совсѣмъ.

Коротко все же скажу о немъ, какъ о человѣкѣ, главное такъ: что-то изначальное, вселенское всеобъявшее, было въ немъ самомъ какъ и въ музыкѣ его, оторванное отъ хаоса и простертое вдаль временъ... Это покажется, пожалуй, еще парадоксальнѣе, но правда о геніи—всегда парадоксъ.

Заслуга московскаго Художественнаго театра, такимъ образомъ, ничуть не умѣщается въ признаніи открытія имъ „талантливаго иллюстратора" Саца.

Открытіе генія—вотъ минимумъ справедливости, который можно и нужно Художественному театру—за Саца—воздать.

Ал. Вознесенскій.

Лѣтопись Художественнаго театра.

Часть вторая—сезоны 1904—1913 г.

Прерванный сезонъ.

Уже съ января 1904 г. театръ занимался подготовкой „Горя отъ ума“. Сезонъ 1904 — 1905 г. долженъ былъ открыться этой постановкой, въ дальнѣйшемъ намѣчались „Брандъ“ и „Драма жизни“. Но уже къ веснѣ стало ясно, что къ началу сезона „Горе отъ ума“ готово не будетъ. Предполагалась коренная реставрація геніальной комедіи и подготовка къ ней должна была отнять очень много времени и силъ театра. Къ началу осеннихъ работъ, въ августѣ, планъ сезона видоизмѣнился и еще потому, что Горькій привезъ пьесу „Дѣти солнца“.

Нужно замѣтить, что въ теченіе всего предыдущаго сезона во внутренней жизни театра произошли нѣкоторыя перемѣны. Въ началѣ года театръ понесъ очень большую потерю: умеръ Савва Тимофеевичъ Морозовъ. Изъ предыдущихъ очерковъ исторіи театра извѣстно, какую громадную роль игралъ онъ въ развитіи театра. Роль эта не только сводилась къ матеріальной поддержкѣ театра, но и къ вліянію его какъ на репертуаръ, такъ и на составъ труппы. Морозовъ горячо привязался къ театру, отдавалъ ему большую часть своего времени и принималъ близко къ сердцу всѣ его интересы.

Одновременно съ этимъ произошло и охлажденіе къ театру Горькаго. Здѣсь не мѣсто разсказывать объ интимныхъ причинахъ этого охлажденія. И вотъ въ началѣ августа лица, заинтересованныя въ успѣшномъ развитіи театра и также дорожившія участіемъ въ немъ Горькаго, взялись выяснить происшедшій между ними конфликтъ; произошло полное примиреніе. Вмѣстѣ съ тѣмъ Горькій далъ и свою пьесу „Дѣти солнца“.

Планъ репертуара измѣнился.

Рѣшено было открыть сезонъ возобновленіемъ „Чайки“.

Какъ ни странно, а эта пьеса, создавшая Художественный театръ, послужившая для него эмблемой сошла съ репертуара. Театръ нѣсколько лѣтъ думалъ о возобновленіи ея, но безошибочно полагалъ, что это не такъ легко, что вскорѣ и подтвердилось. Первый, огромный успѣхъ „Чайки“ покоился на двухъ сценическихъ явленіяхъ: 1) на тѣхъ свѣжихъ, молодыхъ чувствахъ, которыя внесъ новый театръ, новые артисты въ постановку новаго, еще не понятаго драматурга-беллетриста. Свѣжесть этихъ чувствъ можно сравнить съ первой весною любви, а это не повторяется. Волна этихъ чувствъ покрывала всѣ недостатки въ исполненіи отдѣльныхъ ролей. 2) На новыхъ сценическихъ пріемахъ, внесенныхъ въ постановку режиссурой. Здѣсь для публики было все ново: и мизансцена, и темпъ, и общій тонъ. Но эти пріемы развивались въ послѣдующихъ постановкахъ, и въ „Дядѣ Ванѣ“ и „Трехъ сестрахъ“, проявились, можетъ быть, въ болѣе явной и совершенной формѣ. Публика уже успѣла полюбить ее и повтореніе постановки „Чайки“ уже не могло возбудить такого интереса. Распредѣленіе ролей, несмотря на 7-лѣтній промежутокъ, не выиграло передъ первой постановкой.

Г.Т.Б. № 17679

И до сихъ поръ, къ 15-лѣтію театра, „Чайки“ нѣтъ въ его репертуарѣ, она ждетъ какой-то совершенно обновленной интерпретаціи.

Второй, послѣ „Чайки“, постановкой прерваннаго сезона исполнялась пьеса Горькаго. Параллельно не прерывалась работа съ комедіей Грибоѣдова. Сезонъ былъ открытъ 30-го сентября.

Около этого времени началось знаменитое освободительное движеніе. 14-го октября днемъ въ театрѣ прекратился свѣтъ, послѣ второго акта полной генеральной репетиціи „Дѣтей солнца“. Началась всеобщая забастовка. И всѣ предшествовавшія этому дню репетиціи носили характеръ тревожный, лишенныя той сосредоточенности, какая въ художественной работѣ требуется. Волненія, охватившія все общество, не могли не перекинуться во внутрь театра и не могли оставить равнодушными всѣхъ его участниковъ. Художественная работа остановилась совершенно, и всѣ нервы были охвачены тѣмъ общимъ подъемомъ, который всѣмъ еще памятенъ. Въ театрѣ въ разныхъ мѣстахъ, въ разныхъ кружкахъ происходили собранія и совѣщанія совершенно иного характера. Это продолжалось, однако, всего нѣсколько дней. 18 го октября въ Москвѣ былъ объявленъ манифестъ о свободахъ, и въ засѣданіи труппы было постановлено возобновить 20-го октября спектакли. 19-го октября, вечеромъ, театръ получилъ свѣтъ и вечеромъ уже состоялась генеральная репетиція „Дѣтей солнца“*). Первый спектакль „Дѣтей солнца“ 24-го октября ознаменовался большимъ переполохомъ въ публикѣ.

О. Л. Книпперъ.

Всѣмъ извѣстно, что немедленно послѣ объявленія манифеста началось рѣзкое реакціонное движеніе. Въ публикѣ непрерывно возникали слухи о насиліяхъ тамъ и сямъ, такъ называемыми, черносотенными группами. Въ день 24-го октября до театра начали доходить слухи, что вечеромъ, во время спектакля, большая толпа черносотенцевъ собирается двинуться на театръ, какъ на противное имъ гнѣздо. Былъ спектакль перваго абонемента; уже послѣ перваго акта, въ антрактѣ, стало ясно, что слухи эти стали извѣстны всей публикѣ. Тѣмъ не менѣе, она относилась къ нимъ не только равнодушно, но даже съ улыбкой. Настроеніе было еще бодрое постольку, поскольку мрачные уличные эксцессы могли не затемнять радости манифеста 17-го октября. Дирекція театра, хотя и совершенно не довѣряла этимъ слухамъ, тѣмъ не менѣе приняла во дворѣ всѣ мѣры для того, чтобы оградить публику отъ возможнаго наплыва черносетенной толпы. И весь спектакль шелъ совершенно спокойно.

---

*) Роли въ „Дѣтяхъ Солнца“ были распредѣлены такъ: Протасовъ—Качаловъ, Лиза—Андреева, Елена Николаевна—Германова, Вагинъ—Лужскій, Меланья—Книпперъ, Назаръ Авдѣевичъ—Москвинъ, Миша—Лось, Яковъ Трошинъ—Грибунинъ, Егоръ—Громовъ, Авдотья—Павлова, Антоновна—Муратова, Фиша—Литовцева, Луша—Халютина.

По пьесѣ, въ 4-омъ дѣйствіи толпа рабочихъ устраиваетъ нѣчто въ родѣ, такъ называемыхъ, холерныхъ безпорядковъ, при чемъ характеръ ихъ не только не трагическій, но даже, скорѣе, юмористическій. На генеральной репетиціи тонъ этой сцены толпы вызывалъ много смѣха. Автора на генеральной репетиціи не было, но когда режиссеръ сообщилъ ему о впечатлѣніи сцены толпы, что публика смѣется, то авторъ отвѣтилъ: „Это хорошо, и пусть смѣется“. И, дѣйствительно, герой пьесы, Протасовъ, на котораго эта толпа надвигается, по ремаркѣ автора, отмахивается отъ нея носовымъ платкомъ. Правда, вслѣдъ за этимъ жена Протасова стрѣляетъ въ толпу, но этотъ выстрѣлъ не ведетъ за собою никакой катастрофы. На спектаклѣ все приняло видъ совершенно противоположный. Отъ того ли, что нервы публики были, вообще, подняты, отъ того ли, что у страха глаза велики, и, что въ началѣ вечера были слухи о движеніи на театръ черносотенцевъ, только первые же голоса толпы за сценой возбудили въ залѣ тревогу. И, несмотря на то, что участвовавшіе въ народной сценѣ играли съ особенной легкостью, что вся народная сцена не носила на себѣ и слѣдовъ жестокаго возбужденія,— въ залѣ раздалась какая-то истерика. Этого было достаточно, чтобы поднялась суматоха: за первой истерикой пошла другая, потомъ третья, поднялись крики, публика бросилась къ выходамъ и начался переполохъ, который трудно описать. Пришлось сдвинуть занавѣсъ. Возбужденіе публики, нелѣпость многихъ восклицаній граничило съ курьезностью. Начались такія свидѣтельства того, что происходило на сценѣ, естественность которыхъ не подлежала ни малѣйшему сомнѣнію. Многіе утверждали самымъ убѣдительнымъ тономъ, что видѣли въ толпѣ, бывшей на сценѣ, револьверы и дубины.

М. П. Лилина.

Переполохъ прекратился только послѣ того, какъ руководитель театра вышелъ на сцену и спросилъ публику, желаетъ ли она дослушать пьесу до конца. Занавѣсъ раздвинули, пьесу доиграли, но въ залѣ оставалось не болѣе половины зрителей.

Въ дальнѣйшихъ представленіяхъ „Дѣтей солнца“ никакихъ инцидентовъ не происходило. Благодаря тому, что публикѣ было не до театра, сборы были небольшіе, сезонъ тянулся вяло. До закрытія театра, кромѣ „Дѣтей солнца“, играли „Чайку“, „Вишневый садъ“, „Иванова“, „Одинокихъ“, „Привидѣнія“, „Царя Ѳеодора“. Но чѣмъ тусклѣе было отношеніе публики къ спектаклямъ, тѣмъ интенсивнѣе шла работа по постановкѣ „Горя отъ ума“.

Къ этому же времени принадлежитъ поступленіе въ театръ пьесы Андреева „Къ звѣздамъ“, но скоро выяснилось запрещеніе цензуры.

Итакъ, съ 20-го числа октября до половины декабря шли непрерывныя репетиціи „Горя отъ ума“. Весь монтировочный и историческій матеріалъ за лѣто былъ приготовленъ, мизансцена была разработана и теперь шли занятія исключительно съ артистами. Задача, поставленная театромъ, реставрація „Горе отъ ума“ очень подробно изложена Вл. Немировичемъ-Данченко въ его большой статьѣ, напечатанной въ „Вѣстникѣ Европы“ [1]).

[1]) Май, іюнь, іюль 1910 г.

Въ постановкѣ „Горе отъ ума“ принималъ участіе весь театръ, всѣ режиссеры. Чѣмъ ближе подходило время къ извѣстнымъ декабрьскимъ событіямъ, тѣмъ репетировать становилось труднѣе. Политическая жизнь Москвы ярко и властно врывалась въ стѣны театра, захватывала участвующихъ въ его работахъ, возбуждала и поднимала духъ и нервы въ сторону противоположную текущимъ задачамъ искусства. Переходить отъ интересовъ, поднимаемыхъ событіями послѣднихъ дней, къ сосредоточенной работѣ даже надъ такимъ произведеніемъ, какъ „Горе отъ ума“, представлялось чрезвычайно труднымъ. Нужны были особенныя духовныя силы для того, чтобы работа была хоть сколько-нибудь плодотворна. Приблизительно къ этому времени относится большое собраніе театра и рѣчи обоихъ его руководителей. Смыслъ рѣчей сводился къ слѣдующему: чѣмъ можетъ дѣятель искусства, честный и добросовѣстный, отвѣтить на тотъ подъемъ, который охватываетъ общество и отвлекаетъ его отъ вниманія къ самому искусству? Одно изъ двухъ: или онъ долженъ съ головой отдаться теченію также честно и добросовѣстно, или, если онъ этого по какимъ-либо причинамъ сдѣлать не можетъ, то долженъ удвоить, утроить, учетверить свой профессіональный трудъ. Отдать ему такое напряженіе, какое бываетъ, можетъ быть, разъ въ жизни, не жалѣя никакихъ силъ, до полнаго самопожертвованія, чтобы оправдать самое свое право на существованіе.

И когда 7-го декабря начались послѣднія забастовки, спектакли рѣшительно прекратились, то такое отношеніе къ своему дѣлу у актеровъ Художественнаго театра приняло наиболѣе острое направленіе. Работа шла съ 9 час. утра до 9 час. вечера безвыходно, дѣлался только часовой перерывъ для отдыха. Было какъ-то безмолвно установлено, что всякій причастный къ театру или долженъ былъ уйти въ водоворотъ трагическихъ столкновеній, или въ своемъ спеціальномъ дѣлѣ напряженно ковать будущее. Было какъ-то безмолвно установлено, что наиболѣе непростительными являлись праздныя, хотя бы горячія бесѣды о доходившихъ по слухамъ до театра событіяхъ. Казалось стыднымъ бесѣдовать хотя бы и съ самыми лучшими чувствами, не проявляя своего духа въ непрерывной дѣятельности.

Въ это время работали надъ третьимъ дѣйствіемъ „Горя отъ ума“, въ которомъ участвовала вся труппа и потому всѣ цѣлый день были въ общеніи.

Такъ прошло нѣсколько дней, когда наступило 11 декабря, день открытаго вооруженнаго возстанія.

Утромъ 11-го декабря доносившійся грохотъ пушекъ засталъ всѣхъ въ театрѣ, и примѣрно къ часу дня работу пришлось прекратить. Немногимъ удалось въ этотъ день выйти изъ театра.

За ночь театръ былъ обращенъ во временный лазаретъ, куда приносили раненыхъ съ улицы.

Черезъ нѣсколько дней начались засѣданія пайщиковъ театра въ квартирахъ руководителей. Сезонъ былъ прерванъ. Онъ могъ быть возобновленъ вмѣстѣ со всѣми другими театрами 26-го декабря. Уже около 20-го декабря стало ясно, что съ Рождественскихъ праздниковъ театры снова откроютъ свои двери. Исправляющій тогда должность генералъ-губернатора Дубасовъ прислалъ сказать, что считаетъ открытіе театра даже необходимымъ, но пайщики театра рѣшили свое дѣло въ Москвѣ прекратить и только послѣ этого рѣшенія стали искать, куда направить силы и вниманіе театра. Тогда и была рѣшена поѣздка за границу.

Надо замѣтить, что оборотный капиталъ Товарищества составлялъ тогда сумму около 150 тысячъ. Этотъ капиталъ къ открытію сезона, конечно, былъ исчерпанъ, а приходъ отъ спектаклей только покрывалъ текущіе расходы. Деньги, полученныя отъ абонентовъ, пришлось, конечно, возвратить. Если прибавить къ этому, что у театра было еще тысячъ на тридцать неоплаченныхъ счетовъ, то станетъ яснымъ, что въ матеріальномъ отношеніи дѣло было совершенно раззорено. У театра были еще суммы вкладчиковъ, изъ которыхъ часть должна пойти на полное удовлетвореніе тѣхъ служащихъ театра, которые не нужны были въ заграничной поѣздкѣ, а съ остатками отъ этихъ суммъ поѣздка казалась невозможной. Надо было не только произвести затраты для портативности театральнаго имущества и не только имѣть возможность выѣхать заграницу, но и обезпечить себѣ возвращеніе въ случаѣ полной неудачи. По разсчетамъ не хватало тысячъ 25. И вотъ тогда на помощь театру пришелъ Литературно-Художественный Кружокъ, — услуга, которую театръ, конечно, никогда не забудетъ, и которая дѣлаетъ честь Кружку, такъ какъ, какъ выяснилось впослѣдствіи, эта услуга недаромъ помогла существованію Художественнаго театра. Когда на Рождественскихъ праздникахъ другіе театры возобновили свою обычную дѣятельность,— въ Художественномъ шли энергичныя приготовленія къ поѣздкѣ какъ по монтировочной части, такъ и по репетиціямъ.

Съ половины января зданіе театра было заперто и оставалось такимъ до начала слѣдующаго сезона.

Поѣздка за границу.

(Изъ воспоминаній В. И. Немировича-Данченко).

Въ Германіи, Австріи и Варшавѣ.

Для заграничной поѣздки было выбрано 5 пьесъ: «Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ», «Дядя Ваня», «На днѣ», «Три сестры», «Докторъ Штокманъ». Довольно долго обсуждался вопросъ не везти ли «Одинокихъ». И въ Берлинѣ потомъ спрашивали, почему мы не привезли Гауптмана. Но устанавливалась такая точка зрѣнія: русскій театръ долженъ везти русскую литературу. Претенціозно было бы показывать нѣмцамъ, какъ нужно играть нѣмецкую пьесу. Вѣдь это было бы похоже на то, что если бы гастролирующая въ Россіи итальянская труппа привезла «Власть тьмы». Для «Доктора Штокмана» было сдѣлано исключеніе только благодаря замѣчательной игрѣ Станиславскаго. Безъ Чехова Художественному театру нельзя было ѣхать, хотя и высказывались опасенія, что иностранцы Чехова не поймутъ, — опасенія, которыя потомъ совершенно не оправдались. Нуженъ былъ непремѣнно репертуаръ національный, потому что онъ проявлялъ тотъ славянскій духъ, какой нельзя встрѣтить въ репертуарѣ другихъ странъ.

Вл. И. Немировичъ-Данченко.

Театръ везъ съ собой, конечно, полную обстановку, всѣ декораціи, всю бутафорію, всѣ костюмы. Двинулись въ числѣ 87 человѣкъ. Сюда, кромѣ артистовъ труппы и сотрудниковъ, вошли и костюмеры, и гриммеры, и бутафоры, и необходимое количество главныхъ рабочихъ. Рѣшили ѣхать сначала въ Берлинъ, а тамъ, что Богъ пошлетъ. Первымъ вопросомъ явилось, въ какомъ театрѣ будемъ играть. Для этого задолго былъ отправленъ уполномоченный. Найденъ былъ, такъ называемый, Berliner Theater, хозяиномъ котораго въ это время былъ извѣстный нѣмецкій актеръ Боннъ. Театръ помѣщается на Scharlottenstrasse.

Дѣла у Бонна въ то время шли плохо и онъ охотно уступилъ свой театръ на полтора мѣсяца. Условія были, по мѣстнымъ театральнымъ цѣнамъ, довольно высокія, но для насъ не было другого выбора. Въ дальнѣйшемъ оказалось, что въ театрѣ до такой степени отсутствовала добропорядочная организація, что условія найма оказались еще дороже.

Поѣздка театра представляла, конечно, много неожиданностей, которыя нельзя было устранить, несмотря на то, что мы разспрашивали всѣхъ тѣхъ, кто дѣлалъ подобные опыты раньше. Прежде всего, имуществу составлена была опись, которую представили въ Московскую таможню, это давало право при возвращеніи въ Россію не платить пошлину. Было взято нѣсколько рекомендательныхъ писемъ представителямъ русской администраціи за границей. Нелегко, конечно, было организовать самую поѣздку, очень многіе изъ труппы, большинство, не знало языковъ. Пришлось всѣхъ участвующихъ въ поѣздкѣ разбить на группы и къ каждой приставить переводчика. Нужно было подготовить и пріѣздъ въ Берлинъ. Были

высланы передовые для найма квартиръ самыхъ разнообразныхъ ранговъ, отъ дорогихъ отелей и до комнатъ для рабочихъ по два, по три человѣка вмѣстѣ. Былъ приглашенъ литераторъ Шольцъ, переводчикъ нѣсколькихъ русскихъ пьесъ, знающій прекрасно мѣстныя театральныя условія. Совмѣстно съ нимъ были составлены брошюры (Textbücher). Въ этихъ брошюрахъ излагалась краткая исторія театра, давались фотографіи артистовъ, руководителей театра и отдѣльныхъ сценъ и пьесъ и содержаніе пьесъ. Художники составили плакаты. Все это старались дѣлать съ возможной артистичностью. Нечего и говорить, что такъ какъ все это исполнялось сразу, наспѣхъ, то и стоитъ больше денегъ. Художники Симовъ и Егоровъ были отправлены раньше. Декораціи за большой переѣздъ должны были очень испортиться, да и испортились, приходилось ихъ реставрировать, нѣкоторыя изъ нихъ писались заново. Для этого къ услугамъ театра оказался большой театральный торговый домъ Бируха, довольно грабительскаго направленія.

Съ портрета Пастернака

А. Л. Вишневскій.

Переѣздъ изъ Москвы, охваченной революціоннымъ возбужденіемъ, съ опасеніями ходить по улицамъ, съ устремленными на всякаго проходящаго подозрительными взглядами полиціи, со всѣми тѣми тревогами, въ которыхъ находились всѣ мирные обыватели, переѣздъ въ покойную, культурно развитую столицу Германіи,—былъ разителенъ, къ тому же и перемѣна климата отъ зимы къ погодѣ почти весенней, охватилъ весь театръ покоемъ. Большинство труппы за границей ранѣе не бывало и потому поѣздка доставила имъ большую радость. Пока шли приготовленія въ театрѣ техническаго характера, актеры изучали городъ, музеи, ходили по нѣмецкимъ театрамъ. Театръ Бонна оказался совершенно непригоднымъ не только для того, чтобы вобрать въ себя сложный техническій аппаратъ Художественнаго театра, но даже для простыхъ, легкихъ спектаклей. Для режиссеровъ и администраціи театра началась прямо каторжная работа, осложнившаяся еще незнаніемъ или плохимъ знаніемъ языка. Нѣмецкіе рабочіе, собранные съ бору да съ сосенки, не дисциплинированные, разумѣется, не вѣрившіе въ то, что къ нимъ пріѣхало настоящее серьезное искусство, смотрѣвшіе на русскихъ, какъ на варваровъ, работали или спустя рукава, или съ нескрываемой враждебностью и насмѣшкой. Происходили часто рѣзкія столкновенія. Чего-нибудь можно было добиться только увеличеніемъ ихъ содержанія, но и на это они смотрѣли, какъ на законную возможность «содрать» съ пріѣхавшихъ варваровъ. Все это относилось не только къ установкѣ декорацій, но и къ освѣщенію, и къ бутафорской части, и даже къ службѣ въ театральной залѣ и въ коридорахъ. Театръ былъ принятъ за 10 дней до спектакля. Въ эти 10 дней нужно было сдѣлать его удобнымъ и уютнымъ. Такъ какъ въ нѣкоторыхъ пьесахъ были большія массовыя сцены, а всѣхъ участвующихъ въ этихъ сценахъ взять не было никакой возможности, то кадръ, такъ называемыхъ, «сотрудниковъ», пополнялся берлинскими русскими студентами. Надо было съ ними много репетировать.

Параллельно съ работами чисто театральными шли приготовленія къ пріему театра въ печати. Надо отдать полную справедливость представителямъ нѣмецкой печати, что для рекламы театромъ не было затрачено ни одной марки. Такія распространенныя и даже получившія право гражданства publicité въ Парижѣ, въ Берлинѣ совершенно отсутствуютъ. Шольцу надо было въ каждой значительной редакціи подробно и внимательно разсказывать о томъ, что такое Художественный театръ, и замѣтки, которыя эти редакціи давали, соотвѣтствовали ихъ чистосердечному довѣрію или недовѣрію. Газеты относились со вниманіемъ, но и съ естественной осторожностью, никакихъ раздуваній не было. Обратились руководители театра и къ русскому посольству, но встрѣтили тамъ пріемъ чрезвычайно сдержанный, чтобы не сказать хуже. Очевидно, тамъ о Московскомъ Художественномъ театрѣ имѣли очень смутное представленіе.

Тутъ кстати будетъ разсказать слѣдующее. Одно изъ лицъ, причастное къ посольству и занимавшее видный постъ русскаго представителя въ Германіи, убѣдило руководителей Художественнаго театра въ

необходимости образовать абонементы на первое представленіе всѣхъ пяти пьесъ и разослать билеты, преимущественно ложи, разнымъ виднымъ особамъ нѣмецкаго административнаго и финансоваго міра, что и было сдѣлано. Многіе изъ нихъ прислали за эти билеты деньги. Одинъ изъ Мендельсоновъ, очевидно, заинтересовавшись, прислалъ даже просьбу перемѣнить ложу на другую, такъ какъ по плану театра онъ увидѣлъ, что около его ложи имѣется столбъ, мѣшающій ему смотрѣть на сцену. Отъ большинства же не было получено никакого отвѣта, ни денегъ, ни обратно билета. Въ день перваго представленія всѣ билеты, оставшіеся отъ разсылки, были проданы. Каково же было изумленіе руководителей театра, когда примѣрно съ 1 — 2 дня начали поступать обратно билеты отъ этихъ важныхъ лицъ. Продать уже не было никакой возможности и пришлось заполнить даровыми посѣтителями, и все-таки во время спектакля нѣсколько мѣстъ оказались пустыми, т. е. лица, удержавшія билеты и не прислявшія денегъ, не пришли въ театръ. Прошло нѣсколько спектаклей. Театръ уже имѣлъ успѣхъ, и вотъ на слѣдующую новинку являются два семейства, занимающія въ Берлинѣ видное положеніе, и предъявляютъ тѣ билеты, которые имъ были посланы ранѣе и остались неоплаченными. На этотъ спектакль эти мѣста были проданы, пріѣхавшіе господа одѣтые, конечно, какъ полагается для перваго представленія, обратились въ контору; завѣдующій конторой, съ чувствомъ особаго удовлетворенія сказалъ имъ, что такъ какъ они не потрудились не только прислать денегъ за билеты, оставленные ими у себя, но даже хотя бы поблагодарить запиской, если ужъ они считали эти билеты безплатными, то эти мѣста продали.

Такъ или иначе, 10-го февраля русскаго стиля (23-го новаго) состоялось первое представленіе «Царя Ѳеодора Іоанновича». Надо ли разсказывать, съ какимъ огромнымъ волненіемъ относились къ этому спектаклю всѣ участники поѣздки. Предстояло какъ бы новое завоеваніе. Волненія и подъемъ можно сравнить только съ открытіемъ Художественнаго театра въ Москвѣ. Отношеніе къ русскимъ въ это время было рѣзко отрицательное, о русскомъ сценическомъ искусствѣ знали только, да и то очень мало, театральныя группы Берлина по спектаклямъ русской актрисы Горевой, да по нѣсколькимъ спектаклямъ Савиной. Объ ансамблѣ, обстановочной части русскаго театра, не имѣли никакого понятія. Отрицательное отношеніе къ русскимъ, вообще, усилилось еще и только что пережитыми и еще переживаемыми политическими движеніями въ Россіи.

«Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ» былъ сокращенъ до такихъ рамокъ, которыя были привычны нѣмецкой театральной публикѣ. Декораціи были нѣсколько упрощены, чтобы перемѣны производились быстро. Въ нѣмецкихъ театрахъ допускается одна, самое большое, двѣ, такъ называемыхъ, паузы, попросту, антракта. Залъ перваго представленія наполнился всѣми представителями театровъ и журналистики; намъ указывали тѣхъ или иныхъ знаменитостей театральной критики и литературы. Присутствовало и наше посольство, присутствовали финансовые тузы Берлина. Очень много русскихъ. Первый же антрактъ опредѣлилъ чрезвычайно ярко громадный успѣхъ театра, участвующіе въ спектаклѣ до сихъ поръ помнятъ единодушный взрывъ аплодисментовъ, охватившій весь залъ. Не было не только мужчинъ, но и дамъ, которые бы не стояли и очень долго не аплодировали. Несмотря на незнаніе языка, исполненіе, очевидно, было такое рельефное такое выпуклое, что всѣ линіи трагедіи ярко и непосредственно дошли до публики и захватили ее. Силы темпераментовъ и живописность группъ особенно помогла этому. Имена Москвина, Вишневскаго, Савицкой, Лужскаго, Артема сразу становились популярными. Дальше успѣхъ спектакля не только не падалъ, а росъ съ каждой картиной. Спектакль закончился полнымъ торжествомъ, а когда на другой день появились большія, серьезныя, взволнованныя статьи нѣмецкихъ театральныхъ критиковъ, то въ побѣдѣ русскаго искусства въ Германіи уже нельзя было сомнѣваться. Вотъ что писали:

Изъ статьи Альфреда Керра: То, что я видѣлъ на этомъ представленіи, — первоклассно. Безспорно первоклассно. Не имѣешь никакого понятія о русской рѣчи, никакого понятія объ отдѣльныхъ деталяхъ толкованія, но черезъ двѣ минуты уже знаешь: это — первоклассно.

Это во всемъ своемъ блескѣ — духъ какой-то ясности, простоты, въ себѣ самомъ укрѣпленнаго покоя, котораго еще не достигло превосходное искусство Рейнгардта. Во то время, какъ я, смотря послѣднія постановки Рейнгардта, всегда долженъ думать о томъ, какъ крѣпка, какъ хорошо дисциплинирована эта режиссура — въ самыхъ волнующихъ мѣстахъ у Рейнгардта, что-то говоритъ во мнѣ: сорокъ репетицій. Сорокъ? Сорокъ три! Сорокъ пять репетицій! Сорокъ пять! Рейнгардтъ въ сильныхъ мѣстахъ какъ-то заставлялъ подсчитывать работу. Въ то время, какъ у москвичей я вижу нѣчто, что заставляетъ совершенно забыть о подготовительныхъ усиліяхъ. Вотъ и разница.

Такъ все это безпечно, такъ сглажено, это столь въ себѣ успокоенное мастерское искусство, такъ оно ясно, такъ молчаливо въ себѣ замкнутое! Въ немъ нѣтъ ничего кричащаго, ничего свѣже-лакированнаго. Это нѣчто... я не могу сказать: нѣчто блестящее, — нѣтъ; нѣчто неблестяще-сверкающее. А еще чувствуешь, что спектакль открытый еще не самый сильный который у нихъ имѣется...

И теперь одинъ вопросъ, который пока остается открытый: можетъ-быть, этотъ покой, эта ясность, эта тихость, можетъ быть они возможны только въ ихъ собственныхъ, въ ихъ русскихъ произведеніяхъ, тамъ, гдѣ изображены русскіе типы, гдѣ проскальзываетъ степь; гдѣ почти апатичная игра, что-то тупое лежитъ въ самой расѣ; какое-то отупѣніе въ изображаемыхъ страданіяхъ; гдѣ нѣтъ крика, гдѣ паѳосъ почти беззвученъ, гдѣ явленія витаютъ передъ глазами въ сонной тишинѣ, очертанія ихъ какъ бы смягчены отдаленностью... гдѣ загримированныя женщины какъ-будто безсознательно подражаютъ образамъ Богоматери съ Ея взоромъ, проникнутымъ русскимъ христіанствомъ, намъ невѣдомымъ.., гдѣ мужчины одновременно и рабски и по-человѣчески-братски кланяются долу и отдаютъ землѣ свой жребій. Тутъ счастіе и страданіе затушеваны, отдалены, чувствуется Востокъ».

«Vossische Zeitung»: «Съ впечатлѣніемъ, произведеннымъ москвичами, можно сопоставить только самое лучшее, что мы до сихъ поръ знали въ искусствѣ изображенія людей и умѣнія распоряжаться всѣми сценическими средствами».

«Lokal Anzeiger»: «Мы видѣли искусство другого народа, имѣющее свой собственный ритмъ, свои собственныя формы, но представляющее въ своей чрезвычайно тщательной эстетической разработкѣ изысканное наслажденіе для знатока сцены».

Рудольфъ Герцогъ въ «Berliner Neueste Nachrichten»: Такого чувства стиля, такого саморастворенія въ содержаніи я еще не видалъ... А что сказать объ отдѣльныхъ артистахъ? Одинъ характернѣе другого. Великолѣпныя маски и полное перевоплощеніе въ игрѣ. Господа, да почему эти артисты говорятъ по-русски? Почему нельзя переманить ихъ для обновленія нашихъ театровъ?..

Карлъ Штрекеръ въ «Tägliche Rundschau»: Шапку долой передъ вами, москвичи! Вы выросли на почвѣ современности и на почвѣ историческаго прошлаго, но есть въ васъ нѣчто, что принадлежитъ завтрашнему и послѣзавтрашнему дню, что принадлежитъ грядущему.

Моральная побѣда была полная, но каково же было наше удивленіе, когда, несмотря на горячіе отзывы театральной критики, послѣ которой, если бы это было въ Россіи, можно было ожидать десятки полныхъ сборовъ, мы очень долго не получали ни одного. Второй сборъ былъ немного болѣе половины театра, также третій, также четвертый. Нѣмецкая публика не привыкла и не любитъ платить въ театрѣ большихъ денегъ. Berliner Theater не великъ. Полный сборъ былъ около 5 тысячъ марокъ (2400 руб.), 3000 марокъ, 3200—3500 марокъ, вотъ сборы нашихъ первыхъ спектаклей. Было ясно, что спектакли на чужомъ языкѣ захватить большую публику не могутъ, несмотря ни на какія рекомендаціи театральныхъ критиковъ. Между тѣмъ, ежедневно расходы театра стали очень высоки и такіе сборы едва его покрывали. О томъ, чтобы откладывать или уплачивать долги пока не могло быть и рѣчи.

Сыграли второй спектакль «Дядю Ваню», опять таки, вопреки опасеніямъ, что Чехова нѣмцы не примутъ, тѣмъ болѣе, что «Onkel Wanja» когда-то въ какомъ-то театрѣ нѣсколько лѣтъ назадъ былъ разыгранъ въ нѣмецкомъ переводѣ и не имѣлъ никакого успѣха. При всемъ томъ, опасенія не оправдались. Въ художественномъ отношеніи „Дядя Ваня“ имѣлъ успѣхъ едва ли не бóльшій, чѣмъ „Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ“. Такой критикъ, какъ Альфредъ Керъ, сразу мѣтко схватилъ сущность Чеховской поэзіи и новое сценическое искусство и отмѣчалъ, что Московскій Художественный театръ призванъ создать революцію въ сценическомъ искусствѣ Германіи. На этомъ спектаклѣ впервые былъ въ театрѣ Гауптманъ. Онъ былъ такъ охваченъ представленіемъ, что стало особенно понятнымъ его тяготѣніе къ русской литературѣ. Послѣ этого спектакля „Berliner Tageblatt“ писалъ: „Учитесь здѣсь, вы, актеры, трогать до глубины души и зрителя, не прибѣгая къ сильнымъ средствамъ... Здѣсь учитесь служить драматургу, забывать себя и перевоплощаясь, а не только переряживаясь“.

Опять, несмотря на шумныя театральныя рецензіи, „Дядя Ваня“ въ дальнѣйшемъ дѣлалъ сборы еще менѣе, чѣмъ „Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ“.

Черезъ недѣлю пребыванія Художественнаго театра въ Берлинѣ его успѣхъ въ литературномъ и театральномъ свѣтѣ опредѣлился такъ ясно, что начались быстро завязываться сношенія театра со всѣми серьезными представителями литературнаго и театральнаго міра. „Царь Ѳеодоръ“ и „Дядя Ваня“ почти исчерпывали интересъ въ главныхъ чертахъ нашего театра. „Nachtasyl“ („На днѣ“), какъ извѣстно, было сыграно уже въ Берлинѣ въ переводѣ болѣе двухсотъ разъ, и хотя успѣхъ Художественнаго театра держался на высотѣ первыхъ двухъ постановокъ, эта третья, однако, новыхъ лавровъ уже не прибавила. Побѣдное настроеніе труппы не покидало ея и въ дальнѣйшихъ спектакляхъ, а нѣмцы все-таки шли въ театръ туго.

И вотъ, любопытное явленіе.

Дѣло было такъ. Въ одинъ изъ понедѣльниковъ предстояла послѣдняя премьера—„Докторъ Штокманъ“. На первыя представленія всѣ билеты были проданы къ этому времени. Наканунѣ воскресенія въ контору театра звонятъ изъ дворца и говорятъ, что императоръ Вильгельмъ желалъ бы завтра, въ понедѣльникъ, быть въ театрѣ и смотрѣть „Царя Ѳеодора Іоанновича“. На это въ конторѣ сказали, что

чрезвычайно затруднительно перемѣнить завтра спектакль: сегодня воскресеніе, всѣ типографіи закрыты, стало быть, анонсы о перемѣнѣ можно печатать только завтра утромъ; афиши выйдутъ только послѣ полудня, и, съ одной стороны, имѣющіе билеты на „Доктора Штокмана“ будутъ оповѣщены слишкомъ поздно, съ другой, — продать билеты послѣ полудня на новый спектакль представляется весьма затруднительнымъ; „Хорошо, мы такъ и доложимъ императору“. Однако, черезъ полчаса снова звонятъ по телефону и говорятъ, что императоръ, тѣмъ не менѣе, проситъ завтра поставить „Царя Ѳеодора Іоанновича“. Знающіе берлинцы начали уговаривать насъ, чтобы мы эту просьбу исполнили. Афиши о перемѣнѣ начали расклеиваться въ понедѣльникъ, въ день спектакля, около 12 часовъ дня. На этихъ афишахъ поперекъ, красными буквами, по обычаю нѣмецкихъ театровъ, было напечатано: „по желанію Его Величества“. А къ 3 часамъ въ кассѣ на этотъ вечеръ на новый спектакль уже не было ни одного билета.

Императоръ былъ съ императрицей и съ наслѣднымъ принцемъ. Императрица видѣла „Царя Ѳеодора“ нѣсколько спектаклей ранѣе. Встрѣтившимъ императора руководителямъ театра онъ сказалъ: „императрица такъ много говоритъ о вашемъ театрѣ, что я сказалъ,—я тоже хочу посмотрѣть“. Между прочимъ, онъ былъ въ мундирѣ русской военной формы. Разумѣется, присутствовало на спектаклѣ и все русское посольство. По окончаніи спектакля Вильгельмъ высказалъ надо отдать ему справедливость, чрезвычайно мѣткія замѣчанія о русскомъ сценическомъ искусствѣ: „искусство безъ жестовъ“, какъ онъ назвалъ его, „никогда не могъ думать, что на сценѣ можно говорить такъ просто, никогда не представлялъ себѣ, что театръ можетъ такъ ярко замѣнить мнѣ нѣсколько томовъ исторіи“.

Заграничные плакаты театра.

Точно по мановенію волшебнаго жезла, къ театру не только перемѣнилось отношеніе русскаго посольства, но и всей нѣмецкой публики. Съ этого дня сборы пошли, почти непрерывно, полные. Къ сожалѣнію, оставалось всего 6 — 7 спектаклей. Всѣ театральные люди Берлина начали уговаривать насъ остаться еще на цѣлый мѣсяцъ. Но, во-первыхъ, мы были уже законтрактованы въ другіе города, а, во-вторыхъ, для насъ показать наше искусство въ возможно большемъ количествѣ городовъ было важнѣе матеріальной стороны, даже въ такую дурную для насъ пору. Въ Берлинѣ было сыграно 30 спектаклей. Послѣдній уже былъ полнымъ тріумфомъ театра. Нечего и говорить, что за два дня не было ни одного мѣста. Овацiи не прерывались весь вечеръ, подавались вѣнки, труппа осыпалась цвѣтами, руководители театра получили золотые вѣнки, говорились рѣчи. А на другой день большая толпа провожала театръ на вокзалѣ, гдѣ опять подавались вѣнки и опять говорились рѣчи. Все пребываніе въ Берлинѣ отмѣчено еще нѣсколькими, данными труппѣ театра, обѣдами, изъ которыхъ самое теплое воспоминаніе осталось отъ обѣда, устроеннаго Гауптманомъ.

Еще въ первой половинѣ пребыванія въ Берлинѣ, когда успѣхъ театра ясно опредѣлился, начали получаться предложенія изъ другихъ городовъ. Тутъ же обнаружилось, что дѣло переѣздовъ такъ затруднительно, что нельзя обойтись безъ какого-нибудь опытнаго импрессаріо. Театръ сошелся со Штейномъ, теперь умершимъ. Штейнъ взялся возить театръ за очень скромные проценты со сборовъ, не столько для наживы, сколько для рекламы своей театральной фирмы. Но еще до него администрація театра заключила условія съ Дрезденомъ и Прагой. Директоромъ Дрезденскаго Королевскаго театра былъ (кажется, онъ и сейчасъ тамъ) гр. Зейбахъ, а „драматургомъ“ театра (при всякомъ нѣмецкомъ и австрійскомъ театрѣ имѣются, такъ называемые, драматурги театра, которые руководятъ репертуаромъ, а иногда режиссируютъ) г-нъ Мейеръ, говорившій по-русски. Графъ Зейбахъ прекрасно говоритъ по-французски, условія съ ними можно было заключать безъ переводчиковъ. Онъ предложилъ театру пріѣхать на два спектакля, привезти „Царя Ѳеодора“ и „На днѣ“, но администрація Художественнаго театра заявила, что безъ „Дяди Вани“ театръ пріѣхать не можетъ. Графъ отказывался отъ „Дяди Вани“, администрація Художественнаго театра упорствовала. Тогда графъ предложилъ три спектакля. Поѣздка въ Дрезденъ на три спектакля не могла, конечно, дать чистаго дохода Художественному театру, но она была необходима не

только для популяризаціи русскаго искусства, но представляла большой соблазнъ показать русскимъ актерамъ, не бывшимъ за границей, знаменитую Дрезденскую галлерею. Практики мы оказались плохіе. Обыкновенно поѣздки совершаются такъ: утромъ пріѣзжаютъ, вечеромъ — спектакль. А мы пріѣхали въ Дрезденъ и нашли нужнымъ дать всѣмъ участникамъ поѣздки три дня свободныхъ, чтобы они могли легко изучить галлерею, старый городъ, все, что могутъ встрѣтить для себя любопытнаго.

Большой радостью было войти въ прекрасно устроенный театръ послѣ всѣхъ терзаній, испытанныхъ въ дурно организованномъ зданіи театра Бонна въ Берлинѣ.

Великолѣпно оборудованная сцена Дрезденскаго театра явилась настоящей радостью. Къ этому времени слава Художественнаго театра по Германіи была уже упрочена. Встрѣча, оказанная намъ въ Дрезденѣ, была достойна ея.

Здѣсь помнится любопытный фактъ. Когда рабочимъ Дрезденскаго театра въ числѣ 40 человѣкъ было сказано, чтобы они старались отнестись къ новому театру съ энергіей и что имъ за это будутъ даны наградныя, то они уклонились: „мы знаемъ, когда пріѣзжаетъ настоящее искусство, и знаемъ съ кого надо получить лишнее“. Мы думали, что это только красивая фраза, но когда, по окончаніи спектаклей, наградныя были предложены, то они всѣ единогласно отъ нихъ отказались. Намъ ничего не оставалось дѣлать, какъ внести извѣстную сумму въ кассу взаимопомощи рабочихъ. Мало того, они каждый день угощали русскихъ рабочихъ и водили ихъ по городу. Здѣсь сборы были уже больше, всѣ три спектакля театръ былъ полонъ. Къ удивленію гр. Зейбаха, въ чемъ онъ впослѣдствіи признался, самый большой художественный успѣхъ выпалъ на долю „Дяди Вани“.

Въ послѣднемъ спектаклѣ были такія же овваціи, какъ и въ Берлинѣ. Особенно хорошо относились къ театру артисты мѣстныхъ драматическихъ труппъ. Если не считать Праги, то пребываніе въ Дрезденѣ оставило во всѣхъ участникахъ поѣздки самыя теплыя воспоминанія. Этому способствовало и отношеніе къ театру дирекціи Дрезденскаго театра, и художественная красота города.

Если бы Художественный театръ возилъ опытный импрессаріо съ первыхъ шаговъ, то, конечно, онъ свезъ бы его сначала въ Лейпцигъ, а потомъ въ Дрезденъ. Но, такъ какъ условія съ Дрезденомъ были заключены ранѣе, то пришлось изъ Дрездена ѣхать назадъ въ Лейпцигъ на два спектакля. Отъ того ли, то въ Лейпцигѣ особенно много русской молодежи, но здѣсь успѣхъ былъ еще болѣе шумный. Послѣ второго спектакля дѣло дошло до того, что толпа человѣкъ въ пятьсотъ водила артистовъ по городу. Это была своеобразная ночная, уличная демонстрація. И здѣсь, какъ и въ Дрезденѣ, какъ и въ Берлинѣ, уговаривали остаться еще на нѣсколько спектаклей, но мы стремились въ Австрію. Маршрутъ былъ намѣченъ такъ: Прага, Вѣна, затѣмъ назадъ черезъ Германію — Карлсруэ, Франкфуртъ-на-Майнѣ, Висбаденъ-Дюссельдорфъ и Парижъ. Всюду уже были заключены контракты.

Спектакль въ Прагѣ — это цѣлый большой кусокъ въ поѣздкѣ.

Въ Прагѣ есть чешскій національный театръ. Называется онъ Narodni divadlo. Это большое, роскошное строеніе, съ большой сценой, театръ, гордый тѣмъ, что выстроенъ на народныя средства, путемъ пожертвованій. Императоръ Францъ-Іосифъ участвовалъ въ капитальной суммѣ только въ 25 тысячахъ кронъ. При томъ угнетенномъ положеніи, которое занимаютъ въ Австро-Венгріи чехи, театръ сосредоточиваетъ въ себѣ почти всю національную жизнь, это едва ли не единственное учрежденіе, въ которомъ свободно льется національный языкъ. Здѣсь объединяются всѣ національныя силы. Театръ управляется комитетомъ. Администраторами тогда были: Шморанцъ и драматургомъ театра Квапель. Его жена, теперь умершая, занимала положеніе первой актрисы. Занимала его съ полнымъ правомъ своего таланта. Понятно, что къ повышенію цѣнъ на мѣста комитетъ относился очень осторожно. Администраціи Художественнаго театра было трудно сойтись на этой почвѣ. Расходы Художественнаго театра, считая всѣ переѣзды, были очень крупные, и та скромная цифра сбора, которую устанавливалъ Narodni divadlo не могла удовлетворить. Хлопоты продолжались довольно долго, въ концѣ-концовъ, сумма валового сбора оказалась всего 5 тысячъ кронъ (2 тысячи руб.). Какъ въ Германіи, такъ и въ Австріи расходы по театру исчисляются, обыкновенно, 30% сбора. Прежде, чѣмъ принять предложеніе Художественнаго театра, Шморанцъ самъ и нѣсколько артистовъ, среди которыхъ была и г-жа Квапель, пріѣхали въ Берлинъ посмотрѣть спектакли. Но уже послѣ второго дѣйствія „Трехъ сестеръ“ Шморанцъ выразилъ полное согласіе на пріѣздъ Художественнаго театра въ Прагу.

Пріѣздъ славянскихъ гостей оказался большимъ городскимъ праздникомъ. Въ Прагѣ есть еще нѣмецкій театръ, особенно поддерживаемый правительствомъ. Около спектаклей Художественнаго театра сгруп-

пировались всѣ чешскія партіи и совершенно отсутствовали нѣмецкія. Особенно ясно выразилось это въ продажѣ брошюръ-либретто Художественнаго театра: для Праги онѣ были изданы на чешскомъ языкѣ, но продавались и нѣмецкія, и, въ концѣ концовъ, оказалось, что нѣмецкій текстъ былъ проданъ въ количествѣ не болѣе 5%.

Художественному театру была устроена грандіозная встрѣча. Если бы не сохранились снимки, то трудно было бы повѣрить. На улицѣ и на вокзалѣ собралась толпа въ нѣсколько тысячъ человѣкъ, привѣтствовавшая пріѣхавшихъ артистовъ цвѣтами, криками, маханіемъ платковъ. Пріѣздъ состоялся въ 11 час. утра. Около часу, главнымъ персонажамъ труппы были нанесены визиты, а въ 5 час.—раутъ, на которомъ присутствовали всѣ власти и представители общества. На раутъ былъ приглашенъ весь театръ; вся труппа и всѣ служащіе. Встрѣчали представительницы дамскаго общества, комитетъ ратуши и православный священникъ (конечно, въ сюртукѣ). Былъ устроенъ русскій чай.

Чехи, дорожащіе историческими памятниками своей старины, хотѣли ознакомить всю труппу съ городомъ. Для этой цѣли, всѣ участвующіе въ поѣздкѣ были разбиты на нѣсколько группъ, въ каждой группѣ былъ приставленъ какой-нибудь изъ молодыхъ ученыхъ или профессоровъ. Спектакли Художественнаго театра должны были начаться только черезъ два дня, а въ эти два дня былъ осмотръ города и пріемъ труппы въ городской ратушѣ. Во второй день пріѣзда, вечеромъ въ театрѣ былъ устроенъ спектакль-гала. Вечеромъ пріѣхавшимъ гостямъ играли оперу чешскаго композитора Смѣтана „Продана невѣста“. Только на третій день начались спектакли Художественнаго театра, которыхъ, по ранѣе составленному маршруту, не могло состояться болѣе 5. Нечего и говорить, что на этотъ спектакль театръ былъ переполненъ. Въ теченіе этихъ дней клубъ „Слава“ устроилъ большой файвъ о'клокъ, а по окончаніи спектакля былъ данъ ужинъ. Всѣ представители общества наперерывъ оказывали театру вниманіе въ той или другой формѣ. Въ фойэ театра въ Москвѣ, можно видѣть поднесенную театру картину „Злата Прага“ и отдѣльные подарки. Стояла весна жаркая, интересъ къ историческимъ памятникамъ города росъ съ каждымъ днемъ. Актеры, утомляясь за день, старались вечеромъ играть съ возможной яркостью. И хотя недѣля, проведенная въ Прагѣ, чрезвычайно утомила труппу, тѣмъ не менѣе, воспоминанія остались особенно теплыя и дорогія. Было и не мало анекдотовъ, о которыхъ здѣсь говорить не мѣсто.

Изъ Праги — въ Вѣну. Надо замѣтить, что по выѣздѣ изъ Берлина, репертуаръ театра свелся къ тремъ пьесамъ: „Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ“, „Дядя Ваня“ и „На днѣ“. Имущество остальныхъ пьесъ было отправлено изъ Берлина въ Россію. Всего имущества было 7 вагоновъ, а въ поѣздкѣ участвовало уже до ста человѣкъ, такъ какъ къ труппѣ примкнуло много сотрудниковъ изъ Берлина. Переѣзды должны были совершаться курьерскимъ поѣздомъ. Въ Вѣнѣ удалось устроиться въ новомъ, хорошенькомъ театрѣ Bürger Theater. О томъ, чтобы играть въ королевскомъ Бургъ-театрѣ, не могло быть и рѣчи. Администрація Художественнаго театра хлопотала разрѣшеніе ему спектаклей въ другомъ правительственномъ театрѣ Фолькъсъ-театрѣ, но получила отказъ. Тамъ ссылались на одинъ изъ пунктовъ Устава Volks Theater, по которому на сценѣ его не долженъ звучать никакой языкъ, кромѣ нѣмецкаго. Впослѣдствіи оказалось возможнымъ измѣнить этому Уставу, но было поздно. Предложенные Московской труппѣ другіе театры оказались грязными, неуютными и очень плохо оборудованными. Бюргеръ-театръ былъ новый, во главѣ его стоялъ нѣкій Оскаръ Фронцъ, для котораго представлялось интереснымъ и выгоднымъ ознакомить вѣнскую публику со своимъ новымъ театромъ черезъ спектакли Московской труппы.

Художественный театръ пріѣхалъ въ Вѣну на Страстной недѣлѣ. Въ томъ году русская Пасха совпадала съ новымъ стилемъ. Спектакли можно было играть, какъ вездѣ за границей, во всѣ дни Страстной недѣли, но Художественный театръ объявилъ первый спектакль въ среду, отложивши остальные до самой Пасхи. Однимъ изъ большихъ затрудненій къ спектаклямъ Художественнаго театра оказалась необходимость, чтобы всѣ декораціи были пропитаны огнеупорной жидкостью. Бывшій лѣтъ десять назадъ, благодаря этому, большой пожаръ вѣнскаго театра, заставилъ мѣстную полицію слѣдить за этимъ очень строго. У Художественнаго театра много декорацій оказалось не пропитанными и этимъ занялись во время спектакля.

Вѣнская печать была подготовлена къ пріѣзду Художественнаго театра только извѣстіями, притекавшими изъ Берлина. Спеціальной лансировки, какъ это было сдѣлано въ Берлинѣ, здѣсь Художественный театръ не дѣлалъ. Впрочемъ, спектакли были проданы театральному антрепренеру и онъ самъ

заботился объ этомъ. Однако, представители вѣнскаго театральнаго міра встрѣтили театръ съ чрезмѣрной осторожностью. Первыя газетныя замѣтки носили такой характеръ, что берлинскіе вкусы для нихъ не обязательны. Шла даже какъ бы борьба между двумя столицами за право давать дипломы на знаменитость. Театръ былъ далеко не полонъ. Полный валовой сборъ долженъ былъ быть около 8 тысячъ кронъ, а не было и 6. Первыя картины были встрѣчены сдержанно, но чѣмъ далѣе развивалось дѣйствіе трагедіи, тѣмъ возбужденнѣе становилась театральная зала. Окончился спектакль полнымъ тріумфомъ.

Нѣсколько дней между первымъ и вторымъ спектаклями обратились для труппы театра въ отдыхъ. Вѣна, городъ настолько больше Дрездена, Лейпцига и Праги, что для молодежи, не бывшей за границей, дѣло не обошлось безъ многихъ курьезовъ, иногда рискованныхъ. Вспоминается одинъ эпизодъ. Хотя, какъ и во всемъ путешествіи, по группамъ имѣлись переводчики, кромѣ того, посылались передовые для занятія квартиръ, двѣ наши молодыя актрисы, только что вышедшія изъ школы, хотѣли проявить особенную самостоятельность,—отказались и отъ переводчика и отъ приставленнаго къ нимъ молодого актера, и, пріѣхавши въ Вѣну, оставили вещи на вокзалѣ и пошли сами искать себѣ помѣщеніе; было часовъ семь вечера. Весна, легко, новый городъ, все это ихъ забавляло. Попробовали искать комнату въ одномъ мѣстѣ, въ другомъ, въ третьемъ, все имъ не нравилось, потомъ рѣшили передохнуть, зашли въ кафе, выпили кофе, сумерки перешли въ ночь, а потомъ, когда около 10 часовъ вечера начали вновь искать помѣщеніе, то ихъ уже просто никуда не пускали, принявъ, вѣроятно, не за то, чѣмъ онѣ были, и плохо довѣряли ихъ причастности къ серьезному театру. Кончилось тѣмъ, что двѣ молодыя барышни должны были провести всю ночь на какомъ-то бульварѣ, а утромъ, едва отыскавъ театръ, пришли туда въ слезахъ. Руководившій всѣмъ театромъ Немировичъ-Данченко распорядился немедленно отправить ихъ съ человѣкомъ обратно въ Россію. Можно себѣ представить, насколько ихъ огорченіе увеличилось и онѣ должны были дать честное слово, что болѣе не позволятъ себѣ никакихъ самостоятельныхъ выпадовъ, тогда только имъ позволили остаться.

Газетныя рецензіи сдѣлали свое дѣло и спектакли въ Вѣнѣ пошли при отличныхъ сборахъ. Уже послѣ третьяго спектакля администрація Фольксъ-театра, отказавши ранѣе въ своемъ зданіи, предложила сыграть тамъ нѣсколько добавочныхъ спектаклей, но уже было поздно, такъ какъ былъ заключенъ договоръ съ театральнымъ антрепренеромъ.

Какъ въ Берлинѣ, такъ и въ Вѣнѣ наиболѣе благодарной публикой являлись мѣстные драматическіе артисты. Какъ тамъ Барнай, такъ здѣсь Кайнцъ, Зонненталь были постоянными посѣтителями и восторженными поклонниками театра. Кайнцъ, знаменитый трагикъ, отмѣнилъ даже на все время пребыванія Художественнаго театра въ Вѣнѣ свои гастроли для того, чтобы не пропустить ни одного спектакля.

Между тѣмъ, изъ Парижа въ это время писали урководителю театра, что тамъ дѣло пріѣзда Художественнаго театра обстоитъ не совсѣмъ благополучно. Устроить спектакли Художественнаго театра въ Парижѣ взялся Люнье-По, представитель театральной фирмы „L'Oeuvre“ и всегдашній импрессаріо для Парижа — Дузэ. Дузэ была въ Художественномъ театрѣ и въ Москвѣ, и въ Берлинѣ, полюбила его и сама порекомендовала обратиться къ Люнье-По. Спектакли должны были быть въ театрѣ Сара Бернаръ. Контрактъ былъ заключенъ еще въ Берлинѣ, куда уполномоченный Сара Бернаръ г-нъ Урбанъ пріѣхалъ самъ. Люнье-По телеграфировалъ Немировичъ-Данченко въ Вѣну, что Художественному театру не дѣлается въ Парижѣ никакой подготовки и совѣтовалъ немедленно пріѣхать. Немировичъ-Данченко уѣхалъ въ Парижъ. Онъ разсказываетъ, что, пріѣхавъ въ Парижъ, онъ быстро убѣдился въ томъ, что гастроли Художественнаго театра или потерпятъ полный матеріальный провалъ или должны обойтись такъ дорого, что ни въ коемъ случаѣ не покроютъ расходовъ. Свиданіе съ Кларти, Вогюэ, Александромъ Брюссонъ и другими крупными представителями литературы и театральнаго міра убѣдили его въ совершеннѣйшемъ равнодушіи и полнѣйшемъ игнорированіи французами русскаго искусства. Дягилева тогда тамъ еще не было и извѣстный антрепренеръ Астрюкъ еще нисколько не интересовался русскими спектаклями. Переговоры съ тогдашнимъ русскимъ посломъ Нелидовымъ, знавшимъ Художественный театръ такъ же мало, какъ и французы, еще болѣе убѣдили въ рискованности поѣздки. Либретто на французскомъ языкѣ были уже исполнены очень удачно профессоромъ Сорбонны—Перскимъ, но газеты рѣшительно отказывались давать какія бы то ни было свѣдѣнія о театрѣ gratis.

Эта сторона обстояла тамъ такъ: когда Люнье-По разослалъ по газетамъ первыя замѣтки въ нѣсколько строкъ, онѣ всѣ были напечатаны, когда онъ послалъ вторыя, только три газеты ихъ напеча-

тали, затѣмъ послѣдовалъ отказъ. Большія подготовительныя статьи были отвергнуты совершенно. Немировичъ-Данченко вступилъ въ переговоры съ нѣкимъ г-мъ Бургонъ, редакторомъ театральнаго отдѣла „Фигаро“. Переговоры шли въ присутствіи уполномоченнаго театра Сара Бернаръ. Привыкшій къ безкорыстію русскихъ журналистовъ Немировичъ-Данченко говоритъ, что долго не могъ наладиться на тотъ тонъ, который ему былъ предложенъ. Въ концѣ-концовъ, дѣло очень просто и ясно сводилось къ необходимости платить. По подсчету г-на Бургонъ, который брался за устройство publicité, онѣ должны были обойтись, примѣрно, въ 25 тысячъ франковъ. „Очевидно, я взялся не за свое дѣло“, — говоритъ Немировичъ-Данченко,—„потому что всѣ соображенія подрывались во мнѣ едва скрываемымъ раздраженіемъ“.

„Спустя годъ, кто-то сказалъ мнѣ, что въ одномъ изъ московскихъ синематографовъ изъ картинъ уличной жизни Парижа имѣется моя фигура; я пошелъ посмотрѣть и очень ярко вспомнилъ, что, дѣйствительно, выйдя изъ театра Сара Бернаръ послѣ переговоровъ съ г-мъ Бургонъ, я долго стоялъ на тротуарѣ, куря папиросу и глядя на кипучее движеніе Парижской улицы, и думалъ: ну что имъ всѣмъ какой-то Художественный театръ? Какими силами я могъ бы остановить вниманіе этого потока людей и обратить его на какихъ-то пріѣзжихъ актеровъ изъ Россіи? Какъ разъ въ это время неподалеку стоялъ омнибусъ и на него быстро взбирались пассажиры. Я еще подумалъ, какіе же они кривляки, эти французы; вотъ сейчасъ взбираются на омнибусъ, совершенно какъ плохіе актеры-статисты. Впослѣдствіи оказалось, что это создавалось какое-то представленіе для синематографа. И я вышелъ на лентѣ съ папиросой и грустнымъ разглядываніемъ Парижской улицы.

„Продумавъ упорно два дня, опросивъ еще всѣхъ, кого только могъ найти, я рѣшилъ, что подвергать Художественный театръ такому матеріальному риску не имѣю права. На другой день внесъ театру Сара Бернаръ неустойку и разорвалъ контрактъ“.

Такъ поѣздка въ Парижъ и не состоялась. Планъ дальнѣйшаго путешествія театра нѣсколько измѣнился.

Афиши заграничной поѣздки.

Дюссельдорфъ уже хотѣли отмѣнить, хотя этотъ городъ входилъ въ планъ только потому, что онъ лежалъ по пути. Изъ Дюссельдорфа заѣхать еще въ Ганноверъ и на обратномъ пути въ Москву сыграть нѣсколько спектаклей въ Варшавѣ.

Послѣ гастрольныхъ спектаклей въ Вѣнѣ пришлось опять переѣзжать германскую границу. Одинъ спектакль въ Карлсруэ былъ ни къ чему не нуженъ и случился только потому, что у импрессаріо Штейна былъ опредѣленный шаблонъ возить своихъ гастролеровъ по всѣмъ попутнымъ городамъ.

Въ этомъ Карлсруэ вспоминались только Бисмаркъ да Кармазиновъ. Спектакль былъ тусклый, театръ былъ не полонъ. Сыграли „Дядю Ваню“. Часть труппы, не участвовавшая въ этомъ спектаклѣ, была отправлена прямо во Франкфуртъ. Затѣмъ два спектакля во Франкфуртѣ, одинъ въ Висбаденѣ, одинъ въ Дюссельдорфѣ, два въ Ганноверѣ. Художественный успѣхъ повсюду былъ одинаковъ. Слава теперь уже предшествовала его спектаклямъ. Но то, что они шли на чужеземномъ языкѣ вездѣ (кромѣ Висбадена), задерживало продажу билетовъ до совершенно полныхъ сборовъ, хотя сборы вообще были прекрасные. Изъ одного города въ другой картина аренды театра, устройство спектаклей, вниманіе театральной прессы, отношеніе мѣстныхъ артистовъ, хлопоты по переѣздамъ, наймы квартиръ передовыми и т. д., были одни и тѣ же. Тѣхъ изъ артистовъ, кто занятъ былъ въ спектакляхъ, немного, поѣздка продолжала привлекать разнообразіемъ новыхъ городовъ, мѣстоположеній, тѣ же, кто несъ на себѣ тяжесть репертуара, начали утомляться и интересоваться новыми встрѣчами гораздо менѣе.

Импрессаріо Штейнъ пускалъ всюду однѣ и тѣ же предварительныя рекламы, театры сдавались все на тѣхъ же условіяхъ, съ уплатой 30% (плюсъ десять процентовъ авторскихъ, которые во всѣхъ нѣмецкихъ театрахъ неизмѣнно требуются). Рабочіе наши уже привыкли устраивать пьесу въ одинъ день. Костюмеры, гриммеры тоже приноровились быстро оріентироваться во всякомъ новомъ театрѣ. Въ городахъ, гдѣ было больше русской публики, больше былъ и внѣшній успѣхъ. Играли преимущественно въ „городскихъ“ театрахъ (Stadttheater). Только въ Дюссельдорфѣ — въ частномъ. И то съ инцидентомъ. Тамъ тоже имѣется городской драматическій театръ, но нашъ импрессаріо Штейнъ нашелъ его слишкомъ маленькимъ, снялъ частный — Apollo-Theatr, — уже по названію видно, что кафешантанный, но Штейнъ увѣрилъ администрацію Художественнаго театра, что именно въ этомъ театрѣ всегда протекаютъ гастроли Дузэ, Сары Бернаръ и другихъ знаменитыхъ артистовъ. „Пріѣхали въ Дюссельдорфъ утромъ,— вспоминаетъ Немировичъ-Данченко. — Подошелъ я къ театру, увидѣлъ громадныя, желтыя и красныя афиши, съ указательными пальцами, извлеченіями изъ разныхъ нѣмецкихъ статей. Стало противно. Пошелъ осмотрѣть театръ. Партеръ оказался со столиками, какъ въ подобныхъ театрахъ Вѣны, Берлина. На сценѣ пахло звѣрями. Я спросилъ: отчего это? Мнѣ сказали, что тутъ идутъ представленія слоновъ. Позвалъ импрессаріо Штейна, сказалъ, понимаетъ ли онъ куда онъ насъ завезъ. Штейнъ продолжалъ утверждать, что все это въ порядкѣ вещей и что здѣсь всегда гастролируютъ всѣ знаменитости. На сценѣ вертѣлся какой-то режиссерчикъ въ сѣромъ сюртукѣ и цилиндрѣ, самаго непозволительнаго и ужъ очень неподходящаго для Художественнаго театра тона. Кто-то сидѣлъ въ партерѣ и курилъ сигару. Накипавшее раздраженіе прорвалось у меня въ концѣ-концовъ по поводу ничтожнаго случая въ рѣзкой формѣ. Я вызвалъ директора этого Аполло-театра и, грозя ему всякими ужасами, чуть что не русской каторгой, потребовалъ, чтобы онъ немедленно очистилъ сцену отъ всѣхъ животныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ отъ этого режиссера. Тонъ ли у меня былъ такой внушительный, или то, что незадолго передъ этимъ въ Висбаденѣ Вильгельмъ наградилъ меня орденомъ Краснаго Орла, но директоръ кафешантаннаго театра испугался, и черезъ четверть часа жители Дюссельдорфа могли любоваться тѣмъ, какъ изъ-за кулисъ театра мѣрно выступали слоны“. Въ концѣ-концовъ спектакли прошли съ такой трепетной, ровной тишиной, всѣ служащіе ходили на цыпочкахъ, съ какимъ не удавалось играть „Царя Ѳеодора“ даже въ очень благоустроенныхъ театрахъ.

Добрыя воспоминанія остались отъ спектаклей въ Висбаденѣ. Главнымъ образомъ благодаря присутствію Вильгельма и всей царской фамиліи. Висбаденъ находится въ 30 километрахъ отъ Гамбурга, лѣтней резиденціи Kaiser'a. Узнавъ, что Художественный театръ, на обратномъ пути изъ Австріи, будетъ играть въ Висбаденѣ, онъ извѣстилъ, что пріѣдетъ. Нашъ импрессаріо Штейнъ ловко оцѣнилъ этотъ фактъ и цѣны на мѣста объявилъ громадныя, сборъ былъ полный и достигъ 11 тысячъ марокъ. Публикѣ предписывалось быть въ парадныхъ туалетахъ, безъ фраковъ въ партеръ не пускали. (На спектаклѣ была лѣчившаяся тамъ М. Н. Ермолова). Послѣ перваго отдѣленія антрактъ былъ затянутъ. На вопросы режиссеровъ, директоръ висбаденскаго театра говорилъ, что императоръ принимаетъ въ фойэ представителей публики, надо ждать окончанія этого. Актеры Художественнаго театра узнали, что Вильгельмъ собирается проявить свое радушіе въ изысканной формѣ и не выражали нетерпѣнія. По окончаніи спектакля Вильгельмъ пригласилъ къ себѣ руководителей театра и исполнителей главныхъ ролей и вручилъ первымъ ордена Краснаго Орла, а вторымъ — царскіе подарки. Нѣмецкія газеты, впослѣдствіи, упрекали Вильгельма за то, что онъ не проявлялъ такого вниманія къ своимъ артистамъ.

Поѣздка была трудная. Бывали случаи, когда участвующіе въ поѣздкѣ какими-то судьбами разрывались, и одна часть поѣзда неслась куда слѣдуетъ, а другая въ сторону, — въ Швейцарію, напримѣръ. Но изумительные порядки на нѣмецкихъ дорогахъ быстро сглаживали подобныя недоразумѣнія. Утомительность поѣздки искупалась бодрымъ, жизнерадостнымъ настроеніемъ почти всѣхъ участвующихъ. Вспоминается, напримѣръ, возвращеніе изъ Висбадена во Франкфуртъ. Надо замѣтить, что „Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ“ начинался, по нѣмецкому обычаю, въ 7 часовъ, а въ половинѣ 11 уже кончался. Переѣздъ во Франкфуртъ долженъ былъ совершиться немедленно послѣ спектакля. Отъ Висбадена до Франкфурта прямымъ поѣздомъ всего 40 минутъ ѣзды, но этотъ поѣздъ шелъ въ началѣ 12-го часа. Позднѣе надо было ѣхать уже черезъ Майнцъ, гдѣ должна была быть остановка на цѣлый часъ. А декораціи „Царя Ѳеодора Іоанновича“ надо было отправить на лошадяхъ. Когда Вильгельмъ затянулъ антрактъ, стало очевидно, что къ прямому поѣзду на Франкфуртъ актеры уже не поспѣютъ. Обратились къ Штейну, нельзя ли въ Майнцѣ заказать для всѣхъ ужинъ, что онъ немедленно по телефону исполнилъ. И вотъ,

по окончаніи спектакля, артисты подождали рабочихъ, кончившихъ уборку пьесы, и всѣ гурьбой отправились на вокзалъ. Здѣсь, занявъ нѣсколько вагоновъ, пѣли и весело доѣхали до Майнца, а на вокзалѣ въ Майнцѣ уже приготовленъ былъ скромный ужинъ на 80—90 человѣкъ. Передъ каждой тарелкой супа стояла кружка пива. Во Франкфуртъ пріѣхали часа въ три утра и разошлись потомъ съ тѣмъ легкимъ, радостнымъ и дружескимъ чувствомъ, какое можетъ охватывать только дѣйствительно дружественную семью, связанную однимъ роднымъ дѣломъ.

Варшава представляла новыя заботы.

Была мечта соединить въ русскомъ театрѣ враждебные элементы русскихъ и поляковъ. Послѣдніе, какъ извѣстно, не посѣщаютъ русскаго театра.

Хотѣлось, чтобы въ Художественный театръ они пришли. Хотѣлось, чтобы подъ знаменемъ искусства сошлись непримирившіяся національности. Отношеніе къ полякамъ дирекціи казенныхъ театровъ было въ это время не на высотѣ. Не было оно ни предупредительнымъ, ни корректнымъ, ни хотя бы опредѣленно руссификаторскимъ. Самое чувство дирекціи характеризуется слѣдующими репликами одного изъ главныхъ представителей ея.

— Нѣтъ, будьте увѣрены, поляки къ вамъ не придутъ. Мерзавцы!

Черезъ нѣсколько спектаклей обнаружилось, что поляковъ въ театрѣ много.

— А вѣдь поляки-то пришли въ театръ. Этакіе мерзавцы!

Когда, спустя нѣсколько лѣтъ, Художественный театръ снова пріѣхалъ въ Варшаву, онъ засталъ тамъ отношеніе къ полякамъ гораздо болѣе правильнымъ. Директоръ искренно любитъ польское искусство, культуру, путемъ польскихъ спектаклей поддерживаетъ ее, нисколько не умаляя русскаго достоинства.

Ожидать, что только выпускомъ афишъ можно будетъ добиться сліянія подъ флагомъ искусства русскихъ и поляковъ,—было трудно и потому представитель театра вступилъ въ переговоры съ лучшими польскими журналистами. Но всѣ его доводы встрѣтили отпоръ.

— Логика, безъ всякаго сомнѣнія, на вашей сторонѣ. Но вы забываете, что, кромѣ логики, есть психологія. А она на нашей сторонѣ. Мы не можемъ поддерживать русскіе спектакли въ правительственномъ театрѣ. Пуганая ворона куста боится. Успѣхъ вашихъ спектаклей можетъ послужить прецедентомъ для того, чтобы въ правительственныхъ театрахъ культивировалась русская драма по преимуществу. И у насъ могутъ отнять единственное учрежденіе, гдѣ еще свободно льется польская рѣчь.

Въ Варшавскихъ правительственныхъ театрахъ драма, опера и оперетта идутъ на польскомъ языкѣ.

Почти всѣ газеты передъ открытіемъ спектаклей Художественнаго театра дали большія статьи, въ которыхъ подробно развивалась эта точка зрѣнія. Признавая громадныя заслуги театра передъ искусствомъ, онѣ приглашали польскую публику не посѣщать спектаклей, а нѣкоторыя изъ газетъ обѣщали даже не давать отчетовъ. Заканчивались статьи новыми, широкимн похвалами Художественному театру. На этомъ сошлись всѣ газеты. „Мы примемъ это искусство съ распростертыми объятіями, когда оно придетъ къ намъ изъ обновленной, свободной Россіи“.

Однако, забѣгая впередъ,—вспоминаетъ В. И. Немировичъ-Данченко,—что по приблизительному и возможному подсчету, не менѣе 20% публики были поляки.

Когда Художественный театръ пріѣхалъ въ Варшаву во второй разъ уже черезъ пять лѣтъ, то представители журналистики повторили, буква въ букву, тѣ же слова, и отношеніе ихъ къ театру формально было такое же. Но уже двѣ газеты отказались подчиниться уговору не давать статей, и число посѣщавшихъ поляковъ уже возросло.

Въ Варшавѣ было дано всего 7 спектаклей, изъ нихъ два сверхъ объявленныхъ. Какъ въ нѣмецкихъ городахъ, самыми горячими поклонниками театра оказались польскіе артисты, имъ представлены были мѣста въ оркестрѣ. Станиславскій былъ для нихъ настоящимъ кумиромъ. Для артистовъ, преданныхъ своему дѣлу, чувство политической обособленности не можетъ, конечно, быть такимъ задерживающимъ, какъ для журналистовъ.

Техническія условія спектаклей были, конечно, неизмѣримо хуже тѣхъ, какія мы встрѣтили въ „городскихъ“ нѣмецкихъ театрахъ. Большой правительственный театръ въ Варшавѣ необыкновенно ярко напоминалъ всякія большія казенныя, провинціальныя зданія. Строено прочно, мѣста много, денегъ въ свое время упухано достаточно, помѣщеній театральныхъ такое количество и такихъ обширныхъ, что намъ, частному московскому театру, подчинявшемуся необходимости разсчитывать каждую квадратную сажень, — завидно

было глядѣть. Какъ все это можно бы хорошо эксплоатировать. А тутъ запущено, завалено всякимъ хламомъ, засорено и пропитано той затхлой атмосферой, которая такъ свойственна большимъ казеннымъ зданіямъ.

Правда, дирекція правительственныхъ театровъ въ ту пору переживала какую-то двойственность своего положенія, должна была распутывать какіе-то долги, не получая необходимыхъ ассигновокъ изъ Петербурга. Можетъ быть, потому, что впослѣдствіи все это уладилось, а, можетъ-быть, благодаря энергіи слѣдующаго директора, во второй пріѣздъ Художественный театръ нашелъ техническія условія сцены въ гораздо лучшемъ видѣ.

Первымъ спектаклемъ шелъ „Дядя Ваня“, вторымъ — „Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ“. Благодаря таможеннымъ столкновеніямъ, спектакли висѣли на волоскѣ. Какъ вы помните, для того, чтобы провезти безъ пошлины обратно, всему нашему имуществу въ московской таможнѣ была сдѣлана опись. Подлинникъ остался въ московской таможнѣ, а съ нами была копія. Каково же было наше изумленіе, когда намъ отказались выдать имущество на основаніи копіи. И потребовали подлинникъ. Всѣ наши завѣренія, что до полученія подлинника пройдетъ нѣсколько дней и, стало-быть, спектакли не смогутъ состояться въ назначенный срокъ,—не привели ни къ чему. Конечно, явились всевозможные мелкіе и крупные дѣльцы, предлагавшіе устроить дѣло за извѣстную плату. Но, въ данномъ случаѣ, и это оказалось недѣйствительнымъ. Пришлось одновременно послать телеграмму въ Москву о томъ, чтобы была переведена въ Варшаву подлинная опись и длиннѣйшая телеграмма министру финансовъ съ просьбой выдать имущество, гарантировавъ его распоряженіе. Но еще наканунѣ спектакля не было отъ министра никакого отвѣта. Запросили, сколько слѣдуетъ внести пошлины, при чемъ намъ сказали, что сумма, которую мы внесемъ, по представленіи описи, будетъ намъ возвращена.

— Тотчасъ же по представленіи описи?

— Нѣтъ, эта сумма будетъ занесена на приходъ, а уже потомъ, съ разрѣшенія министра, по отсылкѣ вѣдомости въ Петербургъ и возвращеніи обратно.

— То-есть, черезъ сколько же времени?

— Ну, мѣсяцевъ черезъ шесть.

— Покорнѣйше благодаримъ.

Однако, надо же было давать спектакль. Рѣшились эту сумму внести. Оказалось, что за „Дядю Ваню“—декораціи, костюмы, бутафорскія вещи слѣдуетъ внести 624 рубля, а за „Царя Ѳеодора Іоанновича“ 26,750 рублей. Мы даже и не прелполагали, что обстановка „Царя Ѳеодора Іоанновича“ является для насъ такимъ великолѣпнимъ капиталомъ, что одна пошлина по нему стоитъ 26 тыс. Внести эту сумму съ тѣмъ, что мы ее получимъ обратно только черезъ шесть мѣсяцевъ, мы, разумѣется, не рѣшились. Но за „Дядю Ваню“ 624 рубля внесли. Это дало намъ возможность сыграть первый спектакль. Къ счастью, наканунѣ второго спектакля была получена телеграмма отъ министра. И хотя имущество почему-то оказалось за 5—6 верстъ, откуда-то появились лица, говорившія такъ:

— Вагоны надо смазать.

Тѣмъ не менѣе, удалось во-время дать и второй спектакль.

А вотъ еще любопытное сопоставленіе.

Когда мы переѣзжали изъ Германіи въ Австрію, съ насъ взяли за провозъ имущества что-то около 200 марокъ (менѣе ста рублей) и выдали квитанцію, по которой эти деньги должны были быть возвращены на нашемъ обратномъ проѣздѣ изъ Австріи въ Германію. На обратной границѣ контора куда то затеряла эту квитанцію, и получить назадъ 200 марокъ не удалось. Въ сентябрѣ мѣсяцѣ австрійская таможня прислала эти деньги въ Москву съ письмомъ, что такъ какъ, по извѣстнымъ ей свѣдѣніямъ, имущество Художественнаго театра уже провезено обратно черезъ границу, то удержанная таможенная плата при семъ сопровождается. А 624 рубля, удержанные за „Дядю Ваню“ на русской границѣ, мы, несмотря на хлопоты, получили только въ мартѣ слѣдующаго года. Можетъ быть, такая судьба ожидала и 26 тыс. за „Царя Ѳеодора“.

При возвращеніи театра въ Москву онъ получилъ привѣтственную телеграмму отъ Московскаго городского головы (Н. И. Гучкова).

„Горе отъ ума“.

Общая группа исполнителей.

Сезонъ 1906 — 1907 г.

„Горе отъ ума“, „Брандъ“, „Драма Жизни“, „Стѣны“.

Въ своей статьѣ о „Горе отъ ума“ („Вѣстникъ Европы“ 1910 г., май, іюнь, іюль) Вл. И. Немировичь-Данченко, говоритъ, что „реставрировать комедію Грибоѣдова было волнующей мечтой Художественнаго съ первыхъ лѣтъ его существованія. Семьдесятъ пятъ лѣтъ не сходила эта чудесная комедія съ репертуара русскихъ театровъ, немало прекраснѣйшихъ исполнителей перевидала въ ней публика—и все же въ ея инсценировкѣ оставалось много непонятнаго, недоигранаго или просто искаженнаго.

Художественный Театръ очень далекъ отъ самообольщенія, что ему вполнѣ удалось осуществить постановку „Горя отъ ума“ такъ, какъ онъ мечталъ, приступая къ ней. Труда и вниманія всѣхъ силъ Театра было потрачено очень много.

Для всякой нетлѣнной пьесы наступаетъ время, когда театръ долженъ возобновить ее. Возобновить — не значитъ написать новыя декораціи и перетасовать исполнителей, а напречь всѣ силы театра, его фантазію и усовершенствованную сценическую технику для того, чтобы сыграть эту пьесу, какъ бы она была совершенно новая, никогда неигранная.

Съ такимъ „свободнымъ“ взглядомъ на пьесу и попыталсл подойти Художественный Театръ къ „Горю отъ ума“.

Въ утвержденіи текста пьесы Театру помогли П. Д. Боборыкинъ, Алексѣй Н. Веселовскій и В. В. Каллашъ“.

Вотъ афиша спектакля:

Во Вторникъ 26-го Сентября спектакль перваго абонемента.

ГОРЕ ОТЪ УМА

Комедія въ 4 дѣйствіяхъ, въ стихахъ, соч. *А. С. Грибоѣдова.*

Дѣйствующіе:

Павелъ Афонасьевичъ Фамусовъ, богатый и чиновный московскій дворянинъ, управляющій казеннымъ мѣстомъ.	*К. С. Станиславскій,*
Софья Павловна, дочь его, влюбленная въ Молчалина.	*М. Н. Германова,*
Алексѣй Степановичъ Молчалинъ, секретарь Фамусова, живущій у него въ домѣ.	*А. И. Адашевъ,*
Лиза, горничная Софьи Павловны.	*М. П. Лилина,*
Александръ Андреевичъ Чацкій, молодой человѣкъ, возвратившійся изъ чужихъ краевъ воспитанный въ домѣ Фамусова вмѣстѣ съ Софьей Павловной.	*В. И. Качаловъ,*
Сергѣй Сергѣевичъ Скалозубъ, армейскій полковникъ.	*Л. М. Леонидовъ,*
Платонъ Михайловичъ Горичъ.	*В. Ф. Грибунинъ,*
Наталья Дмитріевна, жена его, молоденькая дама.	*Н. Н. Литовцева,*
Князь Петръ Ильичъ Тугоуховскій.	*А. Л. Вишневскій,*
Княгиня жена его съ шестью дочерьми.	*Е. М. Раевская,*
Хлёстова Анфиса Ниловна, старуха, свояченица Фамусова.	*М. А. Самарова,*
Графиня Хрюмина-бабушка.	*Е. П. Муратова,*
Графиня Хрюмина-внучка.	*О. Л. Книппер,*
Загорѣцкій Антонъ Антоновичъ.	*И. М. Москвинъ,*
Г. N.	*Г. С. Бурджаловъ,*
Г. D.	*А. Н. Лаврентьевъ,*
Репетиловъ.	*В. В. Лужскій,*
Петрушка.	*А. Р. Артёмъ,*
Слуга Фамусова.	*Н. Н. Горичъ.*

Лакеи Чацкаго, Горича, Скалозуба, Репетилова, Хрюминыхъ, оффиціанты Фамусова, швейцаръ.
Множество гостей всякаго разбора и ихъ лакеевъ при разъѣздѣ.

Дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ, въ домѣ Фамусовыхъ, спустя десять лѣтъ послѣ войны 1812 года, т.-е. въ 1822 году.

Задачей тѣхъ, кто руководилъ постановкой,—было стремленіе передать комедію въ ея нетлѣнномъ видѣ, освободивъ отъ того наноснаго, что образовалось на ней въ силу „традицій“, способствовавшихъ часто лишь затемнѣнію фабулы, казавшейся лишенной „дѣйствія“.

А Художественный театръ къ тому и стремился, чтобы сохранить истинную фабулу комедіи, въ которой такъ много страсти, динамики, въ которой такъ стремительно развивается сценическое дѣйствіе...

Важно было не только *реставрировать* былую жизнь, но необходимо было показать и подлинныхъ людей этого былого, показать ихъ такими, какими они могли быть, поставленныя въ условія современнаго имъ быта. Потому то и предстали Фамусовъ и Софья, Скалозубъ и Молчалинъ, Лиза да и всѣ остальные въ новомъ освѣщеніи.

И когда ставилось „Горе отъ ума“, то говорилось и писалось, что театръ совершилъ „дерзость“, что онъ подошелъ къ комедіи безъ должнаго уваженія къ традиціямъ, что онъ затѣялъ „революцію“.

Очень хорошо отвѣчалъ на эти упреки, брошенные театру, Вл. И. Немировичъ-Данченко, раскрывшій въ своей статьѣ истинное значеніе такой „революціи“.

„Вся революція, затѣянная Художественнымъ Театромъ, — пишетъ онъ—сводится къ тому, чтобы режиссура, вдумавшись въ пьесу, въ ея психологію и въ своеобразную, ей свойственную красоту, освобо-

дила актеровъ отъ трафаретовъ и тѣмъ самымъ помогла имъ обнаружить ихъ артистическія индивидуальности.

Можетъ быть, Художественный Театръ, въ своей огромной внутренней работѣ, сметая шаблонъ, часто лишалъ своихъ актеровъ и той „вольности духа“, которую легко смѣшиваютъ съ художественной свободой. Можетъ быть. Иногда смотришь на игру заурядныхъ актеровъ и невольно поддаешься обаянію той вольности духа, съ какой они безпечно щеголяютъ своими исключительно внѣшними данными и заражаютъ театральную залу легкой радостью. Шаблонъ вѣдь такъ легко воспринимаемъ. Но когда тутъ же рядомъ видишь, до чего здѣсь безцеремонно и младенчески невѣжественно обращеніе съ психологіей съ здравымъ смысломъ, съ правдой, то быстро проникаешься несерьезностью всего, что видишь на сценѣ.

„Горе отъ ума“.

Загорѣцкій — И. М. Москвинъ. Софья — М. Н. Германова. Чацкій — В. И. Качаловъ.

И театръ становится той пустой и легкой забавой, какую во что бы то ни стало хотятъ изъ него сдѣлать и легкомысленные прожигатели жизни, и драматическая цензура, и близорукіе театральные критики, и Святѣйшій Правительствующій Синодъ“.

Самые суровые нападки критики обрушились на то толкованіе, которое придалъ Театръ Чацкому. Дѣйствительно, Чацкій въ интерпретаціи Качалова (и, конечно, тѣхъ, кто ставилъ комедію!) былъ совершенно не обыченъ. О томъ, чѣмъ долженъ быть Чацкій очень подробно и ярко говоритъ Немировичъ-Данченко въ той статьѣ своей, на которую мы дѣлаемъ такъ много ссылокъ. Отсылая интересующихся къ этой примѣчательной работѣ, цѣнной не только своей, такъ сказать теоретической частью, но и чисто практическими указаніями, приведемъ изъ нея одинъ отрывокъ.

Говоря о томъ, что нѣтъ, кажется, такого исполнителя роли, которому удавался бы цѣликомъ Чацкій, авторъ говоритъ, что онъ считаетъ, что „какъ только актеръ начнетъ подходить къ роли съ точки зрѣнія его монолога:„ А судьи кто?—онъ для нея погибъ. Погибъ, какъ художникъ, какъ сценическій иллюминаторъ. Когда я говорилъ выше, что на сценѣ надо жить только чувствами, а не словами, то это въ наибольшей степени относилось къ Чацкому. Когда я говорилъ, что пьеса жива до тѣхъ поръ, пока свѣжа ея фабула, а со смерти фабулы она обращается въ прекрасную археологію, то въ „Горѣ отъ ума“ это прежде всего относится къ Чацкому. Нельзя же серьезно разсчитывать на то, что зритель можетъ быть захваченъ, захваченъ такъ, какъ долженъ быть въ театрѣ—для чего только и существуетъ театръ—чѣмъ же? Горячими тирадами, хотя бы и прекрасно выраженными, противъ крѣпостничества или такихъ косныхъ взгля-

довъ, которые давно вымерли и потому потеряли всякій живой интересъ. И въ требованіяхъ критики, предъявленныхъ къ сценическому художнику съ этой стороны—не что иное, какъ узкая „школьная мудрость“, выражаясь языкомъ философовъ.

Затѣмъ идетъ боязнь актера унизить Чацкаго, если отдаться всѣми нервами веселости, радости или другимъ чувствамъ, такъ свойственнымъ всякому молодому влюбленному, къ какимъ бы геніальностямъ онъ ни принадлежалъ. Въ этомъ тоже художественная узость, оскопившая множество сценическихъ образовъ на протяженіи послѣднихъ 25-ти лѣтъ.

Влюбленный молодой человѣкъ — вотъ куда должно быть направлено все вдохновеніе актера въ первомъ дѣйствіи. Остальное—отъ лукаваго. Отсюда только и пойдетъ пьеса, съ ея нѣжными красками,

„Горе отъ ума“.

Лиза — Л. А. Косминская.

Молчалинъ — А. И. Адашевъ.

съ сценами, полными аромата поэзіи, лирики. Чацкій станетъ потомъ обличителемъ даже помимо своего желанія. Онъ и не думалъ брать на себя эту роль. Онъ любитъ, ревнуетъ, останавливается передъ поведеніемъ Софьи, уклончивымъ и загадочнымъ, какъ передъ стѣной, которая злитъ и раздражаетъ, съ изумленіемъ видитъ, что Софья плаваетъ, какъ въ своихъ водахъ, въ этой затхлой атмосферѣ предразсудковъ и кривлянія, между тѣмъ какъ онъ въ своихъ мечтахъ считалъ ее такой близкой, такой родной его душѣ! И неужели вся эта Фамусовская родня и его гости — эти карикатуры на людей — та среда, которую Софья предпочтетъ ему, Чацкому?

А пока что, онъ только отдается радости первой встрѣчи. И въ радости, какъ и въ гнѣвѣ или въ досадѣ, онъ всегда широкъ и свободенъ, кипучъ и остеръ. Прекрасна, прежде всего, душа Чацкаго, такая нѣжная и такъ красиво волнующаяся и такъ увлекательно несдержанная. И не будь онъ настолько умнѣе всѣхъ окружающихъ, фабула приняла бы совсѣмъ другое направленіе: не было бы мѣста той клеветѣ, какая пущена о немъ Софьей. Все происшедшее только закаляетъ въ Чацкомъ будущаго общественнаго дѣятеля. Онъ, можетъ быть, еще будетъ Чаадаевымъ, Пестелемъ, Одоевскимъ, Бестужевымъ“.

Говоря о „реставраціи“ комедіи у художественниковъ, необходимо упомянуть, что Театръ очень много сдѣлалъ и во внѣшней сторонѣ спектакля. Начать съ того, что первый и второй акты играются въ театрѣ въ разныхъ комнатахъ. Первое—въ интимной комнатѣ женской половины дома, тамъ „гдѣ Фамусовъ игралъ съ madame Розье въ пикетъ, а Чацкій съ Софьей въ темномъ уголкѣ отдавались первымъ, смутнымъ движеніямъ сердца“. Второй актъ— „такъ и просится на мужскую половину, гдѣ

рядомъ съ холоднымъ кабинетомъ имѣются портретная, курительная съ большой печью.. И третье дѣйствіе—гостинная около танцовальной залы".

Изъ многочисленныхъ новшествъ, внесенныхъ въ традиціонную мизансцену, постановки особенно примѣчательна одна особенность планировки въ III-мъ актѣ. О ней говоритъ В. И. Немировичъ-Данченко такъ: „На генеральной репетиціи она вызвала взрывъ одобренія артистовъ Московскаго Малаго театра, съ Ленскимъ, Ермоловой, Южинымъ, Ѳедотовымъ и друг. Въ театральной же критикѣ она не разъ встрѣчала укоризну и нареканія. Я говорю о двухъ большихъ паузахъ, или точнѣе—общихъ сценахъ, во время которыхъ текстъ комедіи останавливается. Первая—передъ выходомъ Софьи (передъ явленіемъ IX), вторая—передъ выходомъ Хлестовой (передъ явленіемъ X). Кромѣ того, съ XII явленія уже начинаются танцы, чего по Грибоѣдову нѣтъ.

Собрать болѣе полусотни гостей безъ того, чтобъ они не обратились въ буквальномъ смыслѣ въ „статистовъ" – задача, требовавшая режиссерской выдумки. Вышеназванные артисты, съ большимъ вкусомъ, много разъ игравшіе „Горе отъ ума", очевидно давно чувствовали необходимость такой выдумки и сумѣли оцѣнить ее. Трудно предположить, чтобъ они меньше дорожили текстомъ, чѣмъ придирчивые критики. Къ мнѣнію этихъ артистовъ я позволю себѣ присоединить еще отзывы такихъ знатоковъ русскаго театра, какъ А. Н. Веселовскій и Н. В. Давыдовъ, находившихъ, что эти паузы—настоящая сценическая „trouvaille". Съ точки зрѣнія внутренняго движенія пьесы нѣтъ никакого повода оспаривать ихъ, какъ нельзя оспаривать интересную паузу въ игрѣ кого-либо изъ артистовъ.

Мы до такой степени убѣждены въ преимуществѣ этой мизансцены передъ прежней, что, безъ боязни упрека въ самохвальствѣ, предполагаемъ издать ее отдѣльно и рекомендовать всѣмъ театрамъ которые хотѣли бы усовершенствовать свою постановку „Горя отъ ума" и не имѣютъ времени придумать что-либо самостоятельное и лучшее".

Еще значительная работа режиссера вътѣхъ сценахъ этого дѣйствія, которыя говорятъ о развитіи клеветы на Чацкаго.

„По мизансценѣ Художественнаго театра дѣйствіе происходитъ въ гостиной. Танцовальный залъ находится сзади, на нѣсколько ступеней ниже. Танцы уже начались. Въ двухъ дверяхъ стоятъ нетанцующіе и смотрятъ на танцующихъ. Они, стало быть, стоятъ спиной къ публикѣ и не только не отвлекаютъ ея вниманія, но и прикрываютъ собою то, что дѣлается въ залѣ. Жизнь бала продолжаетъ чувствоваться, но не отвлекаетъ отъ текста пьесы. Въ то же время въ гостиной тамъ и сямъ разбросаны фигуры, или скучающія, или дремлющія, или умышленно скрывающіяся по угламъ. На первомъ планѣ графиня-бабушка. Она жуетъ какія-то сласти, которыя ей предупредительно подала Софья. Неподалеку примастился подремать г. Д. Графиня-внучка ушла танцовать съ единственнымъ вѣрнымъ ей кавалеромъ, Загорѣцкимъ, и потомъ вернется къ бабушкѣ. Въ перерывахъ между явленіями, гдѣ позволительны большія остановки, проходятъ разныя лица изъ залы въ гостиную или обратно. Чѣмъ большее число лицъ будетъ захватывать слухъ о сумасшествіи Чацкаго, тѣмъ замѣтнѣе будетъ движеніе на вторыхъ планахъ, тѣмъ больше будетъ расти шелестъ шепота, пока это не захватитъ всѣхъ гостей. Прекратятся танцы, спугнутые распространившеюся вѣстью, что въ домѣ—сумасшедшій, и гости постепенно двинутся сюда, потому что здѣсь—самые компетентные слухи.

„Горе отъ ума".

Чацкій (IV-ый актъ) — В. И. Качаловъ.

Для насъ совершенно не обязательна традиція, что гг. N. и Д.—молодые люди изъ служащихъ по архиву. Юркіе молодые люди, разносящіе вѣсть по залѣ—намъ это кажется менѣе типичнымъ, чѣмъ солидные господа, хотя бы изъ трехъ бульварныхъ франтовъ, „которые съ полвѣка молодятся“...

Г. N. началъ causerie съ Софьей въ темпѣ вечера, безъ театральной торопливости. Услыхавъ отъ нея интересную новость, онъ подсаживается къ г. Д. и сообщаетъ ему. Темпъ долженъ наростать чрезвычайно послѣдовательно, безъ театральной торопливости. Люди пугаются не сразу, а заражая страхомъ другъ друга. Въ наростаніи—самое правильное достиженіе сценическаго эффекта.

Какъ разъ, когда г. N. отходитъ отъ г. Д.—„Пойду, освѣдомлюсь, чай, кто-нибудь да знаетъ“,—отъ двери залы идетъ Чацкій, уже начинающій скучать. Г. N. осторожно пятится отъ него. Этотъ незначительный бликъ даетъ тонъ того, какъ будетъ принята вѣсть о сумасшествіи Чацкаго: со страхомъ.

„Горе отъ ума“.

Репетиловъ — В. В. Лужскій.

Во всѣхъ дальнѣйшихъ сценахъ допускается на театрахъ еще одна рѣжущая слухъ фальшь: всѣ говорятъ такъ же громко, какъ и раньше. Это психологически невозможно. Намъ представляется, наоборотъ, что всѣ шушукаются, шепчутся и съ ужасомъ поглядываютъ на ту дверь, за которой предполагается Чацкій.

И еще: нѣтъ ничего несноснѣе, когда, въ явленіи XXI-мъ, всѣ, собравшись въ кучу, начинаютъ говорить о Чацкомъ въ такомъ спокойномъ тонѣ, какъ будто только для того, чтобъ почесать языки.

Въ такихъ сценахъ, какъ это XXI-ое явленіе, чуть только исполнители ослабили темпераментъ, получается, шаржъ. Въ томъ-то и комизмъ всѣхъ этихъ ограниченныхъ и грубыхъ людей, что они отдаются вздору съ такой страстью, какъ бы это было самое важное въ ихъ жизни.

У этихъ глупцовъ любовь къ чужимъ интересамъ и страхъ, что въ домѣ есть сумасшедшій, такъ взвинтили воображеніе, что они „пятятся отъ Чацкаго въ противоположную сторону“; Хлестова съ глубокой искренностью говоритъ: „Ну, какъ съ безумныхъ глазъ затѣетъ драться онъ!“ Фамусовъ блѣднѣетъ и молится: „О, Господи! помилуй грѣшныхъ насъ!..“ И въ отчаяньи за Софью, что она не отходитъ отъ Чацкаго...

И въ отвѣтъ на это движеніе животнаго страха, охватившаго толпу представительныхъ, аристократически-красивыхъ, разряженныхъ по-бальному мужчинъ и женщинъ, въ отвѣтъ на эти вытаращенные въ тупомъ безуміи глаза — звучитъ скорбный и гнѣвный монологъ „милліонъ терзаній“: одинъ изъ самыхъ удивительныхъ эффектовъ русскаго театра!“

„Впечатлѣнія спектакля на публику—читаемъ мы въ одномъ изъ газетныхъ отзывовъ—заключало въ себѣ всю гамму—отъ полнаго восторга до негодованія“.

Этотъ восторгъ относился, главнымъ образомъ, къ внѣшней сторонѣ интерпретаціи комедіи. Постановка, декораціи, изумительно яркое и точное воспроизведеніе во всѣхъ деталяхъ „минувшаго житья“—все это нравилось чрезвычайно.

„Негодованіе“ же, о которомъ говоритъ авторъ приведенной замѣтки — обрушилось всецѣло на исполненіе, или точнѣе сказать, на *толкованіе* ролей. Такъ Станиславскій былъ „отмѣнный профессоръ“ ибо не столько сыгралъ, сколько *показалъ* Фамусова. А главное, пишетъ С. В. Яблоновскій онъ оставался „больше всѣхъ остальныхъ – самимъ собой“.

„Фамусовъ—Станиславскій—говоритъ и Н. Е. Эфросъ—нравится не столько интерпретаціей роли, сколько интерпретаціей текста“ Чацкій—въ передачѣ Качалова показался лишеннымъ „страсти, чувства, пылкости“, хотя именно эти черты и должны были быть основными въ томъ образѣ Чацкаго, какой рисуетъ себѣ театръ.

„Драма чувствъ разрѣшена не была“ (Эфросъ). Не нравилась Германова—Софья, „траферетнымъ“ казался Лужскій—Репетиловъ.

Отмѣчена удача Лилиной—ея Лиза „живетъ настоящей жизнью“.

Изъ эпизодическихъ ролей—очень удалась роль Хлестовой—Самаровой,—въ ней „самое яркое пятно картины“.

Но несмотря на многіе недочеты исполненія—„Горе отъ ума“ было признано однимъ изъ замѣчательныхъ въ исторіи Х. Т. спектаклей. „Комедія давно нашедшая свою душу—нашла теперь свое тѣло“, писалъ Яблоновскій, и въ этомъ суммированномъ отъ спектакля впечатлѣніи—сходились всѣ отзывы...

Слѣдующей новой постановкой этого сезона явился „Брандъ“ Ибсена. Первое представленіе состоялось 20-го декабря.

Брандъ—В. И. Качаловъ.

Роли были распредѣлены такъ: Бранда игралъ В. И. Качаловъ, Агнесъ—М. Н. Германова, Эйнара—А. И. Адашевъ, мать Бранда—Н. С. Бутова, Гердъ—С. В. Халютина, Фохта—В. В. Лужскій, цыганку—Е. П. Муратова, доктора—Н. Н. Званцовъ, Пробста—В. Ѳ. Грибунинъ, учителя—Н. Н. Горичъ, писаря—Н. Ѳ. Баліевъ.

Режиссировали В. И. Немировичъ-Данченко, В. В. Лужскій. Для внѣшняго колорита—какъ пишетъ офиціальный лѣтописецъ театра въ отчетѣ за 1906—07 г.—были командированы въ Норвегію В. В. Лужскій и В. А. Симовъ.

Поэма не могла быть поставлена полностью вслѣдствіе ея размѣровъ, не поддающихся инсценировкѣ для одного вечера, и физической невозможности исполнителю главной роли вынести всю поэму безъ купюръ.

Московская критика встрѣтила постановку довольно сурово. Большая часть похвалъ выпала лишь на долю декорацій и, вообще, всей внѣшней части спектакля. „Эти живыя картины, читаемъ мы въ газетныхъ отзывахъ,—эти различные аспекты горъ, снѣговыхъ и безснѣжныхъ, это холодное и сѣверное солнце, этотъ горный шумъ и грохотъ сползающихъ лавинъ—все это поистинѣ превосходно“.

Исполненіе главныхъ ролей—нравилось. Но толкованіе образовъ казалось несоотвѣтствующимъ замыслу Ибсена. Укоряли театръ за пропускъ такой важной сцены, какъ сцена побиванія камнями Бранда.

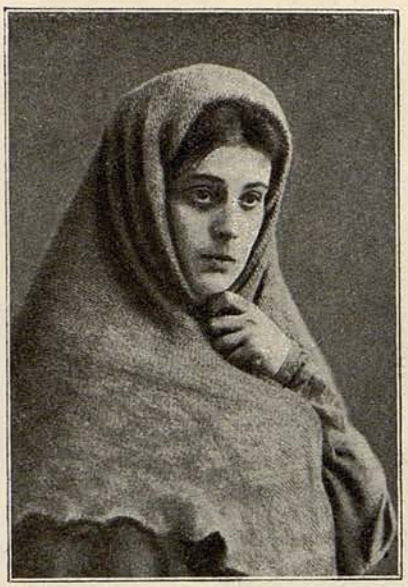
И самъ Брандъ, такъ какъ игралъ его Качаловъ, былъ „лишенъ титанической силы—силы темперамента и убѣжденности“. („Р. В.“).

Академическая Библиотека
Государственного
Малого театра

Брандъ Качалова—не Брандъ Ибсена, вотъ тотъ лейтъ-мотивъ, который звучалъ въ отзывахъ объ интерпретаціи этой роли.

Брандъ въ толкованіи артиста вышелъ „болѣе близкимъ и понятнымъ намъ", но это не „сектантъ а христіанинъ". И христіанинъ—добавляетъ критикъ „Русс. Вѣд."—обрусѣвшій. „Качаловъ обрусилъ Бранда". „Онъ игралъ его такъ прекрасно, что почти никто изъ зрителей не замѣтилъ, что его Брандъ, кромѣ матери, жены, сына, народныхъ упованій, принесъ и еще жертву: жертва эта—идея пьесы". (С. Яблоновскій въ „Рус. Словѣ"). Понравилось исполненіе ролей старухи-матеря г-жей Бутовой, Агнесъ—Германовой, цыганки—Муратовой и въ особенности Гердъ—Халютиной.

„Брандъ".



Агнесъ — М. П. Германова.

Гердъ — С. В. Халютина.

8-го февраля театръ показалъ „Драму жизни". „Сюда" писалъ Н. Е. Эфросъ „театръ пришелъ отъ реализма (12 аршинъ рукавовъ у боярскихъ шубъ въ „Ѳеодорѣ"), къ самому категорическому отрицанію этихъ 12 аршинъ, къ утвержденію противоположнаго: къ художественному намеку, къ декораціи, къ барельефу, плоскому профилю. Какъ идеалъ—ирреальность, полный разрывъ съ натурой. Отъ полюса—къ полюсу. Для пожара, къ инсценировкѣ котораго еще недавно здѣсь приглашали брандмейстеровъ, теперь довольно одного красненькаго огонька, значка; для бури, отъ которой недавно ходуномъ ходили корабли и вздымались, пѣнясь, валы—одной музыкальной гаммы, звукового значка, замѣняющаго всѣ детали картины; для пейзажа фіорда, горъ и скалъ, еще недавно изумлявшихъ фотографической вѣрностью—красныя и желтыя пятна. И вмѣсто лица, на которомъ прежде были скрупулезно выгримирована каждая морщинка, бородавка—темный силуэтъ его, еле отступающій отъ фона. Не символизація даже, а сигнализація дѣйствительности, достигающая своего апогея въ сценѣ ярмарки, гдѣ эффектъ ужаса должны дать промасленные транспаранты и на нихъ китайскія тѣни. Замѣтна тенденція—убіенія „третьяго измѣренія"—живую фигуру—замѣнить барельефомъ, живое лицо—силуэтомъ".

Но эти новые принципы постановки—сочувствія ни у прессы, ни у зрителей не встрѣтили. Весь спектакль, какъ бы состоялъ изъ „загадокъ и ребусовъ"—суммируетъ свои впечатлѣнія рецензентъ „Р. В." и въ видѣ эпиграфа къ отзыву, ставитъ слова изъ горбуновскаго разсказа: „очень ужъ ноньче народъ балованный сталъ: все наровятъ, какъ почуднѣй".

Декораціи В. Е. Егорова и Н. П. Ульянова поразили своей причудливостью; давала настроеніе оригинальная музыка (Саца), и это оставляло больше впечатлѣнія, чѣмъ игра, движенія и рѣчи артистовъ. („Новь").

Изъ исполнителей отзывы отмѣчаютъ г-жу Книпперъ—Терезиту, хотя тѣ нотки чувственности, которыя вложила въ свое толкованіе роли артистка—убили, по мнѣнію одного изъ критиковъ—ея мистику; отмѣчаютъ и г. Вишневскаго—Енъ Спиръ.

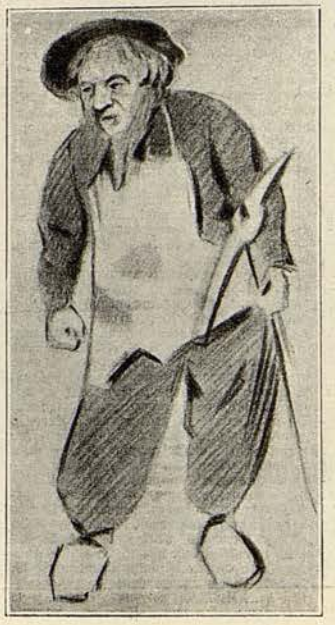
„Монотоннымъ и скучнымъ“ прошелъ у Станиславскаго—Карено.

И только одинъ Москвинъ-Отерманъ—вырвался изъ этого общаго тона—замѣнить живое лицо—силуэтомъ. Каждая побѣда Москвина—была пораженіемъ новыхъ принциповъ...

И на этомъ отзывѣ сходится, почти безъ исключенія, вся критика.

„Драма жизни“.

Тю — Н. А. Подгорный.



Каменоломъ — А. Р. Артемъ.

Единодушно была признана неудача Найденовскихъ „Стѣнъ“. Рецензентъ „Нови“ не удивился, если бы театръ поставилъ „Балаганчикъ“, но постановка „Стѣнъ“ „умѣстна на всякой сценѣ, но не у художниковъ“.

Изъ участвующихъ въ спектаклѣ выпалъ значительный успѣхъ на долю г. Качалова—Копейкина, Москвина—Кастьянова, Савицкой—Кастьяновой и въ особенности Халютиной—Таня Копейкина. Меньше понравился Грибунинъ—Артамонъ.

Въ этомъ сезонѣ были возобновлены „Дѣти солнца“, „Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ“ (трагедія шла не полностью, а въ томъ видѣ, въ какомъ игралась она въ заграничной поѣздкѣ), „Вишневый садъ“ „Три сестры“, „Дядя Ваня“.

Очень интересно сравнить отзывы прессы о возобновленіи „Трехъ сестеръ“ въ этомъ сезонѣ, съ тѣми, что писались въ 1901-омъ году, когда шла эта Чеховская пьеса впервые. Тогда замѣчалось рѣзко-отрицательное отношеніе, теперь оно не только исчезло, но замѣнилось единодушно восторженнымъ. Случай въ эволюціи художественныхъ вкусовъ—достойный быть отмѣченнымъ!

Весной состоялись гастроли въ Петербургѣ. Тамъ шли „Горе отъ ума“, „Три сестры“, „Брандъ“, „Драма жизни“, „Дядя Ваня“. Одинъ спектакль—былъ утренній. Шелъ „Дядя Ваня“. Сборъ съ него поступилъ на памятникъ А. П. Чехову въ Баденвейлерѣ.

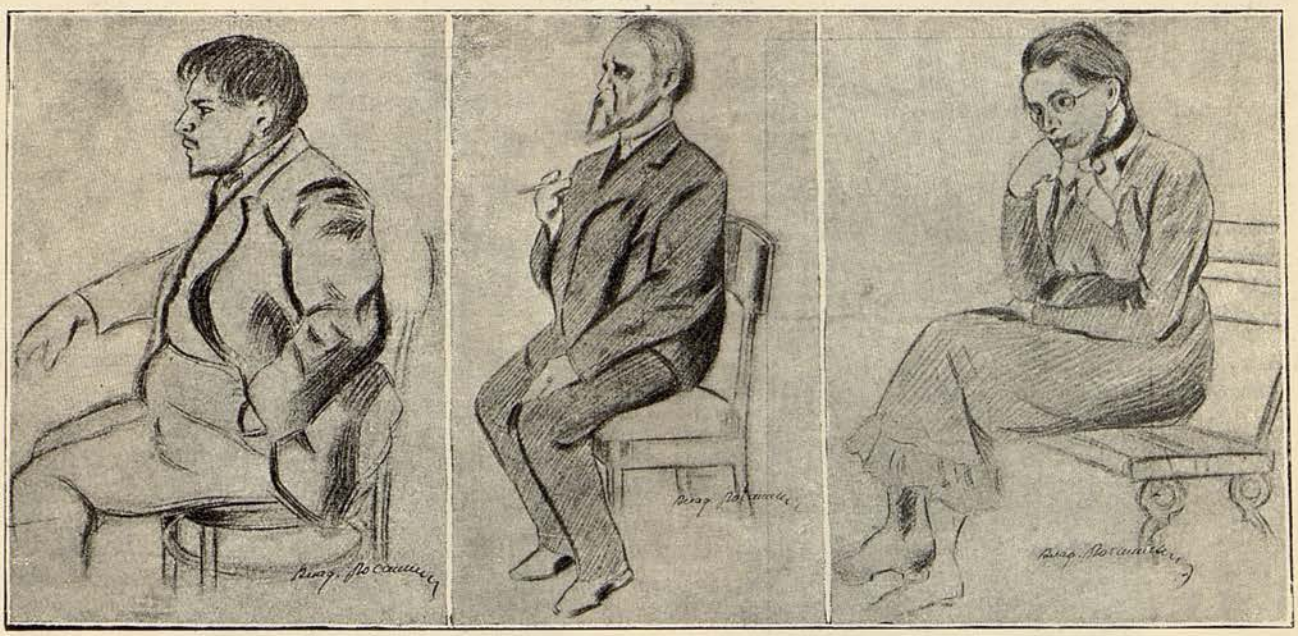
Спектакли давались въ Михайловскомъ театрѣ.

Петербургъ холодно отнесся къ „Горе отъ ума“ въ интерпретаціи театра. „Горе отъ раціонализма, а не горе отъ ума“—вотъ какой приговоръ вынесъ В. Азовъ въ „Рѣчи“. И съ этимъ отзывомъ соглашается вся критика, за исключеніемъ одного лишь Андріевскаго, привѣтствовавшаго и толкованіе театра и воплощеніе замысла на сценѣ...

„Брандъ“ былъ встрѣченъ менѣе сурово. Homo novus (А. Р. Кугель въ „Т. и И“), напр., отдавалъ дань „величайшаго уваженія“ къ театру и его работѣ надъ Брандомъ, „Задача поставленная, имъ—колоссальна—писалъ онъ—и если она выполнена удовлетворительно—это огромная заслуга“.

Среди отрицательныхъ отзывовъ о „Драмѣ жизни“, новаторскіе пріемѣ при постановкѣ которой встрѣтили то же осужденіе, что и въ Москвѣ, выдѣляется отношеніе части критики, находившей, что и поставлена и исполнена драма Гамсуна „безукоризненно“.

„Стѣны“. А. Найденова.



Рисунки В. Россинскаго.

Артамонъ — В. Ф. Грибунинъ. Кастьяновъ — И. М. Москвинъ. Таня — С. В. Халютина.

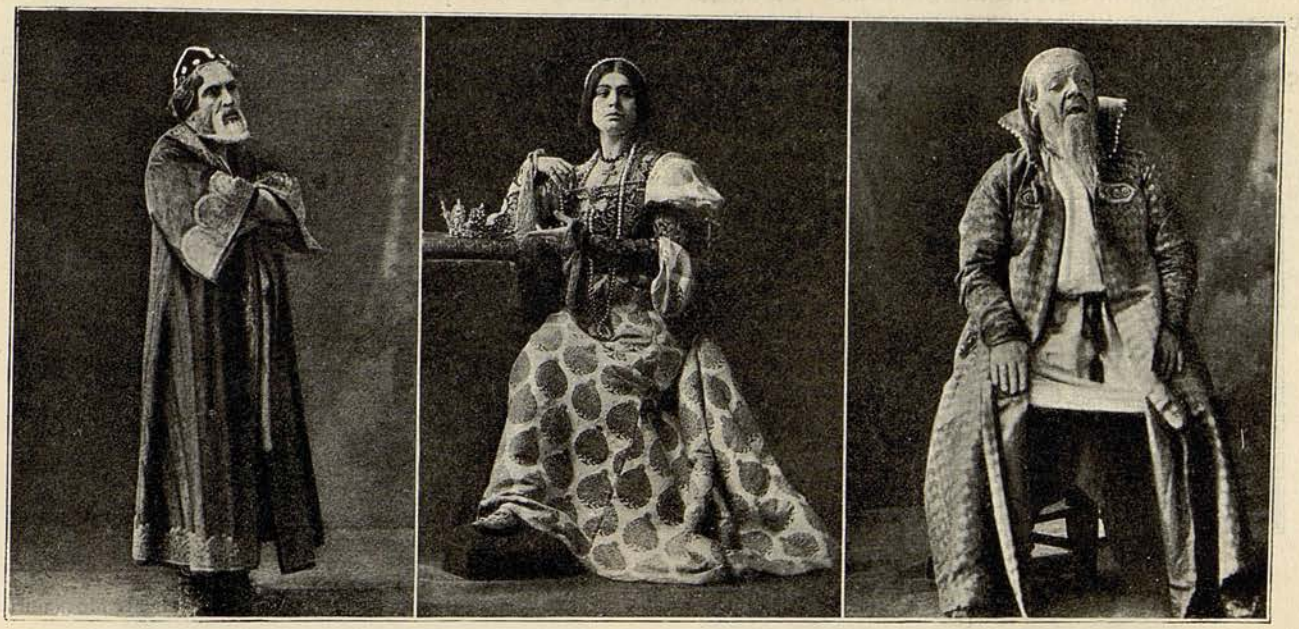
Отъ спектакля—писалъ г. Василевскій—остается напѣвность.

„Постановка „Драмы жизни“ несомнѣнно вѣха на пути искусства сцены“—читаемъ мы въ рецензіи г. Старка въ „Театрѣ и Искусствѣ“. „Этой смѣлой постановкой—пишетъ г. Старкъ—Х Т., послѣ долгихъ колебаній, обрубилъ канаты и пускается въ открытое море какого-то новаго, малоизвѣстнаго сценическаго искусства“.

Съ огромной радостью было встрѣчено возобновленіе и „Трехъ сестеръ“ и „Дяди Вани“.

„Кто творецъ этой мистеріи, въ которой слова стоятъ паузъ, а паузы стоятъ словъ?“, спрашивалъ В. Азовъ послѣ „Трехъ сестеръ“ и восторженно восклицалъ: „Волшебникъ Чеховъ. Волшебный театръ!“

Изъ внутренней жизни театра за этотъ годъ слѣдуетъ отмѣтить вступленіе въ театръ А. А. Стаховича и запрещеніе „Каина“, постановку котораго разсчитывали включить въ репертуаръ слѣдующаго сезона.



Борисъ — А. Л. Вишневскій. Марина — М. Н. Германова. Василій Шуйскій — В. В. Лужскій.

Сезонъ 1907—08 года.

„Борисъ Годуновъ“, „Жизнь Человѣка“, „Росмерсхольмъ“.

10-го октября 1907 года Художественный театръ въ первый разъ сыгралъ „Бориса Годунова“.

„Театръ постановкой Пушкинской трагедіи сдѣлалъ очень и очень большой шагъ впередъ“, писалъ послѣ премьеры Н. Е. Эфросъ, находившій, что театру удалось найти какое-то прекрасное сочетаніе принциповъ реалистическихъ — „археологія“ постановки — съ принципами чисто импрессіонистическими“.

Но всѣ похвалы критики должно въ значительной ихъ степени отнести за счетъ не исполненія трагедіи („не яркаго, не сильнаго и не глубокаго), а ея постановки,—„интересной, обдуманной и выдержанной въ смыслѣ исторической правды“.

„Настоящее очарованіе, констатируетъ С. В. Яблоновскій, началось съ 10-ой картины (пріемъ у Самозванца). И внѣшнія очертанія почти всѣхъ образовъ „Бориса“ очень удались театру. Такъ, и не забываемы фигуры „иноковъ“—патріарха и святителя“.

„Три инока—новая побѣда театра“. Великолѣпенъ юродивый. До боли реальна уродливая группа калѣкъ“.

И роли эпизодическія нашли исполнителей болѣе яркихъ, чѣмъ роли главныя.

Такъ превосходно и сочно сыгралъ Варлаама Ураловъ, удивительно читалъ монологъ Пимена—Качаловъ,—читалъ такъ „какъ сейчасъ никто на русской сценѣ не могъ бы читать его“. Въ крошечной роли Рузи обратила на себя вниманіе всей критики г-жа Барановская. Понравились Ксенія—Савицкая и Феодоръ—Горевъ.

Но съ недоумѣніемъ было встрѣчено исполненіе Самозванца—Москвинымъ. У него намѣчался интересный замыселъ роли, но этотъ замыселъ разработанъ не былъ.

П. Яревъ отмѣчаетъ одну черту въ интерпретаціи Москвина—Самозванца—это постоянная возбужденность Григорія Отрепьева, которому, все, что вокругъ него происходитъ, должно казаться болѣзненнымъ сномъ. Но вся роль цѣликомъ Москвину не удалась. Онъ былъ ярокъ въ сценѣ пріема, и совсѣмъ плохъ у фонтана.

Борисъ—Вишневскаго былъ „сухъ и риториченъ“ .Онъ не передалъ „трагедію души Годунова. У него былъ отличный гримъ, была эффектная фигура, яркій голосъ, было даже царственное величіе. Но не было трагической души. И шапка Мономаха была ему тяжела только, такъ сказать, физически. И былъ зритель глухъ и слѣпъ къ мукамъ его совѣсти“ (Н. Эфросъ).

Великаго циника далъ Лужскій—Василій Шуйскій.

Постановка „Жизни Человѣка“ Леонида Андреева, о которой ходило такъ много толковъ и слуховъ, наконецъ, осуществилась. Первое представленіе состоялось 12 декабря.

Послѣ премьеры газеты писали, что „Художественный театръ открылъ и показалъ намъ новый стиль въ театрѣ, новыя формы театральнаго искусства, повелъ насъ смѣло, твердо, увѣренно на

„Борисъ Годуновъ“.

Домъ Шуйскаго.

Келья въ Чудовомъ монастырѣ.

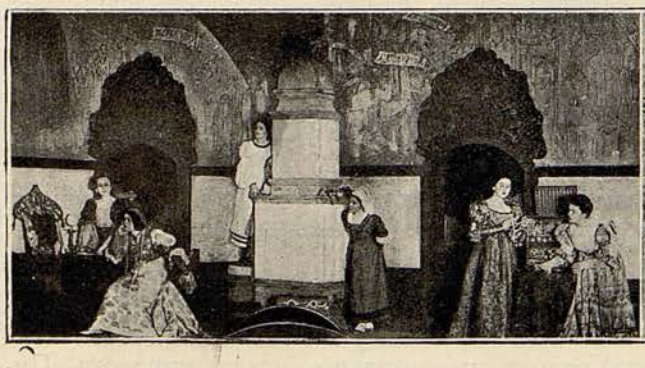
Пименъ — В. И. Качаловъ. Самозванецъ — И. М. Москвинъ.

новый путь сценическаго творчества. Открыто новое то, что жизнь можно воспроизводить, давая ея схему, ея скелетъ, а вдохновенью творческой работѣ каждаго зрителя представляется и возможность, и право, и обязанность заполнить ее конкретными подробностями.

Первый и прочный камень театра будущаго заложенъ“.

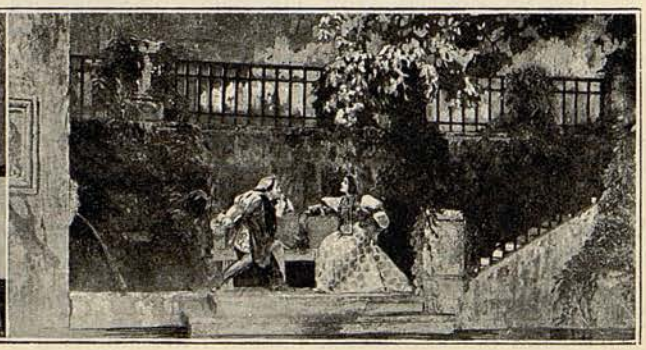
Постановка „Жизнь Человѣка“—даетъ право признать „Жизнь Человѣка“ на сценѣ Художественнаго театра не только не заурядным спектаклемъ, но и важнымъ шагомъ въ эволюціи нашего театра“, говоритъ и Н. Эфросъ.

„Борисъ Годуновъ“.



Замокъ Мнишекъ.

Рузя — В. В. Барановская. Марина — М. Н. Германова.



Фонтанъ.

Самозванецъ — И. М. Москвинъ. Марина — М. Н. Германова.

Спектакль вообще произвелъ впечатлѣніе яркое и сильное. Въ отзывахъ, появившихся уже на слѣдующій день послѣ перваго представленія, находимъ такія описанія: „Изъ мрака бездны расползается смутный свѣтъ, въ безформенномъ пятнѣ котораго едва вырисовывается силуэтъ громадной глыбы.

Мягко окутанный бархатомъ, онъ словно уходитъ съ его расплывчатыми складками въ безначальное, въ хаосъ.

Лица не видно. Чуть сѣрѣютъ руки.

Вѣщаетъ:

„Суета-суетъ и всяческая суета“. Это нѣкто въ сѣромъ.

„Рожденіе Человѣка“.

Васъ давитъ безысходность линій. Треугольная комната съ ярко отчерченными отъ потолка стѣнами и такими же окнами.

Рядъ симметрически разставленныхъ стульевъ—схемъ.

Опрощенная опять-таки до схемы—этажерка.

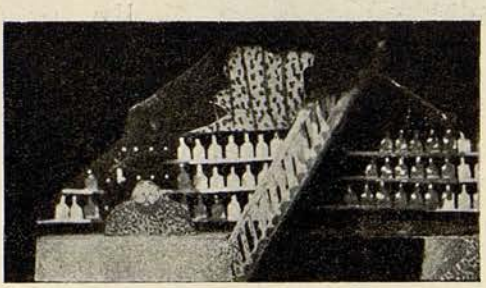
Безшумно скользящія старухи-парки, образы которыхъ сливаются со всѣмъ фономъ, какъ бы рожденные изъ него, какъ бы его осколки".

А вотъ впечатлѣніе отъ картинъ „бала" и „смерти человѣка":

„Безумнымъ ужасомъ глубочайшаго безвѣрья и отчаянія вѣетъ на насъ отъ фантастическаго бала въ этомъ черномъ покоѣ, гдѣ вытянувшаяся въ рядъ толпа разряженныхъ уродовъ—гостей, глядя въ пустоту, восхищается призраками несуществующаго блеска, въ то время, какъ три черныхъ музыканта судорожно выводятъ рыдающую тоской мелодію. Голоса уродовъ то по птичьи перекликаются, то сливаются въ чудовищный хоръ; слова отъ повторенія теряютъ смыслъ и превращаются въ стихію танцующихъ и свистящихъ звуковъ. Изъ темнаго угла авансцены внезапно вырастаютъ въ свѣтѣ звѣздоподобныхъ огней двухъ электрическихъ люстръ застывшія фигуры Человѣка и его жены, потомъ его друзей и враговъ—и медленно проходятъ по сценѣ, и снова утопаютъ во мракѣ.

Въ удушливой мглѣ темнаго притона, гдѣ, склонивъ на столъ сѣдую голову, спитъ предсмертнымъ сномъ погибающій Человѣкъ, шевелятся, бродятъ и стонутъ призраки падшихъ людей.

„Жизнь человѣка"



Снимокъ В. Базилевскаго.

Первая картина. Макеты В. Е. Егорова. **Послѣдняя картина.**

Вотъ они исчезаютъ, точно растаивъ во мракѣ, опять выплываютъ, окружаютъ спящаго. Неизвѣстно, когда и неизвѣстно откуда выскользнули таинственныя старухи въ зеленыхъ покрывалахъ, а тѣ, другія страшныя видѣнія уже скрылись. Темныя старухи шепчутся, хихикаютъ и пищатъ, какъ мыши въ покинутомъ домѣ, и ведутъ разсказъ о прошломъ Человѣка. Тонкій голосъ напѣваетъ грустную мелодію, черные музыканты вырастаютъ одинъ надъ другимъ на почти отвѣсной лѣстницѣ: музыка Бала. Безчисленныя темныя старухи, незамѣтно заполнившія всю сцену, раскачиваются подъ пѣніе скрипокъ—ихъ свѣтлѣющія во мракѣ, распростертыя руки танцуютъ какой-то удивительный трагическій танецъ... Быстрые и тревожные звуки напѣва и танецъ бѣлѣющихъ рукъ... Человѣкъ внезапно поворачивается, опрокидывается, выкрикиваетъ послѣднія хриплыя слова, судорожно раскидываетъ мертвѣющія руки. Вихрь смутныхъ, оборванныхъ тѣней и свистящихъ звуковъ взметается вокругъ него—точно всплескъ стихіи, поглощающій его душу: „Тише! Человѣкъ умеръ!" раздается властный голосъ. Все сразу стихаетъ, меркнетъ до полночной тишины, въ глубинѣ сцены обозначается смутно свѣтлѣющее пятно, и на немъ—исполинская тѣнь „Рока".

Понравились и актеры. О Леонидовѣ-Человѣкѣ писалъ С. В. Яблоновскій, что онъ былъ очень хорошъ во второй картинѣ, голоднымъ, талантливымъ, молодымъ. Еще лучше былъ онъ въ предпослѣдній сценѣ, старикомъ.

Той свѣтлой радостью, которую испытывали при неожиданной встрѣчѣ съ новымъ яркимъ талантомъ, пахнуло на зрителей отъ г-жи Барановской. Она появилась впервые въ такой крупной и отвѣтственной роли, какъ роль жены Человѣка и это было большимъ и пріятнымъ сюрпризомъ со стороны Х. Т.

Нравилась музыка Сада; по адресу и режиссеровъ и исполнителей слышалось не мало комплиментовъ. Въ гораздо меньшей степени выпало ихъ на долю автора.

Очень рѣзко, но въ вполнѣ опредѣленной формѣ вылилось суровое осужденіе Андреевской вещи въ рецензіи г-жи Малахіевой-Мировичъ, которая, подводя итоги своимъ впечатлѣніямъ, вынесеннымъ отъ блестящей постановки, воскликнула: „но какое это злое недоразумѣніе жизни, какое святотатство тратитъ геній Станиславскаго на мертворожденную, лубочную вещь!"...

Въ этомъ сезонѣ „Жизнь Человѣка" въ Москвѣ сыграли 38 разъ...

Росмерсхольмъ.

Ребекка — О. Л. Книпперъ.

„Росмерсхольмъ“, поставленный 5 го марта—не принесъ удачи. Спектакль показался не яркимъ. Казалось, что исполнителямъ главныхъ ролей—Ребекки и Росмера (Книпперъ и Качаловъ) не хватало, какъ писали — „искренности, которая необходима для изображенія этихъ исключительныхъ ролей“.

Интереснымъ и яркимъ Кролемъ былъ г. Лужскій; не удались роли Бренделя (Вишневскій) и Мортенсгора (Леонидовъ).

Драма Ибсена была поставлена (В. И. Немировичемъ-Данченко) въ характерѣ опрощенномъ и сжатомъ.

Изъ возобновленій этого сезона слѣдуетъ отмѣтить постановку „Иванова“. Объ этомъ спектаклѣ писали: „это была какая то ослѣпляющая, одурманивающая виртуозность исполненія“.

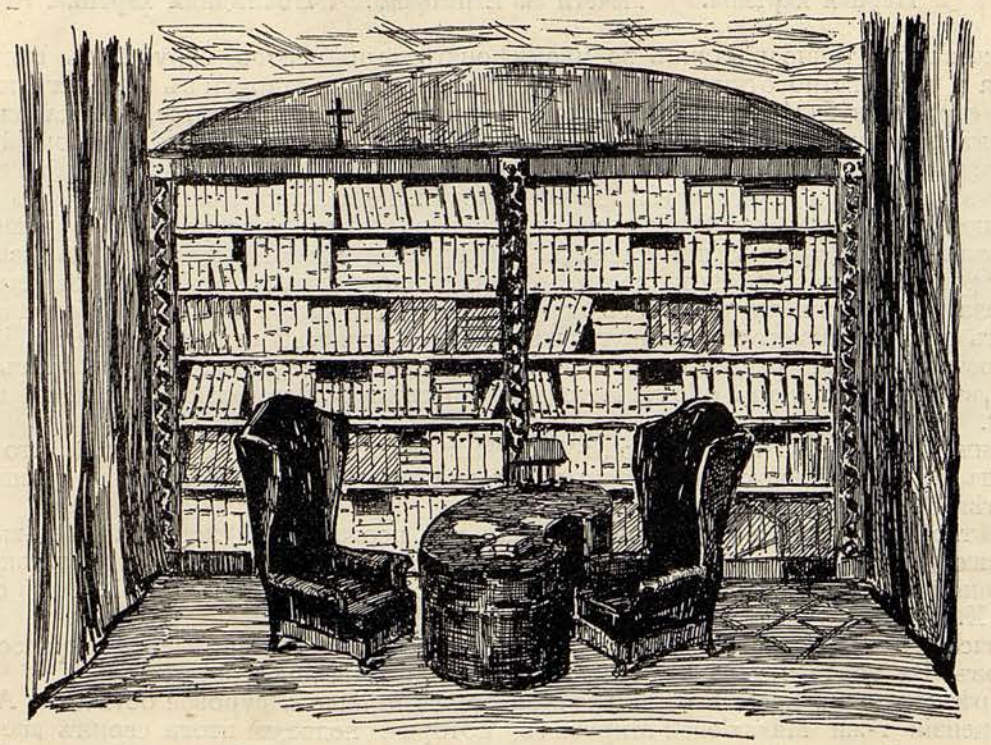
„Жизнь Человѣка“.

Жена Человѣка—В. В. Барановская.

Сезонъ, по обыкновенію, былъ законченъ Петербургскими гастролями, для которыхъ репертуаръ составился изъ „Росмерсхольма“, „Жизни Человѣка“, „Бранда“, „Доктора Штокмана“, „Вишневаго сада“ и „Горе отъ ума“.

Наибольшій успѣхъ выпалъ на старыя пьесы („Штокманъ“ и „В. сада“). Понравилась „Жизнь Человѣка“.

„Росмерсхольмъ“.



Зарисовка Ф. Меньшова.

Декорація II-го акта.

Въ странѣ воспоминаній.

„Синяя птица“.

I.

Рѣчь, сказанная К. С. Станиславскимъ труппѣ.

Я счастливъ, что пьеса «Синяя птица» при сегодняшнемъ чтеніи такъ восторженно принята Вами.

На дняхъ мы приступаемъ къ изученію произведенія, къ подготовительнымъ работамъ и пробамъ для ея постановки, которая состоится въ началѣ будущаго сезона, т. е. въ октябрѣ или началѣ ноября.

Нашъ любимый и геніальный авторъ пьесы, Морисъ Метерлинкъ, оказалъ намъ большую честь и довѣріе, которыя мы должны оправдать.

За нами будетъ слѣдить не одна Москва.

Самъ авторъ собирается доставить намъ большую радость и пріѣхать на первый спектакль.

Можно ли придумать большихъ поощреній для предстоящей намъ работы. Мы знаемъ, насколько она отвѣтственна и огромна.

Передо мной стоятъ три главныя трудности, которыя намъ надо побороть.

1) Прежде всего, намъ надо передать на сценѣ—непередаваемое. Мысли и предчувствія Метерлинка такъ неуловимы и нѣжны, что они могутъ не перелетѣть за рампу.

Чтобъ не случилось этого, — намъ, артистамъ, режиссерамъ, художникамъ, музыкантамъ, декораторамъ, машинистамъ, электротехникамъ, — надо проникнуться, какъ можно глубже, мистицизмомъ автора и создать на сценѣ соотвѣтствующую атмосферу, неотразимую для публики.

Конечно, — это самое главное и самое важное.

2) Какъ хорошо, если бъ этого было достаточно, чтобы овладѣть публикой во всемъ ея разнообразномъ составѣ.

Къ сожалѣнію, публика недостаточно чутка и подготовлена для воспріятія отвлеченныхъ чувствъ и мыслей, и объ этомъ не слѣдуетъ забывать.

„Синяя птица“.

Ночь — Е. П. Муратова. **Свѣтъ — В. В. Барановская и Фея — М. Г. Савицкая.** **Фея — М. Г. Савицкая.**

3) Намъ приходится изобразить на сценѣ сонъ, мечту, предчувствіе, сказку.

Это кружевная работа.

Сценическія средства, которыми располагаетъ современная театральная техника, — грубы и топорны.

Это также большая техническая трудность.

Попробую сдѣлать первые шаги по пути предстоящихъ намъ исканій.

Они будутъ шатки и, вѣроятно, — ошибочны, — такъ какъ я только два раза прочелъ пьесу и, конечно, не могъ разглядѣть всѣхъ тонкихъ тканей, изъ которыхъ сотканы, какъ паутины, творенія геніальнаго поэта.

Я буду фантазировать по первымъ впечатлѣніямъ отъ пьесы на разныя темы: чего требуетъ самъ авторъ, съ какими впечатлѣніями уѣдетъ изъ театра публика, какъ добиться этихъ впечатлѣній и т. п.

* * *

Начну съ главнаго, т. е. съ автора.

Человѣкъ окруженъ таинственнымъ, ужаснымъ, прекраснымъ, непонятнымъ...

Это таинственное или безсмысленное обрушивается на молодое и жизнеспособное, что больше всего трепещетъ на землѣ, или оно засыпаетъ снѣгомъ безпомощныхъ слѣпцовъ, или оно удивляетъ и ослѣпляетъ насъ своими красотами.

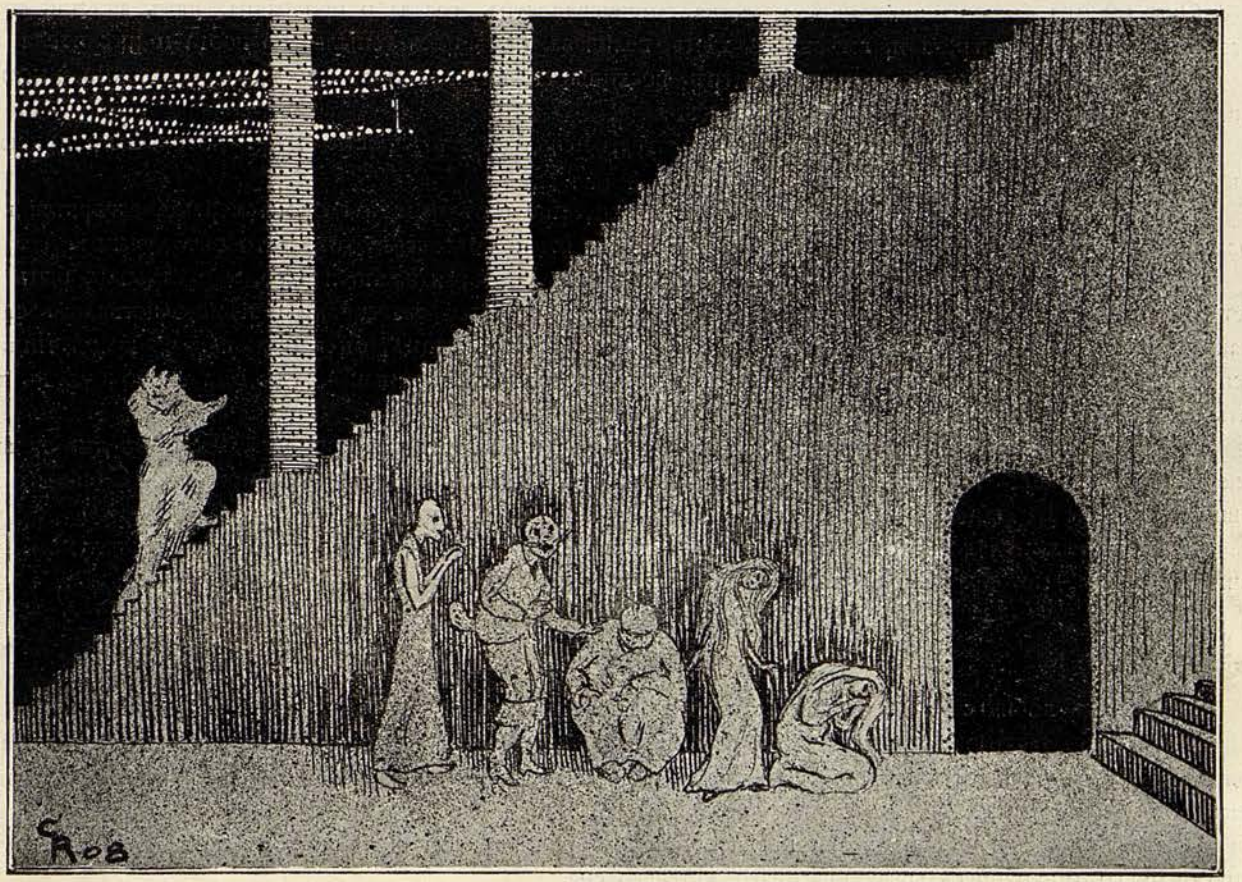
Мы тянемся къ таинственному, предчувствуемъ его, — но не понимаемъ.

Иногда въ повышенныя минуты нашихъ чувствованій, на секунду,— наши глаза прозрѣваются и снова смрадъ дѣйствительности заволакиваетъ едва прояснившіеся таинственные контуры.

Человѣкъ по своей животной природѣ—грубъ, жестокъ и самонадѣянъ. Онъ убиваетъ себѣ подобныхъ, пожираетъ животныхъ, уничтожаетъ природу и вѣритъ въ то, что все его окружающее создано для его прихоти.

Человѣкъ царствуетъ на землѣ и думаетъ, что онъ позналъ міровыя тайны. На самомъ дѣлѣ, онъ знаетъ мало.

„Синяя птица“.



„У феи Бирилюны“.

Самое главное скрыто отъ человѣка. Такъ живутъ люди среди своихъ матеріальныхъ благъ, все больше удаляясь отъ духовной, созерцательной жизни.

Только немногимъ избранникамъ свойственно это духовное счастье. Они напряженно прислушиваются къ шороху, производимому ростомъ былинки или устремляютъ взоры на призрачные контуры невидимыхъ намъ міровъ.

Подсмотрѣвъ или подслушавъ міровыя тайны, — они повѣтствуютъ ихъ человѣкамъ, которые смотрятъ на геніевъ съ раскрытыми глазами и недовѣрчивой улыбкой, подмигивая глазомъ. Такъ летятъ столѣтія, а гулъ городовъ и деревень все заглушаетъ шорохъ, производимый ростомъ былинки.

Дымъ фабрикъ скрываетъ отъ насъ красоту міра; мануфактурная роскошь ослѣпляетъ насъ, а лѣпные потолки отдѣляютъ насъ отъ неба и звѣздъ.

Мы задыхаемся и ищемъ счастья въ смрадѣ и копоти созданной нами жизни.

Иногда мы схватываемъ настоящее счастье... тамъ вдали, въ открытомъ полѣ, подъ лучами солнца, но это счастье, подобно синей птицѣ, — чернѣетъ, едва мы входимъ въ тѣнь смраднаго города.

Дѣти ближе къ природѣ, изъ которой они такъ недавно произошли.

Они любятъ созерцать.

Они способны любить игрушки, они плачутъ, разставаясь съ ними.

Дѣти вникаютъ въ жизнь муравья, березки, собачки и кошки.

Дѣтямъ доступны высокія радости и чистыя грезы.

Вотъ почему Метерлинкъ окружилъ себя дѣтьми въ «Синей птицѣ» и предпринялъ съ ними путешествіе по таинственнымъ мірамъ.

Міръ дѣтскихъ фантазій, ужасовъ и грезъ удался Метерлинку въ совершенствѣ. Попробуемъ и мы помолодѣть на 30 лѣтъ и вернуться къ отрочеству.

Постановка «Синей птицы» должна быть сдѣлана съ чистотой фантазіи десятилѣтняго ребенка.

Она должна быть наивна, проста, легка, жизнерадостна, весела и призрачна, какъ дѣтскій сонъ; красива, какъ дѣтская греза и, вмѣстѣ съ тѣмъ, величава, какъ идея геніальнаго поэта и мыслителя.

Пусть «Синяя птица» въ нашемъ театрѣ восхищаетъ внучатъ и возбуждаетъ серьезныя мысли и чувства глубокія у ихъ бабушекъ и дѣдушекъ.

Пусть внучата, вернувшись домой изъ театра, испытываютъ радость бытія, которой проникаются Тиль-Тиль и Митиль въ послѣднемъ актѣ пьесы.

Пусть въ то же время ихъ бабушки и дѣдушки, еще разъ передъ скорой смертью, загорятся природнымъ желаніемъ человѣка: любоваться Божіимъ міромъ и радоваться тому, что онъ красивъ.

Пусть старики поскребутъ съ своей души ту накипь, которая закоптила ее, и пусть они, быть можетъ, въ первый разъ въ жизни, — внимательно посмотрятъ въ глаза собаки и нѣжно погладятъ ее въ знакъ благодарности за ея собачью преданность къ человѣку. А тамъ, быть можетъ, во время тишины заснувшаго города, они душой почувствуютъ далекую страну воспоминаній, гдѣ они скоро будутъ дремать въ ожиданіи гостей съ земли.

О! если бъ человѣкъ могъ всегда любить, понимать и восторгаться природой! Если бъ онъ почаще созерцалъ, вдумывался въ міровыя тайны и мыслилъ объ вѣчномъ! Тогда, быть можетъ, «Синяя птица» давно летала бы на свободѣ, среди насъ...

Если бъ намъ удалось хоть въ сотой долѣ добиться у публики такого впечатлѣнія, я думаю, что нашъ любимецъ—авторъ «Синей птицы»—похвалилъ бы насъ.

* * *

Но... Какъ добиться такого впечатлѣнія для тысячной толпы?

Московскій театралъ опаздываетъ къ началу спектакля, съ шумомъ входитъ въ зрительный залъ, долго ищетъ свое мѣсто, кашляетъ. сморкается, а дамы шуршатъ шелковыми юбками и бумажными программами.

Такая толпа спугнетъ призраки предчувствія Метерлинка, заглушитъ шорохъ, подслушанный имъ у таинственнаго, и нарушитъ грезу красиваго дѣтскаго сна.

Толпа не сразу увлечется имъ и затихнетъ. Ей прежде нужно отряхнуть съ себя дневныя заботы, которыя она принесла съ собой въ театръ въ своихъ головахъ и утомленныхъ нервахъ.

Такъ пройдетъ I-й актъ.

Необходимо, чтобы ни одно слово пьесы Метерлинка не пропадало для публики.

Необходимо сразу захватить вниманіе толпы, не дожидаясь развитія пьесы.

Надо отвлечь публику отъ заботъ и успокоить ее послѣ усталости дня.

Прежде, во времена нашихъ дѣдущекъ, это достигалось простыми средствами. Публику не успокаивали, а искусственно бодрили, передъ сценой сажали оркестръ и онъ игралъ оглушительный маршъ или польку съ кастаньетами.

Тогда и пьесы и актеры были иные, а декораціи и костюмы были яркіе и кричащіе.

Все остро дѣйствовало на зрѣніе, слухъ и на примитивную фантазію зрителя.

Теперь не то...

И цѣль и средства для захвата зрителя измѣнились.

Старыя средства не дѣйствуютъ и признаются театральными.

Театръ не хочетъ больше забавлять публику, подъ видомъ развлеченія, у него болѣе важныя цѣли.

Авторъ пользуется театромъ для того, чтобъ черезъ успѣхъ артиста проводить въ толпу возвышенные образы и мысли.

Въ театрахъ совершается литургія поэта Метерлинка, или проповѣдуется свобода человѣческаго духа мыслителя Ибсена.

Все отвлеченное менѣе доступно буржуазной толпѣ, и потому наша задача усложнилась.

Къ счастью, у насъ есть новыя средства, совершенно противоположныя старымъ.

Театръ сталъ силенъ совмѣстнымъ творчествомъ представителей всѣхъ искусствъ и работниковъ сцены.

Такое творчество — неотразимо.

Намъ не нужны кричащія декораціи и костюмы, такъ какъ они замѣнены эскизной живописью и тусклыми матеріями.

Старые прямолинейные актеры съ зычными голосами замѣнены болѣе скромными людьми, тонкомыслящими, говорящими полутонами...

Они не договариваютъ до конца всего, что чувствуютъ, такъ какъ только глупому человѣку можно объяснить словами — все.

Режиссеры научились приводить къ общей гармоніи всѣ творческіе элементы спектакля. Театръ сталъ силенъ своей гармоніей.

Новый театръ силенъ ею. Ею мы постараемся захватить публику при первомъ раздвиганіи занавѣса новой пьесы.

* *
*

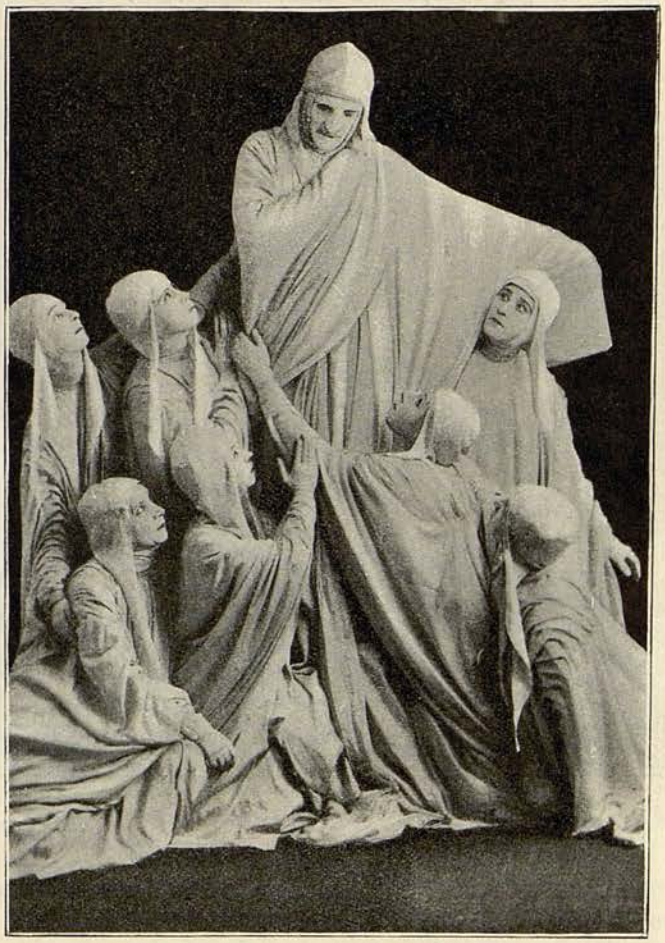
Главное созвучіе въ общей гармоніи принадлежитъ вамъ, гг. артисты.

Чтобъ заставить толпу прислушиваться къ тонкимъ изгибамъ вашего чувства,— необходимо сильное переживаніе съ вашей стороны.

Переживать опредѣленныя, понятныя чувства легче, чѣмъ неуловимыя душевныя вибраціи поэтической натуры.

Чтобъ дойти до нихъ—необходимо глубоко копнуть тотъ матеріалъ, который поручается вамъ для творчества.

„Синяя птица“.



Время — Н. А. Знаменскій и души неродившихся.

На изученіе пьесы мы приложимъ много совмѣстнаго труда, вниманія и любви, но этого мало... Необходимо, чтобъ вы, помимо этой общей работы, самостоятельно подготовляли себя.

Я говорю объ вашихъ личныхъ жизненныхъ наблюденіяхъ, которыя расширятъ фантазію и чуткость. Сведите дружбу съ дѣтьми, вникните въ ихъ міръ, приглядывайтесь больше къ природѣ и вещамъ, которыя насъ окружаютъ, сдружитесь съ собакой и кошкой и почаще заглядывайте черезъ глаза въ ихъ души.

Вы сдѣлаете то же, что дѣлалъ Метерлинкъ передъ тѣмъ, какъ писать пьесу, и этотъ путь сблизитъ васъ съ авторомъ.

Я не могу сейчасъ долго останавливаться на самомъ главномъ, т. е. на работѣ съ артистами. Ей мы посвятимъ еще много засѣданій и репетицій.

Я тороплюсь перейти къ той части постановки, осуществленіе которой не терпитъ отсрочки.

Я подразумѣваю декоративныя, музыкальныя, костюмерныя, электротехническія и другія исканія и работы, которыхъ ждетъ весь служебный штатъ театра.

Объ этихъ предстоящихъ намъ пробахъ я долженъ говорить подробно.

При внѣшней постановкѣ «Синей птицы» точно также, какъ и при духовной ея передачѣ—больше всего слѣдуетъ бояться — театральности [1]), такъ какъ она способна превратить сказку — въ сонъ, грезу поэта—въ обычную феерію.

Въ этомъ отношеніи—пьеса все время балансируетъ на остріи ножа.

Текстъ—тянетъ пьесу въ одну сторону, а ремарки автора—въ другую.

Слѣдуетъ особенно внимательно отнестись къ этимъ ремаркамъ и понять въ нихъ скрытый замыселъ и намѣреніе автора. Обычный, шаблонный пріемъ выполненія ремарокъ неизбѣжно внесетъ театральность, которая превратитъ пьесу въ феерію.

„Синяя птица".

Лазурное царство.

Въ самомъ дѣлѣ: въ каждой фееріи—стѣны принимаютъ фантастическіе контуры и публика отлично знаетъ, что это дѣлается транспарантомъ и тюлями.

Въ каждомъ балетѣ выскакиваютъ танцовщицы изъ раздвижныхъ щелей декораціи.

Ихъ газовые костюмы похожи другъ на друга, какъ солдатскіе мундиры.

Мы видали на сценѣ такіе трюки, какихъ не способенъ дать бассейнъ нашего театра.

Мы сотни разъ видали превращеніе Фауста и знаемъ, что съ него сдергиваютъ костюмъ изъ дыры пола.

Транспарантныя залы съ бѣгающими дѣтьми намъ надоѣли.

Что можетъ быть ужаснѣе театральнаго статиста—ребенка?

Всѣ эти эффекты, выполненные дословно по ремаркамъ автора, убьютъ серьезность и мистическую торжественность произведенія поэта и мыслителя.

Всѣ указанныя ремарки важны для сути пьесы, и онѣ должны быть выполнены, но не старыми театральными средствами, а новыми, лучшими, которыя изобрѣла послѣдняя техника сцены.

То же скажу и о костюмахъ.

---

[1]) Я бы хотѣлъ, чтобы слово „театральность" понималось не въ смыслѣ сценической правды, а въ смыслѣ ремесленнаго шаблона.

При этомъ вопросѣ я становлюсь въ тупикъ. Конечно, я понимаю намѣреніе поэта. И здѣсь онъ ищетъ примитива дѣтской фантазіи. Но онъ, несомнѣнно, ошибается.

На сценѣ, передъ освѣщенной рампой, костюмы паши, евнуха, свѣта и проч. станутъ вульгарными и оскорбительными. Вмѣсто блуждающихъ душъ—получатся костюмированные посѣтители маскарадовъ и опять серьезный и граціозный спектакль превратится въ феерію.

Не лучше ли, если на сценѣ будутъ летать души, точно созвѣздіе, окружающее странствующихъ дѣтей?

Это можетъ быть достигнуто самымъ простымъ средствомъ, а иллюзія доведена до полнаго обмана.

„Синяя птица".

Молоко — Л. А. Косминская. Огонь — Г. С. Бурджаловъ. Хлѣбъ — Н. Ф. Баліевъ.

При этомъ, человѣческой фигурѣ можно придать самыя замысловатыя формы. Актеръ будетъ освѣщенъ полнымъ свѣтомъ и ходить на собственныхъ ногахъ, хотя ни ногъ, ни туловища вплоть до груди не будетъ видно публикѣ. Это будутъ души во образѣ летающихъ по воздуху головъ съ руками.

Всякая неожиданность на сценѣ, примѣненная во время и къ мѣсту,—сбиваетъ публику съ привычной ей позиціи и даетъ иллюзію обмана.

Чтобъ избѣжать театральности, нужна неожиданность и въ декораціяхъ и во всѣхъ сценическихъ трюкахъ.

Такъ называемая, роскошная постановка фееріи, — заключается въ ея пестротѣ и сложности. Поищемъ чего-нибудь менѣе пестраго и болѣе простого, но интереснаго по художественной фантазіи.

Напримѣръ, одинъ изъ нашихъ художниковъ интересуется дѣтскимъ творчествомъ въ области живописи.

Онъ собралъ цѣлую коллекцію такихъ рисунковъ. Какъ просто и талантливо изобрѣтаютъ дѣти облака, природу, постройку и окружающіе ихъ предметы.

Пусть эти рисунки послужатъ намъ матеріаломъ для эскизовъ декорацій.

Я думаю, что наша фантазія помолодѣетъ отъ дѣтскаго творчества.

Декораціи должны быть наивны, просты, легки и неожиданны, какъ дѣтская фантазія.

Менѣе всего подходитъ къ этой фантазіи — театральность.

Обойтись безъ музыки въ пьесѣ Метерлинка невозможно.

Но и къ ней предъявляются необычныя требованія, иначе музыка внесетъ дисгармонію въ общее цѣлое.

Опытъ примѣненія музыки къ драмѣ—уже не разъ пробовался въ нашемъ театрѣ.

И въ этой области есть свой шаблонъ, своя театральность.

Не берусь судить объ музыкѣ въ другихъ ея областяхъ, но въ нашемъ дѣлѣ опыты были достаточно убѣдительны.

Симфоническая музыка съ прекраснымъ оркестромъ, въ которомъ привычное ухо различаетъ знакомые звуки скрипки, гобоя и проч., скорѣе, ослабляетъ, а не увеличиваетъ иллюзію въ драмѣ. Она тянетъ драму къ оперѣ или къ концертной мелодекламаціи.

Нашъ музыкантъ и композиторъ придумалъ новыя комбинаціи звуковъ, красивыхъ и неожиданныхъ для уха.

Въ «Синей птицѣ» просторъ для его фантазіи — безпредѣленъ.

Жаль, что мы принуждены задержать его опредѣленнымъ указаніемъ тѣхъ мѣстъ пьесы, которыя потребуютъ сопровожденія музыки.

Они выяснятся изъ самой сути произведенія.

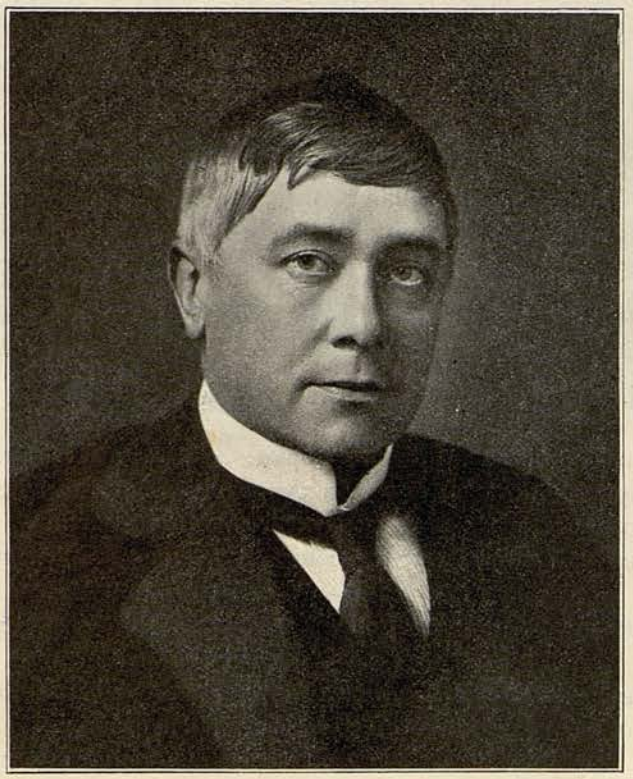
Для этого намъ нужно прежде вжиться въ него.

Итакъ, за работу!

II.

Въ гостяхъ у Метерлинка.

(Изъ воспоминаній К. С. Станиславскаго).



Морисъ Метерлинкъ.

Метерлинкъ довѣрилъ намъ свою пьесу по рекомендаціи французовъ, мнѣ незнакомыхъ, которые видѣли постановки нашего театра. Другіе театры, на родинѣ поэта, считали постановку для себя слишкомъ дорогой. Когда мы познакомились съ пьесой, то увидали, что для того, чтобы ее поставить не какъ простую феерію, а какъ нѣчто болѣе серьезное, т. е. такъ, чтобы трюки, разсѣянные въ пьесѣ, не подавляли своей мишурной театральностью, а проходили бы изящно и мягко, для этого намъ нужно было получить полномочія отъ автора для смягченія того, что могло показаться грубо театральнымъ. Надо было написать Метерлинку письмо. Однако, возникали затрудненія для этого въ томъ смыслѣ, что трудно было бы въ письмѣ передать о технической сторонѣ вопроса и пришлось бы все это изложить въ особомъ докладѣ; я рѣшилъ послать ему вмѣсто письма ту рѣчь, которую я сказалъ артистамъ.

Метерлинкъ очень заинтересовался моею рѣчью письмомъ, вступилъ съ нами въ переписку и далъ свою carte blanche на всѣ измѣненія, какія казались намъ необходимыми.

Тѣмъ временемъ, до конца сезона (1907—08 г.) мы занялись работой надъ пьесой, мечтая поставить ее безъ противной и раздражающей театральности. Это, въ свою очередь, опять вызвало необходимость измѣнить нѣкоторыя ремарки автора, а по поводу самой интерпретаціи сказки возникли многіе вопросы, рѣшить которые было бы удобнѣе всего столковавшись съ самимъ Метерлинкомъ. Лѣтомъ я рѣшилъ поѣхать къ нему, тѣмъ болѣе, что онъ прислалъ мнѣ очень любезное приглашеніе побывать у него.

Онъ жилъ въ своемъ замкѣ, въ шести часахъ ѣзды отъ Парижа. Меня смущалъ вопросъ: какъ живетъ въ своемъ помѣстьи Метерлинкъ; настоящій ли это Chateau, или тамъ укладъ и строй жизни

по-деревенски простъ?.. Брать ли съ собой смокингъ или достаточно ограничиться пиджакомъ? А потомъ вопросъ о багажѣ: удобно ли пріѣхать «налегкѣ», а, съ другой стороны, не неловко ли явиться нагруженнымъ?..

Однако, свертковъ, всякихъ подарковъ, конфектъ и пр. набралось порядочно. Въ вагонѣ я ужасно волновался. Ѣду къ знаменитому писателю, философу; надо же какую-нибудь умную фразу приготовить для встрѣчи. И я что-то придумалъ, и, каюсь, записалъ это пышное привѣтствіе... на манжетѣ.

Но вотъ поѣздъ подошелъ къ станціи. Тутъ надо было слѣзать. На перронѣ ни одного носильщика. Нѣсколько автомобилей; у входной калитки толпятся шоферы.

Я, нагруженный массой свертковъ, которые валятся изъ рукъ, подхожу къ этой калиткѣ. Спраши-

„Синяя птица“.

Мать — Н. С. Бутова. **Тильтиль— С. В. Халютина.** **Митиль — А. Г. Кооненъ.** **Отецъ—Н. О. Массалитиновъ.**

ваютъ билетъ. Пока я шарю его по карманамъ—мои свертки летятъ въ разныя стороны! И вотъ въ такую критическую для меня минуту, голосъ одного изъ шоферовъ зоветъ меня:

— Monsieur Stanislawsky?

Шоферъ, бритый, почтенныхъ лѣтъ, сѣдой, коренастый, красивый, съ благородной осанкой, въ сѣромъ пальто и фуражкѣ шоффера, помогаетъ мнѣ собирать мои вещи. Пальто мое падаетъ съ плечъ—онъ заботливо перекидываетъ его себѣ на руку... Вотъ онъ ведетъ меня къ автомобилю. Усаживаетъ съ собой на козлы:

— Теперь я повезу васъ къ себѣ!

Кто же это? Портретъ Метерлинка мнѣ очень хорошо знакомъ. А этотъ на него совсѣмъ не похожъ. И почему-то я рѣшаю, что это, вѣрно, какой-нибудь родственникъ: братъ его жены, или его братъ... Но когда мы полетѣли съ быстротой молніи, съ необычайной ловкостью лавируя среди ребятишекъ и куръ узкой деревенской улицы, для меня уже не было никакого сомнѣнія, что это самый настоящій шоферъ! Никогда въ жизни я еще не ѣздилъ съ такой быстротой!

Невозможно было любоваться видами очаровательной Нормандіи; отъ напора воздуха я прямо задыхался. На одномъ изъ поворотовъ, у выступающей скалы, мы въ упоръ налетѣли на какую-то телѣгу. Но мой шоферъ съ необычайнымъ искусствомъ какъ-то ухитрился свернуть и не задѣлъ лошадь, но отъ этого внезапнаго поворота я едва не выскочилъ изъ автомобиля! Мы разговорились. Перекидывались словами и замѣчаніями о господинѣ Метерлинкѣ и о его супругѣ—госпожѣ Жоржетѣ Леблан, о

томъ, что monsieur, кажется, большой любитель автомобильнаго спорта... Мой шоферъ объяснилъ мнѣ, что сперва очень пріятно кататься на автомобилѣ, а потомъ надоѣдаетъ... А я все на него поглядывалъ:

Да кто же это?

Въ одну изъ тѣхъ минутъ, когда автомобиль, взбираясь на гору, поѣхалъ тише, я, наконецъ, рѣшилъ спросить его:

— Да кто же вы?

А въ отвѣтъ слышу:

— Метерлинкъ!

Я только всплеснулъ руками, не зналъ, что и сказать, и мы оба долго и громко хохотали...

Увы! моя заготовленная фраза не пригодилась. И къ лучшему, потому что это простое и неожиданное знакомство какъ-то скоро насъ сблизило. Мы подъѣхали—среди густого лѣса—къ какимъ-то громаднымъ монастырскимъ воротамъ; скульптурныя сцены изъ десятка фигуръ были расположены точно на сценѣ въ огромной нишѣ, рядомъ съ воротами... Старинныя ворота зашумѣли, растворились, и автомобиль, который казался анахронизмомъ въ этой обстановкѣ, въѣхалъ въ ворота, а потомъ подъ какую-то грандіозную арку, гдѣ въ оно время готовили знаменитые ликеры. Это аббатство. Куда ни повернись, остатки и слѣды нѣсколькихъ вѣковъ исчезнувшей жизни. Многіе храмы и зданія разрушены, другіе сохранились. Мы подъѣхали къ главному зданію бывшаго монастыря, къ самому большому reflectouar'y (трапезной). Меня ввели въ огромный залъ, весь уставленный изваяніями, залъ съ хорами, каминомъ, лѣстницей. Тутъ насъ почистили, сняли пальто, а сверху, въ нормандскомъ красномъ костюмѣ, сходила, любезно привѣтствуя меня словами:

— Здравствуйте, господинъ Станиславскій, — madame Метерлинкъ, очень любезная хозяйка, умная, интересная собесѣдница.

Въ нѣсколькихъ комнатахъ направо, внизу, отдѣланныхъ съ современнымъ комфортомъ, расположены столовая и маленькая гостиная. А если подняться по лѣстницѣ, то попадаешь въ длинный коридоръ, по которому были, очевидно, когда-то расположены кельи монаховъ. Къ нему примыкаетъ цѣлая амфилада комнатъ—тутъ и спальня и кабинетъ Метерлинка и другія жилыя комнаты. Здѣсь проходитъ интимная домашняя жизнь. Совсѣмъ въ другомъ концѣ дома-монастыря, пройдя рядъ какихъ-то библіотекъ, церковокъ, залъ, красоту которыхъ описать нѣтъ словъ, попадаешь въ большую комнату, не то гостиную, не то кабинетъ, расположенную около террасы. Повидимому, здѣсь, такъ какъ комната въ тѣни, работаетъ днемъ Метерлинкъ...

...Не могу забыть ночей, проведенныхъ въ круглой башнѣ, въ бывшихъ покояхъ архіепископа... Таинственные шумы всего спящаго монастыря, какіе-то трески, ахи, визги, которые чудились ночью, башенные часы, шаги сторожа,—все это такъ вязалось съ самимъ Метерлинкомъ...

Но передъ частной его жизнью мнѣ приходится опустить завѣсу, такъ какъ, въ противномъ случаѣ, я сталъ бы нескроменъ и вторгся бы въ ту область, которая случайно открылась для меня. Могу лишь сказать, что Метерлинкъ очаровательный, радушный, веселый хозяинъ и собесѣдникъ. Мы по цѣлымъ днямъ говорили объ искусствѣ, и его очень радовало, что актеры такъ вникаютъ въ сущность, въ смыслъ и въ анализъ своего мастерства. Особенно его интересовала внутренняя техника актера.

Первые дни ушли на общіе разговоры, на знакомство; мы много гуляли. Метерлинкъ всегда ходитъ съ маленькимъ ружьемъ-монтекристо; въ небольшомъ ручейкѣ онъ ловитъ какихъ-то особенныхъ рыбокъ. Онъ знакомилъ меня съ исторіей своего аббатства, отлично разбираясь въ той исторической путаницѣ, которая вѣками происходила тутъ.

Вечерами впереди насъ несли канделябры и мы совершали цѣлыя шествія, обходя всѣ закоулки и коридоры монастыря. И эти гулкіе шаги по каменнымъ плитамъ, старина, блескъ свѣчей, таинственность,—все это создавало необыкновенное настроеніе. И казалось совершенно естественнымъ, что Метерлинкъ живетъ именно здѣсь...

Въ отдаленной гостиной мы пили кофе, бесѣдовали... Въ дверь скреблась его собака. Онъ впускалъ ее, говоря, что Жакко вернулся изъ своего кафэ. А Жакко бѣгалъ въ сосѣднюю деревню, гдѣ былъ, повидимому, у него романъ, а потомъ въ условленный часъ возвращался къ хозяину. Собаченка прыгала къ нему на колѣни, и вотъ у нихъ начинался очаровательный разговоръ... И казалось, что умные глаза собаки понимаютъ все... Жакко былъ прототипомъ пса въ «Синей птицѣ»...

Чтобы закончить эти бѣглыя воспоминанія о чудесныхъ дняхъ, проведенныхъ мною у Метерлинка и у его жены, скажу нѣсколько словъ о томъ, какъ отнесся Метерлинкъ къ моему плану постановки его сказки.

Сначала мы долго говорили о самой пьесѣ, о характеристикѣ ролей, о томъ, что хотѣлъ бы самъ Метерлинкъ.

И тутъ онъ высказывался чрезвычайно ясно и опредѣленно. Но когда рѣчь заходила на чисто режиссерскую почву, то онъ путался и не могъ себѣ представить, какъ все это будетъ сдѣлано на сценѣ. Пришлось все это ему объяснять въ образахъ, наглядно, а иные изъ трюковъ разыграть домашнимъ способомъ.

Сыгралъ я ему и всѣ роли. И какъ пріятно имѣть дѣло съ такимъ талантливымъ человѣкомъ, который все схватываетъ! Обыкновенно педантъ театра требуетъ исполненія малѣйшихъ ремарокъ. Но Метер-

„Синяя птица“.

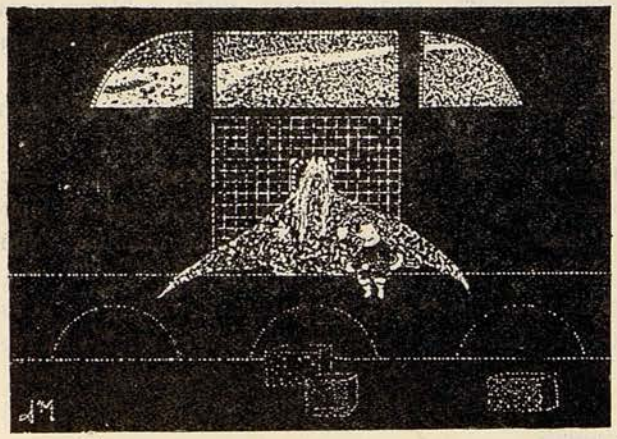
Котъ — С. Л. Кузнецовъ.

Песъ — Н. Л. Коноваловъ.

линкъ, какъ и Чеховъ, гораздо податливѣе въ этомъ отношеніи. Онъ легко увлекался тѣмъ, что ему нравилось, и охотно фантазировалъ въ подсказанномъ направленіи. Огорчили его только дѣти. Онъ полагалъ, что не актеры, а дѣти должны разыгрывать его пьесу. Нашъ же театръ смотритъ на участіе дѣтей въ спектакляхъ какъ на эксплоатацію дѣтскаго труда. Мы долго говорили о томъ, какъ замѣнить дѣтей какими-то «душами» отвлеченнаго характера. Въ концѣ концовъ, Метерлинкъ какъ будто бы увлекся этой картиной и обѣщалъ кое-что прибавить въ этомъ новомъ направленіи къ своей пьесѣ, что впослѣдствіи и исполнилъ, прославъ намъ поправки и дополненія. Днемъ, въ рабочіе часы, мы сходились съ madame Метерлинкъ и мечтали о постановкѣ «Аглавена и Селизета» или «Пелеасъ и Мелиссанда». Въ разныхъ углахъ аббатства мы находили мѣсто для колодца Мелиссанды, башню Селизеты и разныя другія живыя декораціи и даже совсѣмъ рѣшили устроить такой спектакль... Впослѣдствіи эту мечту госпожа Метерлинкъ осуществила, поставивъ «Пелеасъ и Мелиссанду»...

...Потомъ онъ опять посадилъ меня въ автомобиль, и какой-то другой дорогой онъ и она повезли меня на станцію. Тамъ мы сердечно распростились, и Метерлинкъ обѣщалъ пріѣхать въ Москву посмотрѣть у насъ свою «Синюю птицу»...

Академическая Библиотека
государственного
Малого театра.



Въ царствѣ ночи.

„Синяя птица“.

(Изъ моего архива).

. . . . . Въ нашъ вѣкъ, когда во тьмѣ унылой
Святой огонь мечты потухъ,
Въ нашъ вѣкъ поэзіи безкрылой,
Когда подавленъ плотью духъ,—
Наивной сказки лепетъ милый
Чаруетъ насъ волшебной силой,
Ласкаетъ душу, нѣжитъ слухъ...
Онъ въ старомъ сердцѣ будитъ снова
Восторги дѣтства золотого,
Чудесный міръ весеннихъ сновъ,
Забытыхъ грезъ, забытыхъ словъ,
Забытыхъ лѣтъ, не знавшихъ розни,
Притворства, лжи, вражды слѣпой,—
Когда казалось намъ съ тобой,
Что всѣ несчастія и козни
И тьму другихъ дурныхъ вещей
Творятъ Яга да злой Кащей...
Всѣ-жъ остальные добродушны,
И если будемъ мы послушны,
То скороходы-сапоги
Насъ унесутъ и отъ Яги,
И отъ Кащея... Въ сказкахъ няни
Ясны и ярки были грани
Добра и зла... У ней порокъ
Царилъ не очень долгій срокъ:
Добро всегда торжествовало...
Намъ духъ и бодрость придавало
Его святое торжество,—
Мы-бъ не заснули безъ него!..
Какъ было все свѣтло, нарядно,
Полно отваги молодой
Въ сказаньяхъ нянюшки сѣдой!
Какъ, затаивъ дыханье, жадно,
Боясь словечко проронить,
Ловили мы разсказа нить!...
Давно умолкли эти сказки,
Поблекли радостныя краски,
И отъ Кащея, отъ Яги—
Не убѣжишь, какъ ни бѣги!...
Они вездѣ, ихъ слишкомъ много...
Добро безсильно и убого,
И торжествуетъ Зло надъ нимъ...
Теперь побѣда зла, порока
Намъ не мѣшаетъ спать глубоко,
И мы... мы спимъ, постыдно спимъ!..

* * *

Но вотъ въ нашъ будничный потокъ
Заботъ вседневныхъ, неустанныхъ,
Изъ чудныхъ рощъ благоуханныхъ
Попалъ плѣнительный цвѣтокъ—
И въ міръ волшебной небылицы,
Въ міръ свѣтлыхъ душъ—быстрѣй стрѣлы
На легкихъ крыльяхъ Синей птицы
Мы унеслись изъ душной мглы...
Неслись въ лазурные чертоги,
Гдѣ произноситъ монологи
Душъ нерожденныхъ хороводъ,
И къ Ночи, въ черный небосводъ,
И въ старый лѣсъ, гдѣ ропщутъ звѣри
На вѣковѣчный произволъ,
Гдѣ быкъ, баранъ, свинья и волъ
Хотятъ открыть къ свободѣ двери,—
Въ чертоги сказки, гдѣ царятъ,
Волшебной силою согрѣты,
На мигъ ожившіе предметы,
Гдѣ даже листья говорятъ,
Бранятъ деревья дровосѣка
И жаждутъ казни человѣка...
Въ ту лучезарную страну,
Куда зовутъ воспоминанья,
Туда — въ далекую весну
Святого, сладкаго незнанья...
Мы унеслись туда мечтой,
Забывъ о пошлости людской,
О повседневныхъ мелкихъ фактахъ...
Но, признаюсь, что я въ антрактахъ
Глядѣлъ на зановѣсъ съ тоской:
Я любовался бѣлой птицей,
Знакомой чайкой... Рой страницъ
Промчался быстрой вереницей—
Осталась ты моей царицей,—
Ты мнѣ дороже „синихъ птицъ“!...

Lolo.

„Синяя птица“.

Митиль — А. Г. Кооненъ и Тильтиль — С. В. Халютина.

Сезонъ 1908—1909 года.

„Синяя птица“, „Ревизоръ“, „У вратъ царства“.

„Синяя птица“, на которую было положено столько усилій режиссеровъ и труппы, которая потребовала *150* репетицій, была сыграна 30 сентября 1908 г.

Устроенная наканунѣ—днемъ—открытая генеральная репетиція сопровождалась совершенно исключительными по размѣрамъ овапіями. Общая постановка пьесы, ея декораціи, костюмы настолько увлекли приглашенныхъ зрителей, что аплодисментамъ не было конца. Послѣ шестой картины, когда настроеніе въ залѣ получило особенную приподнятость С. И. Мамонтовъ обратился къ присутствующимъ съ предложеніемъ послать телеграмму Метерлинку. Предложеніе живо поддержали со всѣхъ сторонъ. Быстро составили французскій текстъ, и одинъ изъ директоровъ театра А. А. Стаховичъ, тутъ же сообщилъ его публикѣ. Послѣ этого начались отдѣльныя овапіи дирекціи, режиссеру, художнику-декоратору г. Егорову, автору музыкальныхъ сопровожденій къ пьесѣ г. Сацу, наконецъ, всей труппѣ.

Аплодисментами сопровождался и первый спектакль.

Но отзывы газетъ были далеко не единодушны. На ряду съ восторженными рецензіями, не мало—рѣзко отрицательныхъ.

Признавая всю изумительную работу режиссеровъ, создавшихъ чудесную картину,—критика указывала, что на пути Х. Т.—постановка „Синей птицы“ лишь эпизодъ, и что „техническія богатства не смѣютъ заслонять собой человѣческаго духа“.

Но главная заслуга театра, „сохранившаго на сценѣ сказку, которая не сдѣлалась фееріей“ (Эфросъ)—была признана всѣми.

Какъ всѣми безъ исключенія отмѣчалось превосходное исполненіе Москвина (Котъ), Лужскаго (Песъ), Горева (Сахаръ), Грибунина (Хлѣбъ), Бурджалова (Огонь), а въ особенности—тонкая и граціозная передача дѣтей сказки—Тильтиля (Халютиной) и Митили (Кооненъ).

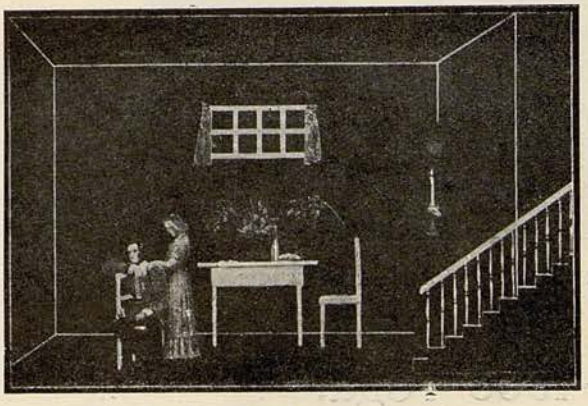
Да и всѣ остальные участвующіе—упрековъ не заслуживали...

День десятилѣтія театра.

Этотъ сезонъ, начавшійся такъ удачливо, отмѣченъ большимъ событіемъ—тѣмъ праздникомъ, которымъ ознаменованъ былъ десятилѣтній юбилей Художественнаго театра. Какъ извѣстно, организацію этого чествованія, на которое откликнулась буквально вся Россія, взялъ на себя Литературно-Художественный Кружокъ въ лицѣ особаго Комитета, отъ имени котораго были разосланы слѣд. извѣщенія:

„14-го октября исполняется десятилѣтіе дѣятельности Московскаго Художественнаго театра. По иниціативѣ дирекціи Московскаго Литературно-Художественнаго Кружка образованъ особый Комитетъ, взявшій на себя организацію чествованія театра въ этотъ день; извѣщая васъ объ этомъ, Комитетъ проситъ, въ случаѣ если бы вы, или представляемое вами учрежденіе, пожелали принять въ той, или иной формѣ, участіе въ чествованіи, сообщить объ этомъ Комитету по нижеуказанному адресу. Комитетъ: М. Н. Ермолова, Г. Н. Ѳедотова, А. А. Бахрушинъ, М. М. Ипполитовъ-Ивановъ, Н. Д. Красовъ, А. П. Ленскій, Н. А. Поповъ, П. Н. Сакулинъ, Н. Н. Синельниковъ, Л. В. Собиновъ, В. А. Сѣровъ, Н. Е. Эфросъ".

„Жизнь человѣка".



„Любовь и бѣдность".

Всѣ газеты посвятили театру обширныя статьи, въ которыхъ находимъ не мало и очень цѣнныхъ историческихъ подробностей.

Очень любопытна слѣдующая, напр., справка:

За свое 10-лѣтіе Х. Т. поставилъ 1732 спектакля, въ томъ числѣ въ Москвѣ 1474 и взялъ сборовъ около 2-хъ милліоновъ. Ростъ посѣщаемости публики выражается въ слѣдующихъ двухъ цифрахъ: въ первый сезонъ валовой сборъ театра — 103 тысячи, а въ десятый 336 тысячъ. За десятилѣтіе сыграно 40 пьесъ—21 русскихъ авторовъ, 19 — иностранныхъ. Первое мѣсто по числу спектаклей принадлежитъ Чехову, который сыгранъ за десятилѣтіе 464 раза; второе мѣсто Ибсену съ 228 спектаклями (шло 8 его пьесъ), третье—Максиму Горькому, съ 191 спектаклемъ (три пьесы). Наибольшее число спектаклей выдержалъ „Царь Ѳеодоръ"—172.

Театръ началъ съ капиталомъ въ 28 тыс. руб.

Первый годъ далъ 40 тысячъ долга.

За нѣсколько дней до 14 октября дирекція театра разослала въ редакціи газетъ такія сообщенія „14-го октября въ день 10-лѣтія театра спектакля не будетъ, и касса театра будетъ закрыта цѣлый день. Въ 11 час. въ театрѣ состоится скромное, совершенно семейное, собраніе артистовъ, служащихъ и всѣхъ участниковъ дѣла. Въ 1 часъ въ церкви Космы и Даміана, въ Столешниковомъ пер., будетъ отслужена панихида по А. П. Чеховѣ и С. Т. Морозовѣ. Лицъ же, которыя пожелаютъ привѣтствовать театръ въ этотъ день, дирекція покорнѣйше проситъ обращаться въ комиссію при Литературно-Ходожественномъ Кружкѣ, которая любезно взяла на себя всю распорядительную часть и выдачу входныхъ билетовъ.

Директоръ *Вл. Немировичъ-Данченко.*

14-го октября—утромъ въ 11 часовъ въ театрѣ состоялось это собраніе артистовъ и служащихъ, а въ часъ дня въ церкви Космы и Даміана была отслужена панихида по А. П. Чеховѣ и С. Т. Морозовѣ, а также по скончавшемся 13 октября А. П. Ленскомъ.

Къ половинѣ второго—въ театръ начали собираться депутаціи.

Залъ театра былъ приспособленъ для чествованія. По бокамъ портала были повѣшены портреты А. П. Чехова и С. Т. Морозова.

Юбиляры были встрѣчены привѣтственными аплодисментами. Лишь только они смолкли, В. И Немировичъ-Данченко предложилъ въ краткой рѣчи всѣмъ присутствующимъ почтить вставаніемъ память великаго артиста А. П. Ленскаго, скончавшагося наканунѣ, ибо ни онъ самъ, ни юбиляры не могли бы принять ни одного привѣтствія, не отдавши этой послѣдней дани памяти великаго художника.

Ревизоръ.

Общая группа исполнителей.

Привѣтствія и адреса читались представителями всѣхъ столичныхъ, большинства провинціальныхъ и многихъ заграничныхъ театровъ, ученыхъ и общественныхъ организацій; учащаяся молодежь и провинціальные актеры, „представители конторы и прилавка“, и депутаты Государственной Думы, литераторы, журналисты, книгоиздательства, депутаты окраинъ,—буквально вся Россія привѣтствовала театръ. Въ этотъ день Художественный театръ могъ воочію убѣдиться какая у него огромная аудиторія.

Театръ получилъ много цѣнныхъ подарковъ—и тысячи телеграммъ. Вотъ нѣкоторыя изъ нихъ:

„Да сіяетъ десятилѣтняя слава вашего театра путеводной звѣздой для всѣхъ сценическихъ дѣятелей; всѣмъ сердцемъ участвую въ вашемъ торжествѣ и шлю привѣтъ дорогимъ товарищамъ. *Глике рія Ѳедотова*“.

„Ревизоръ“.

Марья Антоновна — Л. М. Коренева. **Городничій — И. М. Ураловъ.** **Марья Андреевна — О. Л. Книпперъ.**

„Привѣтствуемъ единственный Художественный театръ не только въ Россіи, но и въ Европѣ. *Гиппіусъ, Мережковскій, Философовъ*“.

„Наше горе мѣшаетъ раздѣлить вашъ праздникъ. Дорогіе товарищи! Примите искренній горячій привѣтъ и самыя лучшія пожеланія. *Ермолова*“.

„Поздравляю, всего добраго. *Максимъ Горькій*“.

Отъ С. А. Муромцева: „Съ исполнившимся 10-лѣтіемъ славной, беззавѣтно преданной идеаламъ чистаго искусства и высокопросвѣтительной, неутомимой и настойчивой работы дѣятелямъ Художественнаго театра приноситъ свое сердечное поздравленіе *С. А. Муромцевъ*“.

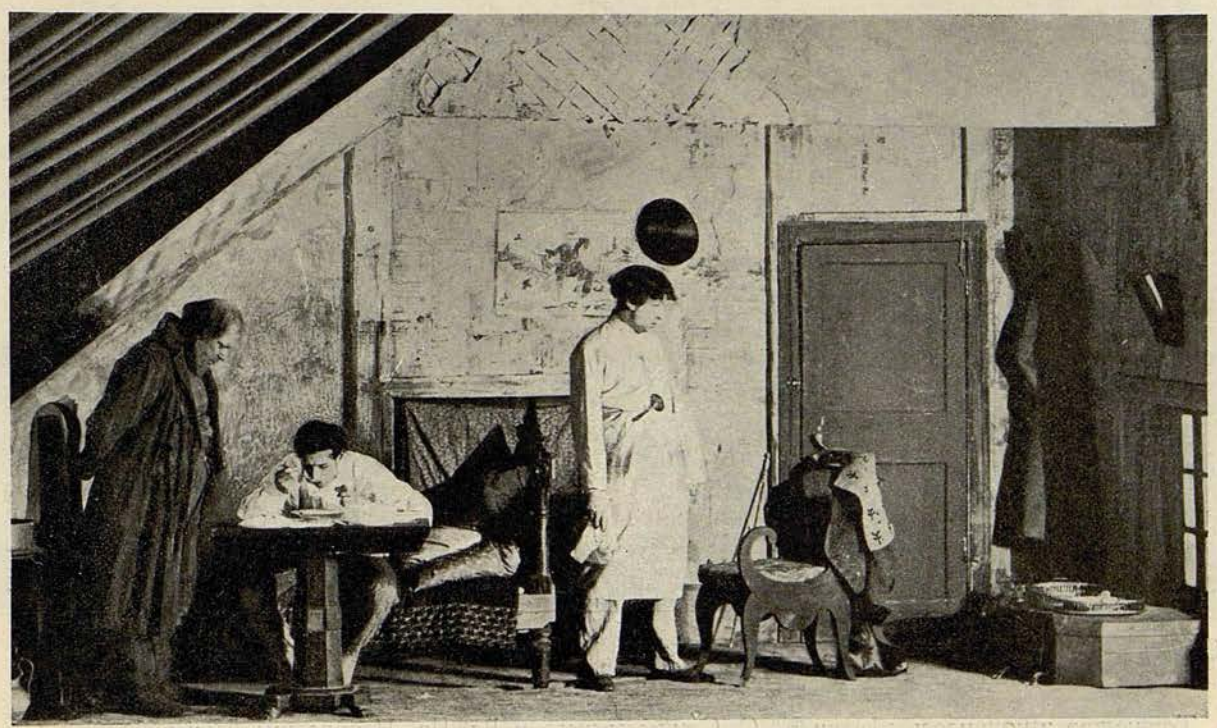
Отъ Ф. А. Головина: „Восторженное преклоненіе предъ силою творчества Художественнаго театра и горячая благодарность за высокія наслажденія, доставленныя имъ въ прошедшее десятилѣтіе, волнуютъ меня въ юбилейный день Художественнаго театра. Слава и многая лѣта. *Ф. А. Головинъ*“.

„Горячо привѣтствуемъ блестящую десятилѣтнюю дѣятельность Художественнаго театра, какъ крупное явленіе въ общественной жизни Россіи. *Кн. П. Д. Долгоруковъ, Комиссаровъ, Набоковъ, Кишкинъ. Милюковъ, Родичевъ, Кизеветтеръ, Баженовъ*“.

Отъ Леонида Андреева: „Что я могу сказать? я не знаю ни другого такого театра, какъ вашъ Художественный, ни другихъ такихъ людей, какъ его артисты. Какъ человѣкъ, я многому научился у васъ, какъ писатель—еще большему. Видѣть васъ за работой—это не только наслажденіе, а это урокъ на всю жизнь, строгая провѣрка собственной совѣсти художника. Вы—рыцари храма сего и, любя васъ крѣпко, я чту васъ высоко. Мнѣ жаль, что не могу я пожать руки каждаго изъ васъ. Дальнѣйшему выраженію чувства мѣшаетъ скорбная увѣренность, что телеграмма будетъ переврана. За ваше здоровье! *Леонидъ Андреевъ*".

Отъ журнала „Рампа" Театру былъ поднесенъ адресъ, и Т. Ардовъ произнесъ слѣд. привѣтствіе: Горячій поклонъ Художественному театру отъ скромнаго театральнаго журнала „Рампа" въ этотъ день итоговъ.

„Ревизоръ" — II-ой актъ.



Осипъ — В. Ф. Грибунинъ. Хлестаковъ — А. Ф. Горевъ. Трактирный слуга — Ю. Л. Ракитинъ.

Когда искусство становится мудрымъ, оно на много ступеней приближаетъ человѣка къ его будущему сверхчеловѣчеству, къ тому времени, когда люди станутъ какъ Боги.

Вашъ театръ расширялъ наше познаніе человѣческой души,—а это вѣрный и единственный путь къ совлеченію ветхаго человѣка.

Художникамъ, совершающимъ эту работу съ великой простотой и скромностью—нечего бояться: тѣни великихъ геніевъ будутъ сопровождать ихъ въ ихъ исканіяхъ и имъ не будутъ страшны и самыя бездны.

Труденъ былъ путь отъ бѣдной „Чайки" нашей жизни до порога лазурнаго царства, гдѣ обитаетъ „Синяя птица",—крылатый образъ, символизирующій Правду, Красоту и Знаніе, но вы совершили его.

Идите же дальше, вступайте въ это царство и вы—найдете ее, Синюю птицу искусства; а когда найдете—дайте ее намъ, потому что она намъ очень нужна, что-бы мы были счастливы!" Огласили телеграмму Lolo:

. . . . . Здѣсь муза Чехова паритъ незримой тѣнью
И свѣтитъ вамъ, горя нетлѣнною звѣздой...
Она не дастъ остыть святому вдохновенью,
Исканьямъ пламеннымъ, отвагѣ молодой.

Во дни сѣдыхъ и тяжстныхъ сомнѣній
Она, прекрасная, поможетъ вамъ найти
Источникъ новыхъ силъ и новые пути,—
Она, лучистая, зажжетъ огнемъ вашъ геній!
Вашъ вдохновенный трудъ безслѣдно не пройдетъ,—
Не обезкрылитъ васъ глухой вражды отрава...
Идите же впередъ, искатели красотъ,
Идите смѣлые,—грядетъ за вами Слава!

„Ревизоръ“.

Осипъ — В. Ф. Грибунинъ. Добчинскій — И. М. Москвинъ. Хлестаковъ — А. Ф. Горевъ.

Торжество закончилось рѣчами К. С. Станиславскаго и Вл. Ив. Немировича-Данченко.

К. С. Станиславскій далъ въ своей рѣчи историческій обзоръ развитія Художественнаго театра и эволюціи тѣхъ методовъ, которыхъ придерживались руководители театра въ своей работѣ.

Вл. Ив. Немировичъ-Данченко обстоятельно изложилъ исторію возникновенія тѣхъ идей, которыя вдохновили учредителей Художественнаго театра и привели ихъ къ той цѣли, которую знаменуетъ день юбилея. Какъ продолженіе начатой десять лѣтъ тому назадъ задачи, ему рисуется созданіе Общедоступнаго Художественнаго театра и онъ надѣется, что общество къ этому новому созиданію такъ же сочувственно отнесется, какъ и къ Художественному театру.

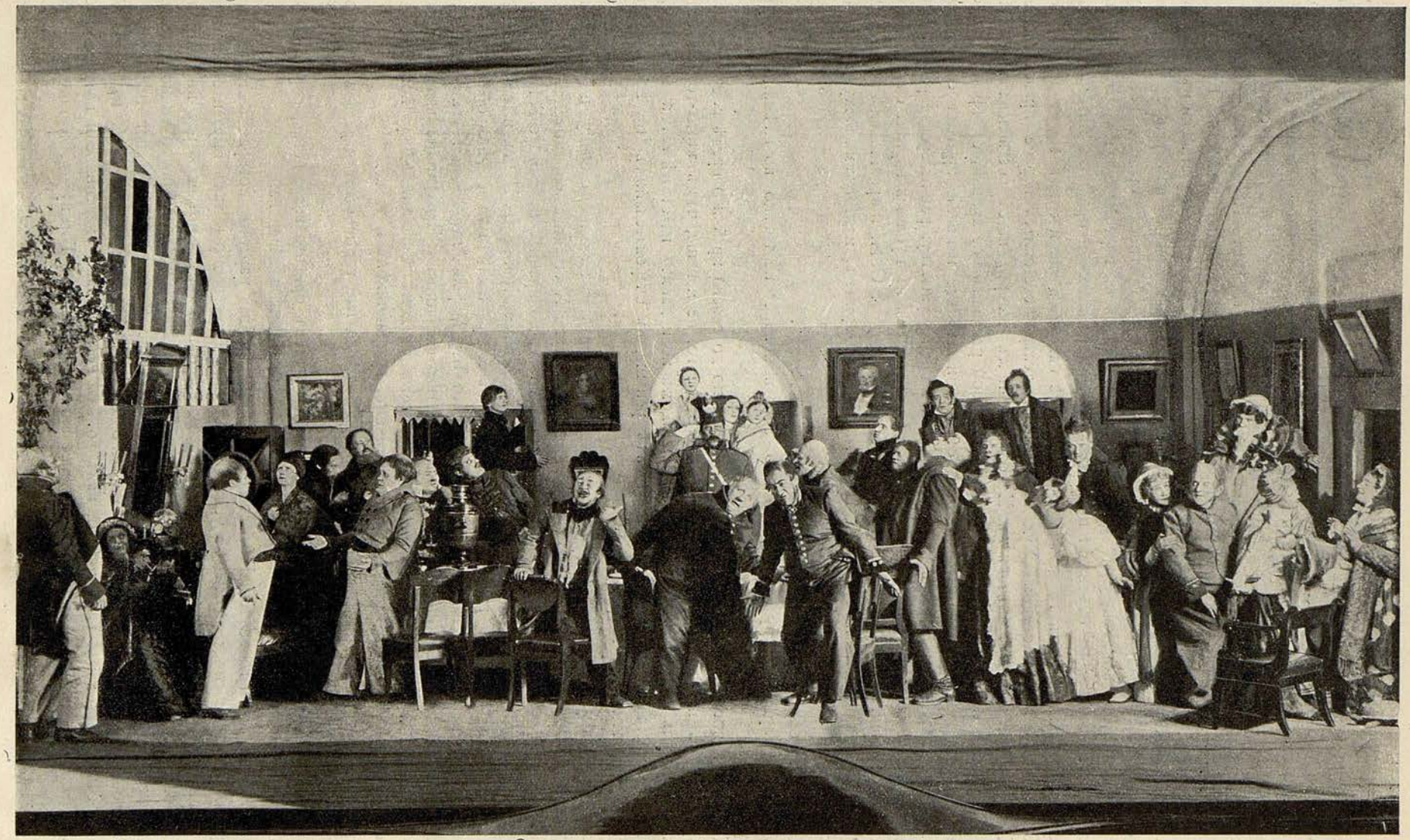
Вечеромъ труппа и близкіе друзья театра собрались въ тѣсномъ кругу въ фойэ театра, такъ какъ торжественный раутъ, который долженъ былъ состояться въ Литературно-Художественномъ Кружкѣ, былъ отмѣненъ по случаю смерти А. П. Ленскаго.

Въ отвѣтъ на привѣтствія были разосланы и напечатаны въ газетахъ слѣдующія письма:

Ободренный на дальнѣйшій трудъ вашимъ вниманіемъ Московскій Художественный театръ благодаритъ васъ за привѣтствіе въ день его десятилѣтія. К. С. Станиславскій. Вл. Ив. Немировичъ-Данченко.

Слѣдующей новой постановкой театра явился „Ревизоръ“. Въ одномъ изъ газетныхъ интервью В. И. Немировичъ подѣлился слѣдующими подробностями, относящимися къ той сложной работѣ, которую совершалъ театръ, готовясь сыграть Гоголя:

„Ревизоръ“.



Нѣмая сцена.

Еще весной, театръ сталъ собирать матеріалы въ Москвѣ и въ Петербургѣ. Особенно много времени посвятили посѣщенію музеевъ. Весь май Станиславскій дѣлалъ „пробы“ за столомъ, читали, искали тоновъ, бесѣдовали... Репетировать начали 3-го августа и весь августъ репетировали. Затѣмъ репетиціи пріостановили вплоть до открытія сезона и постановки „Синей птицы“. Какъ только сезонъ былъ открытъ, снова приступили къ „Ревизору“. Все вниманіе Станиславскаго—говоритъ Немировичъ—было устремлено на психологическое углубленіе, искренность переживанія и простоту выразительности. Кажется, еще ни разу до сихъ поръ въ Художественномъ театрѣ пьеса не отдавалась до такой степени въ руки актеровъ. Ни одна постановочная деталь не должна заслонять актера. Станиславскій изъ режиссера, какимъ онъ былъ преимущественно, напримѣръ, въ „Синей птицѣ“, здѣсь обратился, прежде всего, въ учителя. Сущность всѣхъ работъ по „Ревизору“ у насъ пока заключалась въ пытливомъ углубленіи въ психологію дѣйствующихъ лицъ и въ отысканіи наиболѣе непосредственныхъ и простыхъ интонацій“.

„Ревизоръ“ былъ сыгранъ 18 декабря. О премьерѣ находимъ такой отзывъ:

„18-го декабря въ московскомъ Художественномъ театрѣ состоялось первое представленіе „Ревизора“. Какъ это обыкновенно бываетъ въ Художественномъ театрѣ, пьеса поставлена и сыграна „заново“,—внѣ какихъ либо театральныхъ традицій. Бытовой реализмъ постановки, съ яркимъ колоритомъ эпохи, проникнутъ духомъ русской провинціальной жизни. Но все вниманіе зрителя сосредоточивается на дѣйствующихъ лицахъ, которымъ посвящена была, по преимуществу, режиссерская работа Станиславскаго, и на самомъ дѣйствіи безсмертной комедіи, вызывающемъ въ публикѣ взрывы смѣха, но создающемъ, въ концѣ-концовъ, впечатлѣніе глубокое и почти жуткое. Облики провинціальныхъ гоголевскихъ героевъ даны въ реалистическихъ чертахъ, граничащихъ съ шаржемъ, и минутами кажутся порожденіемъ какого то кошмара“. (Отзывъ Л. Гуревичъ).

Общій тонъ остальной критики—менѣе доброжелателенъ.

Въ главный упрекъ театру было поставлено „преувеличеніе“ не только во внѣшнихъ чертахъ, но и во внутреннихъ.

„Каждое данное пьесы,—писалъ Эфросъ,—доведено до своего крайняго предѣла.

Вѣроятно, въ публикѣ и фельетонахъ будутъ много, не меньше, чѣмъ когда-то о пресловутыхъ сверчкахъ, толковать о томъ, что Хлестаковъ кончикомъ ноги давитъ на стѣнѣ клопа. И выйдетъ такъ, будто вся суть постановки—въ этомъ клопѣ, какъ раньше, въ очаровательномъ Чеховскомъ спектаклѣ, въ сверчкѣ. Это, конечно, только вздоръ.

Самъ Художественный театръ во сто разъ меньше придавалъ значеніе сверчку и придаетъ клопу, чѣмъ придала и придадутъ публика и газеты. Но этотъ жестъ Хлестакова любопытенъ, какъ одно изъ выраженій все того же метода преувеличенія, того доведенія до крайности каждаго Гоголевскаго намека по которому строили весь спектакль, отъ гримовъ до душевныхъ движеній. Этотъ жестъ—той же категоріи, что описанная кулачная расправа городничаго съ Абдулиными или смачно облизанный Антонъ Антонычемъ кукишъ, слезы и панталончики до щиколотки у Марьи Антоновны, гудящая, какъ разбитая шарманка, грудь Тяпкина-Ляпкина, подбородокъ въ четверть аршина у Земляники, взвизги и потягиванія носомъ Анны Андреевны, штатъ дѣвокъ и молодцовъ въ домѣ Сквозникъ-Дмухановскаго, заставляющихъ столъ цѣлой батареей бутылокъ, кувшинчиковъ, графинчиковъ и т. д.“.

Характеръ мѣста и времена дѣйствія „Ревизора“—тридцатые годы—былъ переданъ археологически и исторически точно и вѣрно.

Въ заслугу театра поставлена и очень удачная и во всемъ оригинальная, новая, отринувшая традиціонный шаблонъ,—планировки дѣйствія. Особенно удалась финальная сцена.

Было именно то, чего хотѣлъ Гоголь: не театральная живая картина, которая всегда въ прежнихъ „Ревизорахъ“ вызывала снисходительную усмѣшку, но такъ естественно и такъ выразительно закаменѣвшіе отъ неожиданности, испуга, страха, ужаса люди, настоящій финальный аккордъ въ симфоніи пошлости, подлости и глупости. Я не занялся тѣмъ, чтобы провѣрить, всѣ ли фигуры точно исполнили Гоголевскія указанія, данныя и въ текстѣ пьесы и въ письмахъ. Я не замѣтилъ, „попотчивалъ ли Коробкинъ Растаковскаго табакомъ“ и т. п., но ни одно отступленіе не метнулось мнѣ въ глаза. А цѣлое воспринималось именно такъ, какъ нужно, какъ хотѣлъ Гоголь: какъ „картинное и потрясающее“.

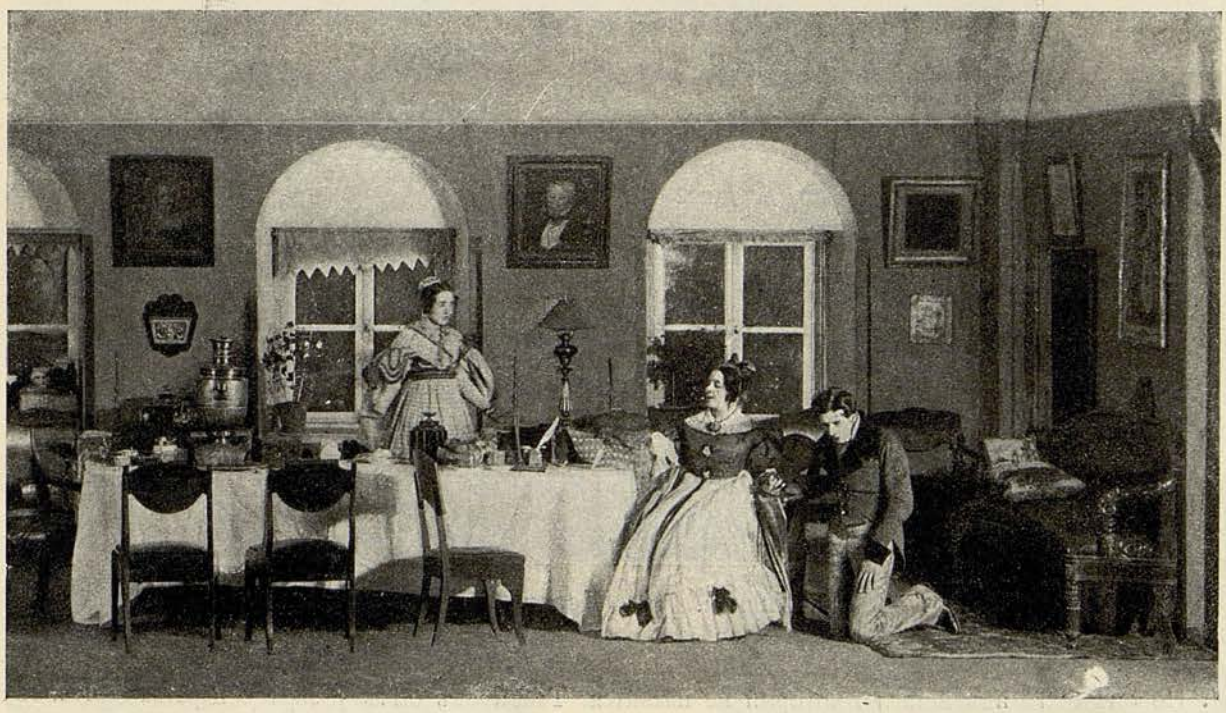
Говоря объ исполненіи, критика наибольшее вниманіе удѣляетъ Гореву — Хлестакову и Уралову — Городничему.

„Г. Горевъ,—пишетъ Н. Эфросъ,—безспорно талантливъ. Это показалъ и его далеко не совершенный, весь въ изъянахъ Хлестаковъ. У него были очень хорошія интонаціи, тонкія естественныя и интересныя, хорошія цѣлыя сцены".

Но сцена лганья не удалась. Было не увлеченіе, не азартъ. И весь тонкій комизмъ образа улетучился; зато осталось довольно удачно скопированное у пьянаго стараніе точно выговорить слово, на которомъ заплелся языкъ. Хлестаковъ долженъ врать увлекательно и блестяще. Только тогда онъ интересенъ, только тогда это тонкій художественный образъ. Тогда лишь вѣрно придавалъ ему Гоголь столь широкое значеніе.

У г. Уралова—всѣ данныя для этой роли. Актеръ онъ очень выпуклый, выразительный, заразитель-

„Ревизоръ" — IV актъ.



Марья Антоновна — М. Л. Коренева, Марья Андреевна — О. Л. Книпперъ, Хлестаковъ — А. Ф. Горевъ.

ный. И совершенно напрасно и его подчинили этому методу преувеличенія, натворившему столько непріятностей въ спектаклѣ. Напрасно онъ такъ—не сумѣю лучше выразить,—болталъ глазами, такъ усердно работалъ губами и часто соперничалъ съ учителемъ, „что имѣетъ толстое лицо", и котораго фамилію забылъ городничій, по части „рожъ".

Были фигуры хорошія: Земляники—г. Адашева, Почтмейстера—г. Лужскаго; были фигуры опредѣленно плохія: Бобчинскій, судья Хлоповъ, которыя никакъ не удались, въ которыхъ былъ умыселъ, но не замыселъ, которыя были скорѣе тикизированы, чѣмъ типизированы, построены на тикѣ. Были фигуры удачно задуманныя, но недодѣланныя, сбившіяся съ пути, въ родѣ Марьи Антоновны—г-жи Кореневой, или Анны Андреевны—г-жи Книпперъ, которая много обѣщала въ первомъ актѣ, но затѣмъ какъ-то забыла про свои обѣщанія и стала крикливой. Были, наконецъ, фигуры только блѣдныя, къ удивленію,— у такихъ обыкновенно яркихъ актеровъ, какъ г. Москвинъ (Добчинскій) и г. Грибунинъ (Осипъ).

И всѣхъ объединяло то же—преувеличеніе, какая-то чрезмѣрность въ выраженіи того, что характерно, или что было сочтено характернымъ".

Съ опредѣленнымъ успѣхомъ прошла Гамсуновская драма „У вратъ царства“, въ которой далъ такой яркій образъ Качаловъ, играющій Карено.

„Въ первой части трилогіи — „Прологъ“—Карено стоитъ у „вратъ царства“ жизненныхъ благъ, почета, общаго признанія; но, всячески искушаемый, не входитъ въ нихъ. Героическій духъ—во всей своей красотѣ, пламя убѣжденія — во всей своей неугасимости. Закатъ, „вечерняя заря“, еще далеко, еще не бросаетъ на эту благородную и упрямую голову мыслителя-реформатора своихъ отблесковъ. „Разводили огонь и зажигали костеръ надо мною,—будетъ онъ разсказывать черезъ 20 лѣтъ,—хотѣли переплавить

„У вратъ царства“.

Элина — М. П. Лилина. Карено — В. И. Качаловъ.

меня“. Но онъ былъ изъ металла, который не плавится. Такой онъ былъ у „вратъ царства“—человѣкъ, который не хотѣлъ преклониться и не преклонился, который, казалось, никогда не станетъ Іервеномъ и не пойдетъ въ Каноссу къ Галлингамъ, ревнивымъ хранителямъ общепризнанныхъ истинъ.

Такимъ въ Художественномъ театрѣ сыгралъ его Качаловъ. Героемъ, великимъ человѣкомъ съ геніальною мыслью и стальною волею, когда нужно отстаивать свою новую правду“.

И остальные исполнители были удачны.

Г. Лужскій въ роли журналиста, давшей если и не типинную, но яркую фигуру. Г. Леонидовъ въ роли мучающагося своимъ отступничествомъ ренегата, г. Массалитиновъ въ роли стараго ученаго — профессора, стоящаго на пути молодыхъ силъ, рвущихся къ истинѣ во что бы то ни стало, г-жа Барановская—прямолинейной невѣсты отступника, г. Бурджаловъ въ роли набивателя птичьихъ чучелъ, почти превратившагося въ птицу, дали очень интересные и живые образы. Интересна была г-жа Косминская въ роли служанки Ингеборгъ“ („Русск. Вѣд.“).

Газеты единодушно отмѣчаютъ исполненіе роли Фру Карено—г-жей Лилиной. Образъ, ею созданный,—исключительной виртуозности, полный красоты и обаятельности.

„Настоящій праздникъ сценическаго искусства и настоящее торжество этого симпатичнаго и благороднаго таланта“ („Рѣчь“).

Въ этомъ сезонѣ были возобновлены „Три сестры“ съ очень удачной новой исполнительницей роли Ирины—г-жей Барановской. Въ лѣтописи изъ жизна театра за этотъ годъ должно отмѣтить посѣ-

шеніе Х. Т. Саррой Бернаръ и участіе театра во второмъ режиссерскомъ съѣздѣ (организованномъ Союзомъ сценическихъ дѣятелей). Предсѣдателемъ съѣзда былъ избранъ В. И. Немировичъ-Данченко, выступившій съ большой рѣчью о взаимоотношеніи режиссера и актера. Нѣкоторыми своими наблюденіями надъ техникой актера подѣлился со съѣздомъ въ очень интересной бесѣдѣ К. С. Станиславскій.

При съѣздѣ была организована театральная выставка, на которой Х. Т. экспонировалъ собраніе

„У вратъ царства“.

Невѣста Ервена — В. В. Барановская, Ервенъ — Л. М. Леонидовъ, Бондезенъ — В. В. Лужскій.

Набивальщикъ чучелъ — Г. С. Бурджаловъ.

оружія, макеты и нѣкоторыя „режиссерскіе матеріалы“—книги, которыя велись при постановкѣ „Юлія Цезаря“ и „Горя отъ ума“...

Въ мартѣ театръ уѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ было поставлено: „Синяя птица“, „Три сестры“, „Ревизоръ“, „У царскихъ вратъ“.

Петербуржцамъ очень понравилась Метерлинковская сказка, въ меньшей степени „Ревизоръ“ — а московскій успѣхъ драмы Гамсуна — еще сильнѣе окрѣпъ въ гастрольныхъ спектакляхъ.

Приведемъ кстати любопытную справку: за этотъ годъ „Синяя птица“ была сыграна сто шесть разъ!..

„Анатэма“.

Прологъ.
Анатэма — В. И. Качаловъ. Охраняющій входы — Н. А. Знаменскій.

Сезонъ 1909—10 года.

„Анатэма“, „Мѣсяцъ въ деревнѣ“, „На всякаго мудреца довольно простоты“.

Поставленный для открытія сезона „Анатэма“ Л. Андреева принесъ и театру и исполнителямъ, и въ меньшей степени самому автору, громкій успѣхъ. И, конечно, наибольшее вниманіе отдаютъ газеты Качалову, игравшему съ такимъ огромнымъ мастерствомъ Нулюса.

„Качаловъ“, пишетъ С. В. Яблоновскій,“ такъ и остался на протяженіи всей пьесы нечеловѣкомъ, дьяволомъ. И что бы на сценѣ ни происходило, какой бы моментъ ни выбрали мы наудачу,—вездѣ надо было смотрѣть на Качалова, чтобы ничего не проронить.

Откуда такая силища? Откуда такой талантъ? Такой голосъ, въ которомъ тысячи интонацій, и ни одной фальшивой, даже тамъ, гдѣ воспроизводится величайшая фальшь?

Лицо и руки на фонѣ деревяннаго экрана: мертвая голова, озаренная лампой, которая поражаетъ въ началѣ пятой картины,—этого не разскажешь...

Это надо смотрѣть, цѣнить и радоваться. Надо родиться такимъ артистомъ“.

„Да и вся постановка, констатируетъ критика,—была прекрасна, съ царствомъ нищеты, съ настоящею террасой мраморнаго палаццо, съ его внутренностью, съ пустыней, гдѣ первый утренній лучъ озаряетъ каменную стѣну.

И былъ еще одинъ удивительный, не имѣющій себѣ равнаго по смѣлости, шагъ: это—пляска прославляющихъ Лейзера: одна ничтожная черточка отдѣляла ее отъ комическаго, отъ вульгарнаго, но, отдѣленная этою чертой, она являлась чудовищнымъ кошмаромъ, давящимъ, душащимъ, новою сатанинскою издѣвкой надъ гармоніей міра. Я не буду, мнѣ не хочется говорить отдѣльно объ игрѣ исполнителей. Очень хороши были и Сура—Н. С. Бутова, и Роза—М. Н. Германова, и Наумъ—А. Ѳ. Горевъ, очень хороши были всѣ. Самыя крошечныя роли, какъ, напримѣръ, учителя танцевъ (В. В. Тезавровскій), нашли себѣ великолѣпныхъ исполнителей.

А. Л. Вишневскій сдѣлалъ роль очень хорошо, онъ нигдѣ не сфальшивилъ, но и ни на одну секунду не прозвучала великая, возносящаяся надъ міромъ, человѣческая душа. А нѣтъ этого,—извращены всѣ перспективы пьесы“.

Но „Анатэмѣ“ не суждено было занять прочнаго мѣста въ репертуарѣ театра. Пьеса въ черносотенныхъ кругахъ, въ обществѣ „истинно русскихъ людей“—была принята какъ произведеніе кощунственное. Началась агитація, клонившаяся къ тому, чтобы администрація сняла „богохульную“ пьесу. Во главѣ компаніи, направленной противъ театра, стали такіе видные дѣятели союзниковъ, какъ Епископъ Гермогенъ, возбуждавшій ходатайства передъ „кѣмъ слѣдуетъ“ о запрещеніи „Анатэмы“.

„Русское Знамя“, „Русская Земля“ и иные органы этого направленія ежедневно въ статьяхъ и замѣткахъ кричали о „соблазнѣ“, творимомъ въ театрѣ... Будущему историку, который коснется, конечно, въ своемъ трудѣ больного вопроса о добровольной охранительной цензурѣ, тяготѣющей надъ русскимъ театромъ, не безполезно будетъ перечитать такія напр. строки, взятыя изъ „Русскаго Знамени“. „Надо надѣяться, что генералъ Адріановъ сниметъ пьесу „Анатэма“ съ репертуара Художественнаго театра совершенно. Но даже, если бы этотъ вопросъ и разрѣшился благопріятно—этого еще мало. Во-первыхъ, по имѣющимся у насъ свѣдѣніямъ — „Анатэма“ идетъ безпрепятственно въ провинціи; во-вторыхъ, „Анатэма“ готовится къ постановкѣ въ цѣломъ рядѣ городовъ—губернскихъ и даже уѣздныхъ. Хроника увеселеній пестритъ

„Анатэма“.

Первая картина.

извѣстіями о репетированіи этого жидовскаго шедевра. Предстоитъ лицезрѣть „Анатэму“, судя по газетнымъ анонсамъ, и нашему бурному Петрограду. Очевидно, петербургскій градоначальникъ не можетъ, вѣрнѣе—не хочетъ, запретить „Анатэму“. Если хотите—онъ даже поступаетъ логично: для чего держать штатъ цензоровъ драматическихъ произведеній, разъ нужна еще дополнительная полицейская цензура? Но эта область цензуры такъ ужъ нелогично устроена въ отечествѣ нашемъ, что не будетъ произволомъ, а даже, съ точки зрѣнія объединеннаго правительства актомъ вполнѣ закономѣрнымъ, запрещеніе „Анатэмы“,—и не только въ Петербургѣ, но и по всей Россіи“.

И въ обществѣ, съ того самаго момента, когда появились первые доносы на театръ, укоренилась увѣренность, что пьесу скоро снимутъ... Но первые спектакли прошли благополучно. Только была выброшена по распоряженію администраціи та сцена 4-го акта, когда толпа бросаетъ подъ ноги Лейзера цвѣты и пальмы... Пріѣзжалъ на спектакль и начальникъ главнаго управленія по дѣламъ печати г. Бельгардъ и не нашелъ мотивовъ къ запрещенію. Однако, встревоженный все растущей и усиливающейся черносотенной агитаціей, Вл. И. Немировичъ-Данченко поѣхалъ въ Петербургъ съ цѣлью представить министру внутреннихъ дѣлъ Столыпину докладъ о нападкахъ монархистовъ и выяснить судьбу пьесы. Но со Столыпинымъ Немировичу-Данченко видѣться не удалось, и ему пришлось лишь письменно изложить ходъ событій...

Вернулся Немировичъ-Данченко успокоенный: насколько ему удалось выяснить, въ высшихъ кругахъ администраціи не были настроены въ пользу запрещенія. Повидимому, „Анатэмѣ“ опасность не угрожала.

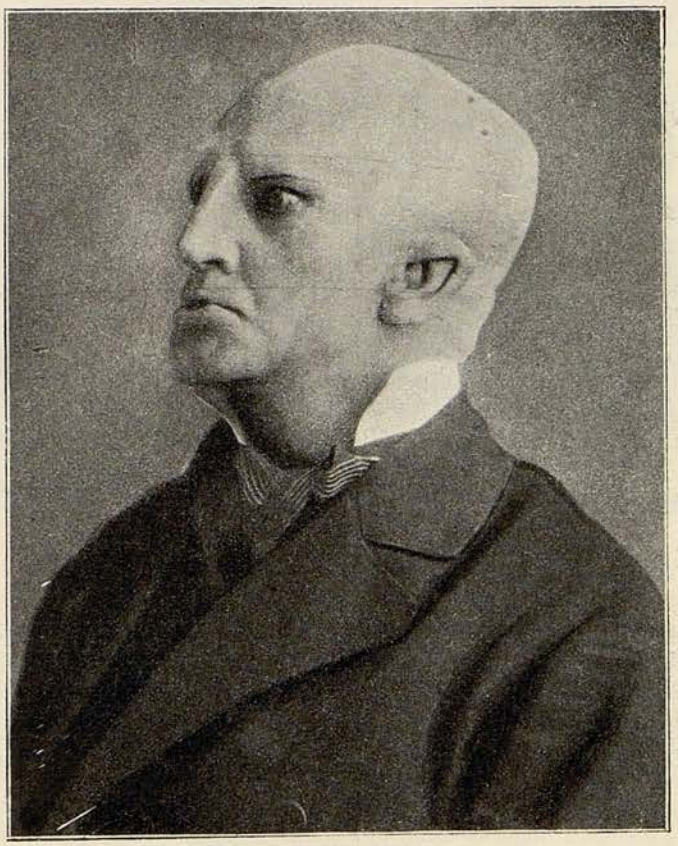
Пьеса прошла уже 37 разъ и давала полные сборы. Но не улеглось волненіе среди монархистовъ. Епископу Гермогену, нашедшему горячаго сторонника въ лицѣ вліятельнаго ректора Петербургской Духовной Академіи Ѳеоѳана, удалось сыскать поддержку въ сферахъ, и 10 января „Анатэма“, по распоряженію изъ Петербурга, былъ снятъ...

Театръ понесъ огромные убытки... Вставалъ вопросъ о томъ, чѣмъ замѣнить „Анатэму“, и вообще театру пришлось пережить въ связи съ этимъ запрещеніемъ очень тягостныя минуты... Возвращаясь нѣсколько назадъ, слѣдуетъ отмѣтить чрезвычайно интересную бесѣду, которую велъ съ Вл. Ив. Немировичъ-Данченко одинъ изъ московскихъ журналистовъ, и которая раскрываетъ тѣ переживанія театра, къ какимъ онъ пришелъ тогда.

Рѣчь шла по поводу постановки „Анатэмы“ (тогда еще не снятаго), и готовящагося „Мѣсяца въ деревнѣ“.

— Общее сценическое направленіе,—сказалъ Вл. И. Немировичъ-Данченко,—которое теперь такъ ярко взято въ Художественномъ театрѣ, это—направленіе искренности, простоты и глубокихъ переживаній. Уже нѣсколько лѣтъ мы къ этому направленію стремимся, но, какъ оказывается, такая, повидимому, простая вещь гораздо труднѣе, чѣмъ это можетъ казаться публикѣ.

Теперь я могу сказать, что въ „Анатэмѣ“ это и было важной моей задачей, — и это въ театрѣ у насъ считается самой большой побѣдой, не потому, что красиво, типично поставлено,



Анатэма — В. И. Качаловъ.

а потому, что путемъ такихъ переживаній простоты можно подойти къ трагическому,—при современныхъ художественныхъ вкусахъ лучшей части публики.

До сихъ поръ трагическому сопутствовала условность, которая прощалась только большимъ талантамъ.

Наше столкновеніе съ Л. Н. Андреевымъ произошло именно на этомъ: онъ говоритъ, что предпочитаетъ хотя бы картонное геройство на сценѣ лишь бы геройство, а мы говоримъ, что ничего картоннаго мы не допускаемъ у насъ на сценѣ. И геройство должно быть у насъ въ жизненной и простой передачѣ.

И въ „Анатэмѣ“ мы этого достигли,—въ этомъ наша внутренняя побѣда.

И это особенно проявилось во второй картинѣ, гдѣ его характерное еврейство и будничная простота, и въ то же время—глубина трагическихъ переживаній.

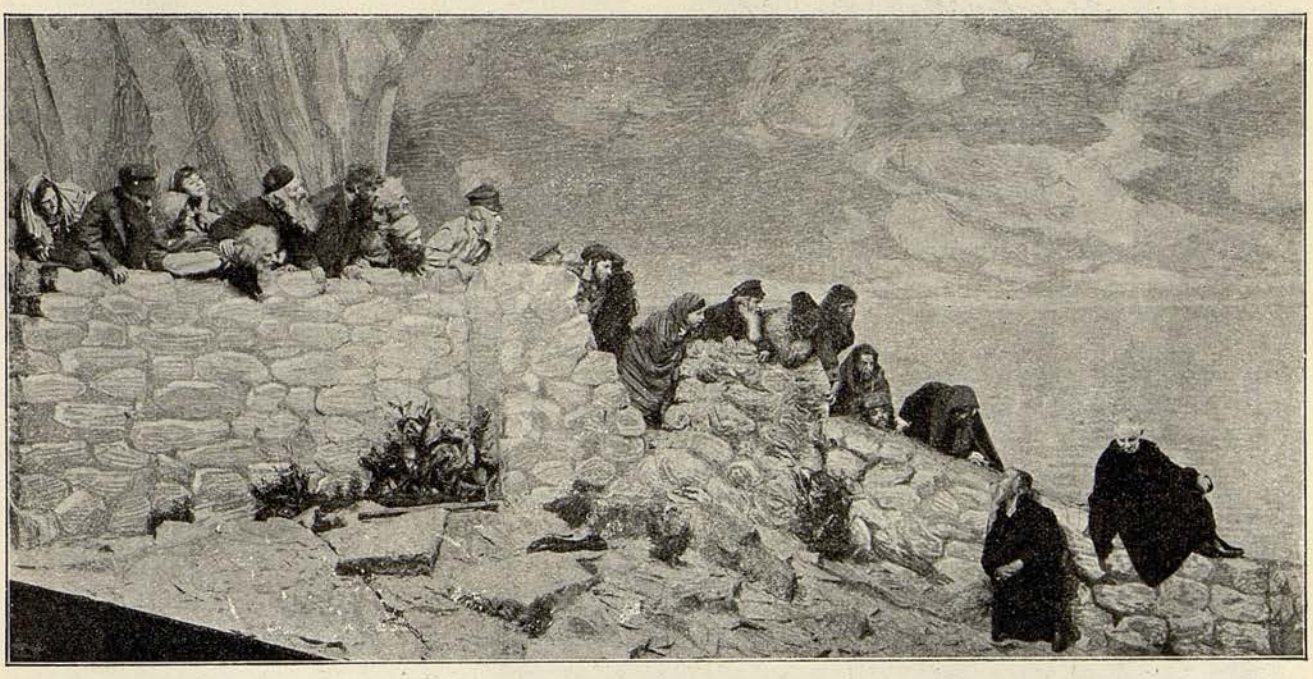
Это мы считаемъ теперь основаніемъ всего направленія нашего театра.

Для этого режиссеръ, стараясь дать интересную, художественную рамку, опирается, конечно, прежде всего, на талантливость и на глубину воспріятія актера, на возвышенность его чувства.

И мнѣ кажется, что только такимъ путемъ можно не только по формѣ, но и по существу разрѣшить споръ о символизмѣ, реализмѣ и натурализмѣ,—такъ какъ въ данномъ случаѣ актеръ, путемъ внутреннихъ переживаній, идетъ отъ быта къ символу. И, кромѣ того, найдя высшія точки своего возвышеннаго образа, онъ освобождается отъ всего мелкаго, получивъ отъ жизни то, что можетъ быть пригодно и для натуралистическаго истолкованія, — отбрасываетъ все второстепенное и, переживъ главнѣйшее, доходитъ до символа. И когда эта работа произведена имъ, то онъ уже не нуждается въ детальной мелкой мизансценѣ и является въ рукахъ режиссера великолѣпнымъ, совершеннымъ матеріаломъ для стилизаціи.

И поэтому намъ кажется, что если актеръ не пройдетъ черезъ реальныя переживанія образа, онъ не можетъ дойти до глубокой жизненности этого образа и непремѣнно будетъ трафаретнымъ,—картоннымъ.

„Анатэма“.



Шестая картина.

Съ этими задачами подошелъ я, когда ставилъ „Росмерсхольма“. Но это мнѣ совершенно не удалось, и неуспѣхъ „Росмерсхольма“ произвелъ на меня такое потрясающее впечатлѣніе, что я на два года совершенно остылъ къ театру.

И только теперь, когда это, какъ намъ кажется, такъ блестяще достигнуто въ „Анатэмѣ“, я снова повѣрилъ въ осуществимость этихъ задачъ.

Того же самаго, такъ сказать, „на другой половинѣ театра“, своими путями добивается К. С. Станиславскій какъ въ „Мѣсяцѣ въ деревнѣ“, такъ и въ „Гамлетѣ“.

И поэтому „Мѣсяцъ въ деревнѣ“ мизансценируется съ величайшей простотой, доходящей до совершеннаго однообразія, до неподвижности mise en scène.

Согласно съ этими задачами, и художникъ стремится довести фонъ пьесы до то же изящной и красивой простоты, такъ какъ безъ этого въ декоративномъ отношеніи получился бы просто плохой театръ.

Мнѣ кажется, что Тургенева никакъ нельзя иначе играть.

И поэтому, на основаніи нашихъ внутреннихъ художественныхъ задачъ, мы нашли возможнымъ приняться теперь за комедію Островскаго, которая, при всемъ своемъ реализмѣ, не терпитъ натуралистическихъ подробностей въ постановкѣ.

Такимъ образомъ, театръ, совершивъ какой-то кругъ, пришелъ къ царству актера.

Но этотъ кругъ онъ долженъ былъ совершить, такъ какъ многіе до сихъ поръ еще думаютъ, что царство актера, это—царство его шаблона, его трафарета...“

„Анатэма“.

Рис. Andre'a.

Лейзеръ — А. Л. Вишневскій.

Продолжимъ, однако, этотъ разсказъ о жизни театра въ тотъ сезонъ такъ, какъ требуетъ лѣтопись: т. е. описывая событія въ ихъ послѣдовательномъ развитіи... 17 января—отмѣчено въ театрѣ, какъ день прекраснаго и свѣтлаго праздника, какъ день волнующихъ и благодарныхъ воспоминаній: это былъ день пятидесятилѣтія Чехова...

По иниціативѣ театра въ 12 ч. дня была отслужена въ церкви Космы и Даміана панихида по Чеховѣ, а въ часъ дня въ театрѣ состоялось „Чеховское Утро“. Оно началось рѣчью В. И. Немировича-Данченко. „Если приподнять завѣсу надъ внутренней жизнью театра, сказалъ В. И. Немировичъ, то обнаружится такая близость Чехова къ театру, которой посторонніе ему, конечно, и не подозрѣваютъ. Его вліяніе было громадное. И не проходитъ оно до сихъ поръ, хотя вотъ уже шестой сезонъ живетъ Художественный театръ безъ своего лучшаго друга и излюбленнаго автора.

Едва ли проходятъ здѣсь — двѣ — три рабочія репетиціи, репетиціи художественныхъ исканій, гдѣ бы не было упомянуто имя Чехова. Во всю работу Художественнаго театра глубоко внѣдрились чеховскія вліянія. И не перестаютъ они опредѣлять его обликъ. Нецаромъ утвердило за нимъ русское общество имя „театра Чехова“. И у художественниковъ нѣтъ большей и лучшей гордости, чѣмъ это имя“...

Рѣчь Немировича-Данченко рисовала Чехова и внѣ театра. Вспоминала, просто и красиво, о томъ, „какъ любилъ Чеховъ жизнь, всю жизнь. Любилъ серебряную березу, солнечный лучъ, извилистую рѣчку въ степи, тоскливый посвистъ перепела. Любилъ женщину, любовь, дружбу. Любилъ русскій языкъ, славянскій лиризмъ, мягкую звучность. Любилъ обывателя, надъ которымъ такъ подсмѣивался, и любилъ тѣшить свою мысль мечтаніями“.

„Анатэма“.

Сура — Н. С. Бутова.

Типы изъ толпы.

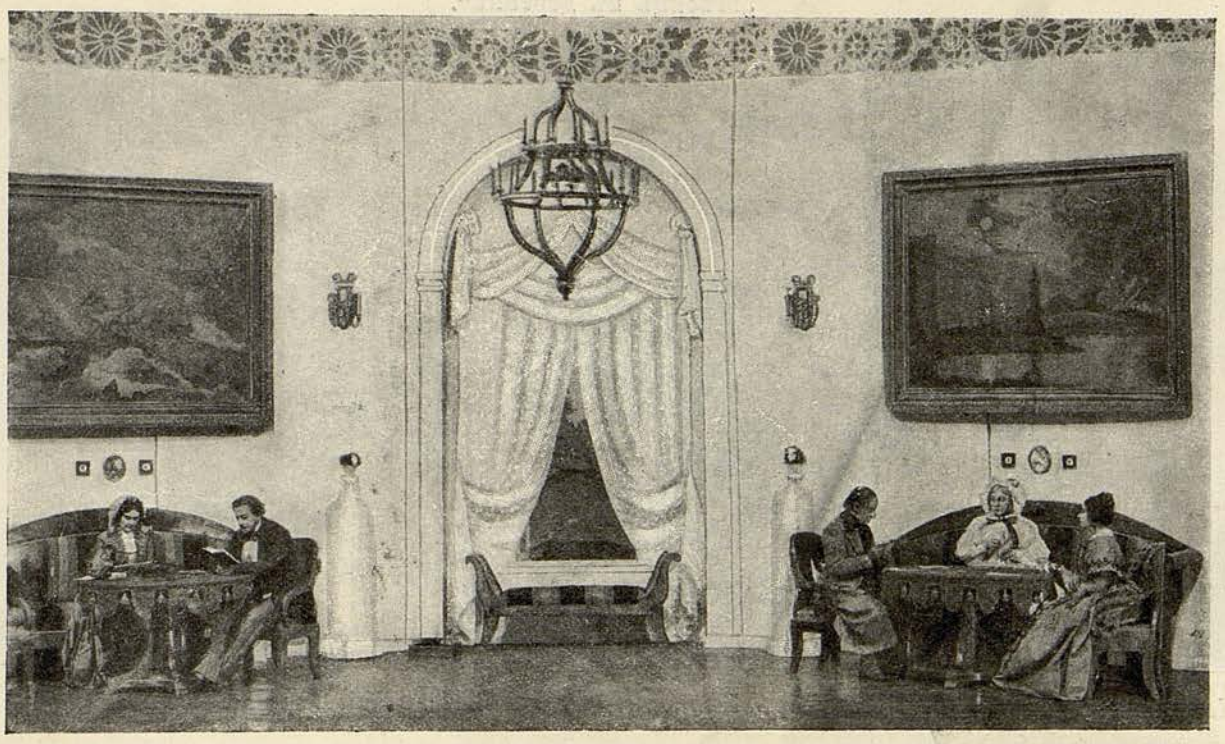
„Еще не такъ давно говорили, закончилъ В. И. Немировичъ-Данченко свою рѣчь, что Чеховъ—писатель не для театра. Теперь защищать это является уже темой избитой и малоблагодарной. „Вишневый садъ“ идетъ сегодня въ 116-ый разъ“.

Затѣмъ читалъ свои воспоминанія о Чеховѣ И. А. Бунинъ. Во второй половинѣ „Утра“ были прочитаны артистами театра по акту изъ „Иванова“ и „Дяди Вани“ и сыграны двѣ чеховскія миніатюры „Унтеръ Пришибеевъ“ и „Хирургія“.

На „Утрѣ“ присутствовала почти вся литературная Москва, представители художественнаго и музыкальнаго міра. Вечеромъ шелъ „Вишневый садъ“; на спектаклѣ присутствовала мать А. П.—Е. Я. Чехова, М. П. Чехова и И. П. Чеховъ.

„Какая красота!“—вотъ восклицаніе, которое объединяетъ всѣхъ бывшихъ и писавшихъ о „Мѣсяцѣ въ деревнѣ“, показанномъ съ такимъ проникновеніемъ въ Тургенева Художественнымъ театромъ.

Мѣсяцъ въ деревнѣ.



Первый актъ.

„Уютъ, тишина, спокойствіе... Ясное, веселое солнце залило своимъ ослѣпительнымъ свѣтомъ круглую комнату барскаго деревенскаго дома и смѣется оттуда, гдѣ, за стеклянною дверью, разстилается сочно зеленая поляна и деревья сада.

Все такъ ясно, свѣтло, и въ то же время на всемъ печать красиваго, поэтическаго увяданія... А, можетъ быть, это только такъ кажется, потому что, вѣдь, все это уже умерло, ничего этого уже нѣтъ. Нѣтъ этой круглой комнаты съ удобной массивной мебелью изъ корельской березы, конечно, мебелью вышитой; нѣтъ вышитыхъ экрановъ, картинокъ въ бумажныхъ рамкахъ и большихъ картинъ въ романтическомъ стилѣ, нѣчто въ родѣ брюловской школы; нѣтъ печей съ нишами, въ которыхъ пріютились урны...

Когда на генеральной репетиціи занавѣсъ открылъ угловую комнату третьяго акта,—залъ дрожалъ отъ рукоплесканій. А проще, скромнѣе этой комнаты ничего не придумаешь. Зеленые съ серебромъ обои, два зеркала въ овальныхъ черныхъ рамахъ, диванъ во всю стѣну съ знакомыми линялыми вышивками „крестикомъ“, букетами, два кресла,—вотъ почти все“ (С. Яблоновскій въ „Р. С.“).

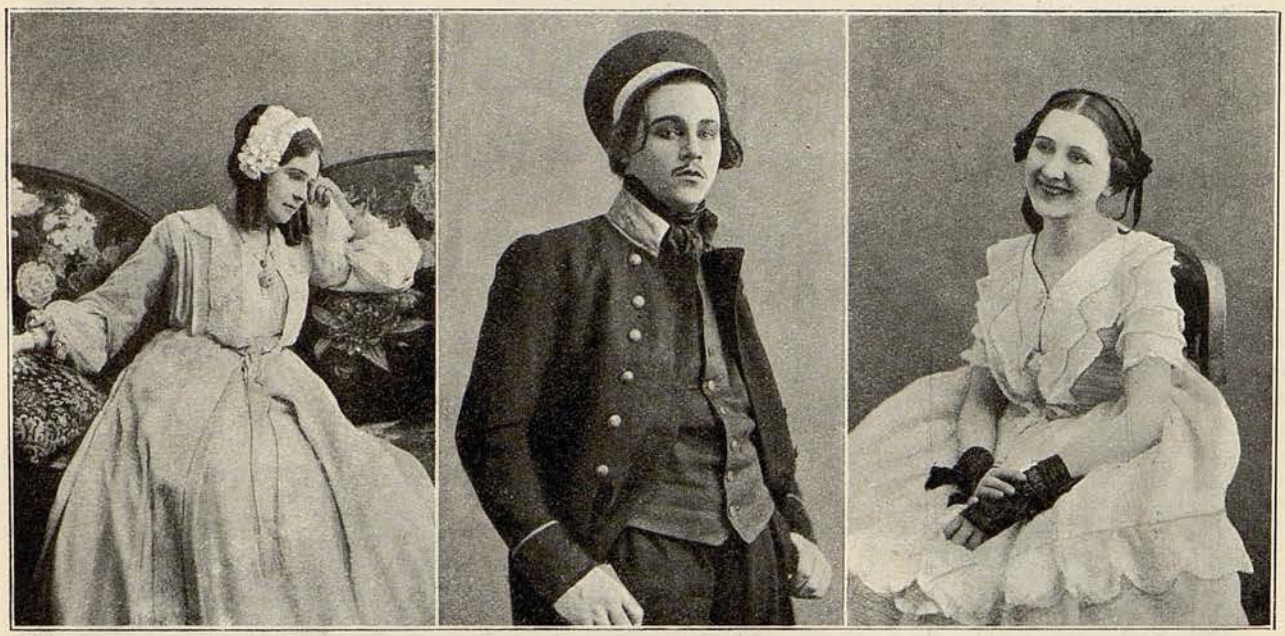
Но значительность спектакля не только въ томъ, что вставала, во всей ея обаятельности, жизнь „дворянскаго гнѣзда“. Этого было бы мало. Задача, зятая втеатромъ, была труднѣе и сложнѣе. Нужно было взять бытъ этого „гнѣзда“ такъ, какъ онъ пережитъ Тургеневымъ. И

истинно тургеневскую атмосферу театръ далъ, показалъ ее, окутавъ дымкой лирической грусти, обвѣявъ сладкой тургеневской печалью.

И правъ Н. Е. Эфросъ, говоря въ своей статьѣ о постановкѣ „Мѣсяца въ деревнѣ“, что съ первыхъ же минутъ, едва попавъ въ голубую полукруглую гостиную, гдѣ Ракитинъ скучающимъ холенымъ голосомъ читалъ вышивающей по канвѣ тонкими холеными пальцами Натальѣ Петровнѣ „Monte-Cristo se redressa haletant“, по нарядной книжкѣ съ ея иниціалами, а Анна Семеновна въ сѣдыхъ букляхъ ворчала, что нѣмецъ-гувернеръ „заигралъ“ ее въ преферансъ, и въ большое окно подъ кокетливо подобранными занавѣсями и съ золоченымъ орломъ наверху смотрѣлъ жаркій лѣтній день, и сверкала трава на лужайкѣ,—съ первыхъ же минутъ мы были въ атмосферѣ не только ислаевскаго помѣщичьяго дома, но и въ атмосферѣ Тургенева“.

Исполненіе понравилось... И молодому актеру Болеславскому, игравшему Бѣляева, и г-жѣ Кореневой—Вѣрочкѣ, выпало значительнѣйшее количество похвалъ. На сценѣ была настоящая

„Мѣсяцъ въ деревнѣ“.



Наталья Петровна — О. Л. Книпперъ. Бѣляевъ — Р. В. Болеславскій. Вѣрочка — Л. М. Коренева.

молодость, и подлинная тургеневская дѣвушка промелькнула въ той чудесной картинѣ, которую такъ чутко и нѣжно нарисовалъ театръ...

Въ меньшей степени удовлетворила интерпретація роли Натальи Петровны г-жей Книпперъ, давшей образъ нѣсколько холодноватый, сухой, маловолнующій.

И, несомнѣнно, Станиславскій—вотъ кто ближе всѣхъ подошелъ къ Тургеневу и глубже всѣхъ взялъ то большое, то интимное, что есть въ душѣ его героевъ. Его Ракитинъ сдержанъ. Станиславскій играетъ его даже почти безъ жестовъ. Это такъ идетъ къ Ракитину, пишетъ г. Эфросъ—эстету, изысканному во всемъ, въ чувствѣ и словѣ, красиво усталому и снисходительно-пренебрежительному къ жизни. Можетъ быть, это—немножко и гримаса, какъ и весь россійскій барскій чайлдъ-гарольдизмъ. Но понемногу гримаса срослась съ лицомъ. И все-таки вся внѣшняя сдержанность, вся скупость на интонацію и жестъ не скрыли жизни чувствъ Ракитина. Они говорили черезъ глаза. Если они не захватывали, то потому, что и не должны захватить. Они у Ракитина сверху. Они больше всего—предметъ для самолюбованія, объектъ его тонкихъ размышленій“.

Должно отмѣтить, что въ этомъ спектаклѣ впервые выступилъ г. Добужинскій, создавшій своими декораціями удивительный фонъ, полный такой же прелести, и столь же чутко выявившій подлинный тургеневскій „стиль“, какъ и исполнители...

Послѣдней новой постановкой этого сезона—была постановка комедіи Островскаго „На всякаго мудреца довольно простоты“. Впечатлѣніе отъ исполненія пьесы—читаемъ мы въ газетныхъ отзывахъ,—нѣсколько смутное.

Нарушены твердо сложившіяся представленія. Въ душѣ поднимается прежде всего протестъ. Но затѣмъ мало-по-малу васъ покоряетъ цѣльность художественнаго воспроизведенія, и вы вполнѣ примиряетесь съ новыми образами и новыми толкованіями.

И казалось дерзостью, что къ Островскому подошелъ именно Художественный театръ; установленныя традиціи, повидимому, не позволяли и мыслить Островскаго въ иной трактовкѣ, кромѣ той, что придана ему въ Маломъ театрѣ... Мало того, представлялось, что самые „принципы“ Х. Т. помѣшаютъ яркому возсозданію Островскаго... И получилось обратное: эти принципы лишь помогли. „Театръ обладаетъ, говоритъ по этому поводу одинъ критикъ, въ своихъ режиссерахъ и актерахъ, слишкомъ большимъ художественнымъ вкусомъ и художественнымъ тактомъ, да, просто—умомъ, чтобы къ Островскому приложить полностью и безъ перемѣны всѣ тѣ средства и пріемы, которыми пользуются, скажемъ, въ чеховскихъ постановкахъ. И это дало счастливые результаты и во внѣшней инсценировкѣ комедіи, и въ передачѣ ея общаго колорита, и въ раскрытіи всего смысла, бытового и психологическаго, отдѣльныхъ, хотя и не всѣхъ, фигуръ“.

Героя комедіи-сатиры Глумова игралъ Качаловъ. Прежніе исполнители Глумова старались придать ему черты Молчалина. На палитрѣ у нихъ были только двѣ краски для портрета Глумова: подхалимство и злость.

Глумовъ Качалова — много сложнѣе и неизмѣримо интереснѣе. Онъ прежде всего уменъ. Гораздо больше уменъ, чѣмъ золъ. Даже въ послѣднемъ своемъ монологѣ, когда вся желчь поднимается со дна его души, онъ владѣетъ собою. Съ полнымъ сознаніемъ своего превосходства, съ смутною увѣренностью, что его еще призовутъ, что безъ него не обойдутся, онъ отчитываетъ своихъ „покровителей“.

Когда Глумовъ-Качаловъ прикидывается подобострастнымъ, у него въ глазахъ прыгаютъ веселые огоньки. Каждое мгновеніе зритель чувствуетъ, какъ онъ смѣется надъ тѣмъ, передъ кѣмъ подхалимствуетъ.

Ракитинъ — В. И. Качаловъ.

Великолѣпнѣйшая фигура во всемъ спектаклѣ — Крутицкій г. Станиславскаго. Москва видѣла замѣчательныхъ Крутицкихъ, съ Шумскаго начиная. Г. Станиславскому не страшны эти большія воспоминанія. Такъ совершенна здѣсь его игра, такъ яркохарактеренъ образъ и такъ полно перевоплощеніе въ него, въ этого 60-лѣтняго генерала съ умомъ 6-лѣтняго ребенка, этого сочинителя проектовъ «о вредѣ всякой реформы вообще», падкаго на лесть. Глумовскія похвалы своему геніальному уму и своей государственной мудрости онъ слушалъ замѣчательно, съ важнымъ видомъ, лишь игрою губъ и глазъ выдавая, какъ утопаетъ въ сладкомъ блаженствѣ, убогая, давно поросшая мохомъ, душа. Былъ истинный «спаситель отечества», послѣдній изъ эпохи „великихъ реформъ“, черезъ 40 лѣтъ опять возродившійся въ русской дѣйствительности и опять принявшійся, съ помощью новыхъ Глумовыхъ, полетомъ уже куда крупнѣе, сочинять проекты о вредѣ реформы. Думалъ ли Островскій, что будетъ такъ живучъ этотъ типъ? Великолѣпно декламировалъ г. Станиславскій Озерова. И не пропала изъ роли неиспользованною ни одна черточка.

Еще отличная фигура—Голутвина; г. Москвинъ играетъ его вразрѣзъ съ традиціей, не пропойцей, не грязнымъ прощалыгой „со дна“, а больше подъ барина, давно все проѣвшаго, пропившаго, лизоблюда и чающаго у чужихъ столовъ и докатившагося до маленькихъ шантажей черезъ посредство уличныхъ листковъ и все-таки сохранившаго нѣкоторую, хотя и весьма потасканную и заплатанную, барственность. Это оригинально задумано и мастерски выполнено, въ прекрасныхъ полутонахъ. Если бы не легонкій пересолъ, очень бы былъ хорошъ и Бородулинъ г. Леонидова. Только напрасно придана купеческая, московско-джентльменская складка. Бородулинъ—заправскій баринъ столбовой. „Джентльмэнъ“ пришелъ позднѣе.

Хорошо разработанъ г. Лужскимъ Мамаевъ—и въ интонаціяхъ, и въ мимикѣ. Но роль требуетъ очень сочнаго комизма. Оттого и его игра, хоть интересная, не давала большого эффекта

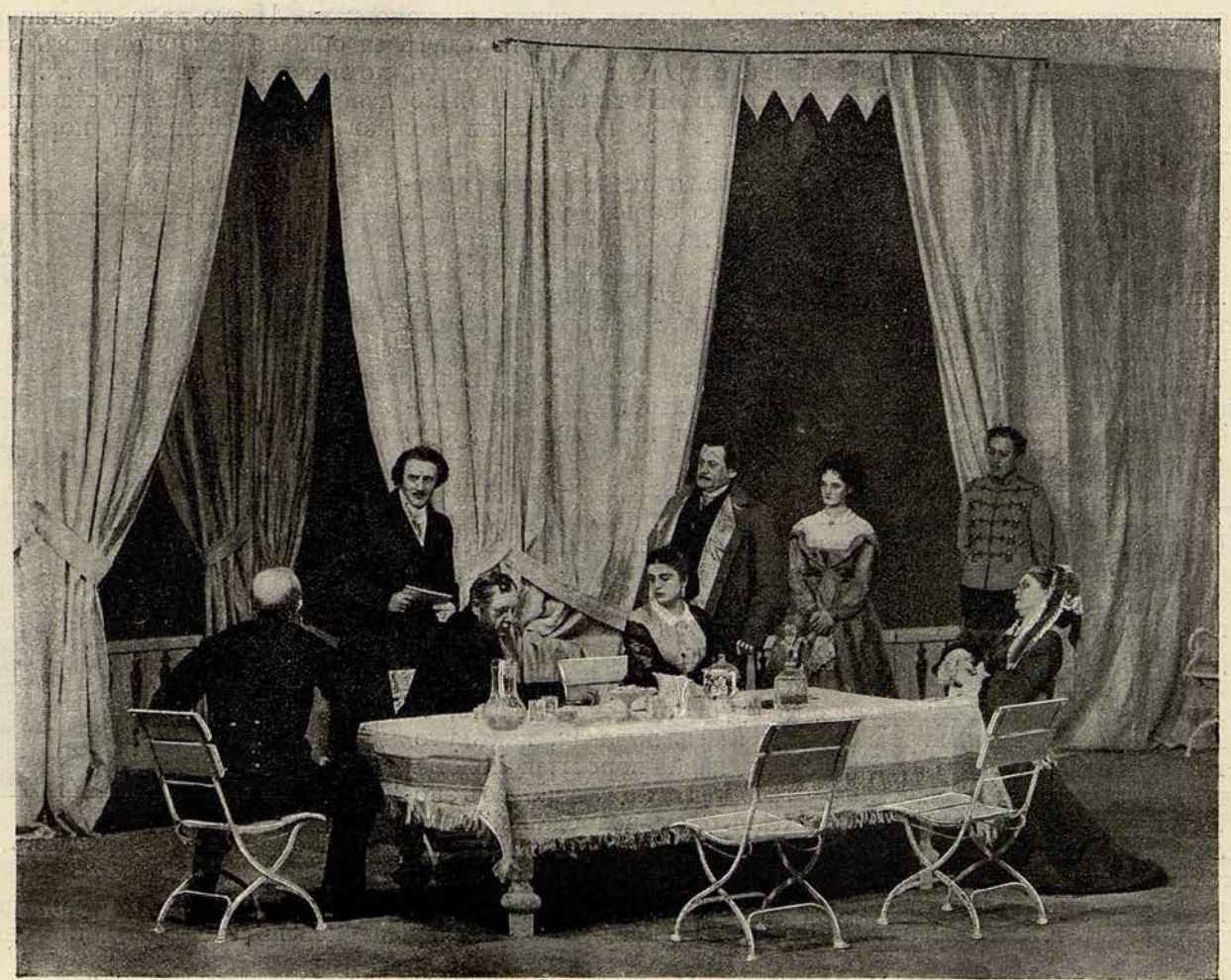
(Эфросъ „Рѣчь“).

Нѣсколько слабѣе женщины. Моложава Германова—Мамаева, помолодѣла и Тарутина въ изображеніи Савицкой; и лишь Манефа—Бутова хороша безусловна. Ею „отлично переданъ весь этотъ затѣйливый переплетъ почти животной тучности и острой хитрости, кликушества и практическаго расчета, злобы и алчности. Роль построена такъ, что очень легко сбиться на карикатуру съ комизмомъ чисто внѣшнимъ.

Манеѳа Художественнаго театра взглянула на дѣло много глубже—была не только комична, была и страшна. Потому что это явленіе русской жизни—страшное. И оно—далеко не отжитое, не исторія. Слегка измѣнились формы, но сущность жива, нѣтъ, нѣтъ, да и выкинется на поверхность".

Много шума произвела „четвертая стѣнка" декораціи въ нѣкоторыхъ дѣйствіяхъ „На всякаго мудреца довольно простоты".

„На всякаго мудреца довольно простоты".



Финальная сцена.

Чтобы „возстановить" четвертую стѣну, чтобъ дать ее почувствовать, Художественный театръ прибѣгнулъ къ отраженію отъ оконъ, которыя „предполагались", при чемъ въ отраженіи можно было различать кружевныя занавѣски, горшки цвѣтовъ на окнахъ, проходящее облачко... Иллюзія была выдержана до того, что зрители чувствовали себя не свободно сидящими передъ рампой, а смотрящими на все—черезъ „чужія" окна...

Въ Петербургъ театръ повезъ весной комедію Островскаго, „У вратъ царства", „Мѣсяцъ въ деревнѣ" и возобновленнаго „Царя Ѳеодора". Въ Петербургѣ гастроли начались „Утромъ памяти Чехова".

Появленіе на сценѣ труппы во главѣ съ К. С. Станиславскимъ было горячо привѣтствовано публикой. Вл. И. Немировичъ-Данченко сказалъ красивое и прочувствованное слово, заявивъ, что весь сборъ съ поминальнаго утра будетъ отданъ на увѣковѣченіе памяти покойнаго писателя.

Затѣмъ артисты читали одинъ актъ „Иванова“. Слѣдовала рѣчь С. А. Андреевскаго о „Значеніи Чехова“. Адвокатъ-поэтъ охарактеризовалъ автора „Чайки“ весьма оригинально, сказавъ, что онъ „демократизировалъ поэзію“, и что этимъ же принципамъ слѣдуетъ и Художественный театръ.

Послѣ рѣчи г. Андреевскаго опять читали 4-й актъ изъ „Трехъ сестръ“, „Унтера Пришибеева“ и „Хирургію“.

Гастроли закончились 14 мая. Изъ всѣхъ, вообще пьесъ этого года наибольшій успѣхъ, какъ у публики, такъ и у печати, имѣлъ „Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ“.

Что касается матеріальныхъ итоговъ истекшихъ гастролей, то они блестящи. Цѣны мѣстамъ на вечерніе спектакли были въ этомъ году особенно высоки, зато утренники шли по очень пониженнымъ цѣнамъ, и одно почти уравновѣшивается другимъ.

Общій валовой сборъ за всѣ 36 спектаклей достигъ крупной суммы въ 123,375 руб. Расходъ достигъ 52,000 р., и чистый доходъ за пять недѣль выразился въ огромной цифрѣ въ 70,000 р. слишкомъ.

Въ этомъ сезонѣ послѣ петербургскихъ спектаклей В. И. Качаловъ ѣздилъ на гастроли въ Кіевъ и въ Одессу, гдѣ съ его участіемъ съ огромнымъ успѣхомъ прошли „Брандъ“, „На днѣ“ „У вратъ царства“ и „Горе отъ ума“.

„Три сестры“.

Ирина — В. В. Барановская.

Мамаевъ — В. В. Лужскій. *Рис. Andre'a.*

Рис. Andre'a.

Дмитрій Карамазовъ — Л. М. Леонидовъ.

Сезонъ 1910—11-го года.

„Братья Карамазовы", „Miserere", „У жизни въ лапахъ".

1910-й годъ отмѣченъ, какъ годъ болѣзни К. С. Станиславскаго. Константинъ Сергѣевичъ лежалъ въ тифу, и безъ него сложился репертуаръ, безъ него начались подготовительныя работы къ открытію сезона, безъ него прошли и „Братья Карамазовы", постановка которыхъ, несомнѣнно, одна изъ значительнѣйшихъ полосъ въ исторіи театра.

Ёще въ 1907 году въ Петербургѣ, на товарищескомъ ужинѣ, К. С. Станиславскій сказалъ: „нельзя безъ Достоевскаго. Не знаю какъ, но мы должны и будемъ ставить Достоевскаго".

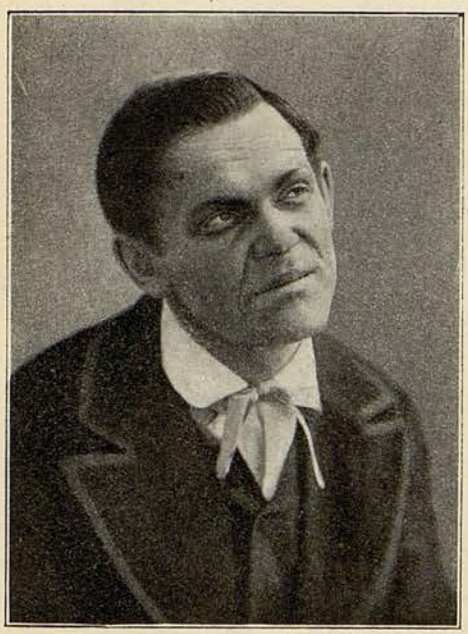
Театру было „нельзя безъ Достоевскаго", потому что Достоевскій даетъ до „конца почувствовать русскую душу и воспитать ее въ актерѣ", — какъ очень вѣрно замѣтилъ П. Ярцевъ. Достоевскій былъ

нуженъ потому, что онъ даетъ подлинную трагедію, а по ней давно тоскуетъ театръ... „Достоевскій, сказалъ В. И. Немировичъ-Данченко,—сыгралъ въ Х. Т. рѣшающее значеніе въ той эволюціи, которую пережилъ театръ, освобождаясь отъ „декаденщины“, и которая приблизила актера, освободивъ его отъ „штампованныхъ пріемовъ игры“, къ простому, глубокому и правдивому искусству, лишенному всего манернаго и декламаціоннаго.

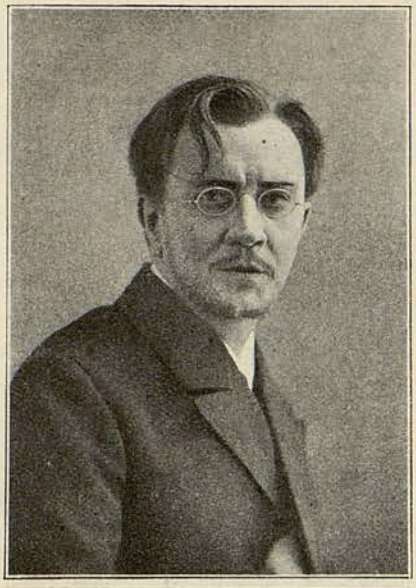
Осуществить эту давнюю мечту—играть Достоевскаго—взялъ на себя В. И. Немировичъ-Данченко, инсценировавшій „Братьевъ Карамазовыхъ“ и режиссировавшій (вмѣстѣ съ Лужскимъ) этимъ глубоко примѣчательнымъ и въ исторіи сценическаго искусства чрезвычайно важнымъ спектаклемъ.

Но, быть можетъ, еще ни одну постановку театра не встрѣтили съ такой озлобленностью, какъ эту. Еще когда театръ только приступилъ къ своей работѣ, въ печати и въ обществѣ уже заговорили о „кощунствѣ“, чинимомъ театромъ надъ Достоевскимъ. Еще не зная плана инсценировки, еще не уяснивъ

„Братья Карамазовы“.



Смердяковъ — С. Н. Вороновъ.



Иванъ — В. И. Качаловъ.

Алеша — В. В. Готовцевъ.

себѣ, въ какія формы она выльется, уже обвиняли театръ въ „вандальскомъ преступленіи“, въ „глумленіи надъ великимъ произведеніемъ“...

Нѣкій „зритель“ напечаталъ въ одной газетѣ „открытое письмо“, въ которомъ съ паѳосомъ восклицалъ:

„До какой самовлюбленности нужно дойти, чтобы срисовывать дрожащей рукой дивные образы, написанные титанически смѣлою, геніальною кистью художника, и эти копіи представлять на судъ зрителю“.

И подобное убѣжденіе раздѣляли многіе...

Въ прессѣ появлялись статьи—однѣ доказывавшія, что будто бы „уже непоколебимо установлено, что всякая инсценировка великихъ произведеній въ высшей степени безнадежна, безцѣльна, безсмысленна и вредна“, другія—защищавшія театръ отъ этихъ нападокъ.

Очень ярко, опираясь на исторію Западно-Европейскихъ литературъ, убѣждалъ, напр., Максимиліанъ Волошинъ, въ правотѣ театра, переносящаго эпосъ на сцену. Онъ справедливо указывалъ на то, что трагедія русской души заключена не въ драмѣ, стремящейся „обратиться въ повѣсть“, а именно въ романѣ, и въ Достоевскомъ въ особенности. — „Художественный театръ, писалъ онъ, сдѣлалъ шагъ къ осуществленію національной русской трагедіи, поставивъ „Братьевъ Карамазовыхъ“, и этотъ шагъ былъ

неизбѣженъ. Въ своей инспенировкѣ, много потерявшей отъ цензурныхъ урѣзокъ, онъ съ безконечной бережливостью отнесся къ тексту Достоевскаго и нигдѣ не вставилъ ни одного лишняго слова".

Тутъ умѣстно будетъ привести письмо вдовы писателя А. М. Достоевской, адресованное ею В. И. Немировичу-Данченко. Г-жа Достоевская пишетъ:

„Позвольте мнѣ, вдовѣ Ѳ. М. Достоевскаго, принести вамъ, глубокоуважаемому Константину Сергѣевичу и всей труппѣ московскаго Художественаго театра, мою искреннюю и сердечную признательность за доброе желаніе поставить на своей сценѣ „Братьевъ Карамазовыхъ".

Моею всегдашнею мечтою было увидѣть на сценѣ полныя драматизма произведенія моего дорогого мужа. Къ сожалѣнію, до сихъ поръ передѣлки его романовъ доставляли мнѣ больше горя, чѣмъ радости. Онѣ не столько выдвигали достоинства произведеній Достоевскаго, не столько выясняли типы, имъ созданные, сколько искажали ихъ. Да и исполненіе передѣлокъ было, за немногими исключеніями, вполнѣ

„Братья Карамазовы".

Лиза Хохлакова — Л. М. Коренева.

Грушенька — М. Н. Германова.

Ѳедоръ Павловичъ — В. В. Лужскій.

заурядное. Мнѣ всегда думалось, что задача объяснить публикѣ Достоевскаго могла быть по плечу лишь московскому Художественному театру, такъ много сдѣлавшему для славы русскаго драматическаго искусства. И вотъ, къ моему большому счастью, московскій Художественный театръ ставитъ „Братьевъ Карамазовыхъ" и не въ передѣлкѣ (что бываетъ рѣдко удачно), а почти цѣликомъ. Я особенно рада тому, что инсценировали его вы, неоднократно доказавшій, какъ много новаго, талантливаго и возвышеннаго можно было внести въ это искусство вашими блестящими постановками. Позвольте мнѣ еще разъ благодарить васъ за эту вашу прекрасную мысль. Я не сомнѣваюсь въ громадномъ успѣхѣ постановки „Братьевъ Карамазовыхъ" и могу лишь искренно пожалѣть, что старость и неразлучныя съ нею немощи не даютъ мнѣ возможности пріѣхать въ Москву. Утѣшаю себя надеждою, что будущею весною, когда Художественный театръ перенесетъ свою дѣятельность въ Петербургъ, я буду имѣть случай насладиться игрою вашей замѣчательной труппы, горячей поклонницей которой я состою съ давнихъ поръ.

Пользуясь случаемъ, чтобы выразить вамъ чувства уваженія и почтенія, съ какими имѣю честь быть вашей, милостивый государь, слугою.

А. Достоевская".

9 октября 1910 г.

„Братья Карамазовы“, —названные отрывками изъ романа,—были сыграны въ два вечера. Первый—начинался съ той сцены „За коньячкомъ“, въ которой приходитъ въ домъ Ѳедора Павловича Алеша, второй продолжался со сцены „Въ Мокромъ“ и заканчивался „Судомъ“.

Въ этомъ спектаклѣ впервые въ исторіи театра участвовалъ „чтецъ“. Былъ введенъ онъ оттого, что „нечего было и мечтать о томъ, чтобы уложить въ рамки спектакля, или даже спектаклей, всѣхъ „Карамазовыхъ“. И мало было сдѣлать выборъ, вотъ то-то поставить, другое оставить за бортомъ сцены. Ломать авторскій текстъ, дѣлать вставки, обращать повѣствованіе въ діалогъ, — Художественный театръ справедливо не хотѣлъ, не считалъ себя въ правѣ. Но однѣми діалогическими частями романа никакъ нельзя было обойтись, хоть по одному тому, что Достоевскій, который о театрѣ думалъ меньше всего, часто перемежаетъ повѣствованіе съ діалогомъ. Уже одно это заставляло выдумать что-то совсѣмъ новое, чего не было въ прежнихъ передѣлкахъ, и чего нѣтъ въ драмахъ „нормальныхъ“.

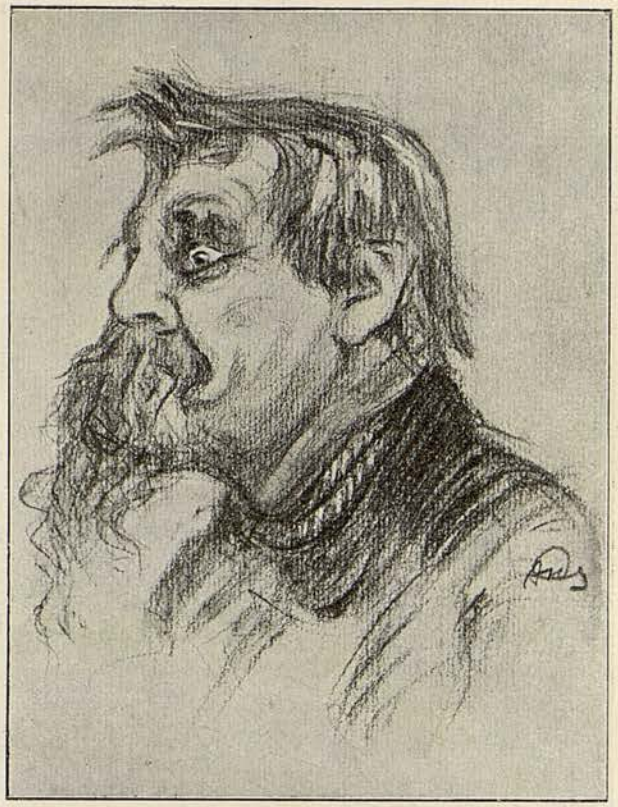


Рис. Andre'a.
Штабсъ-капитанъ Снѣгиревъ — И. М. Москвинъ.

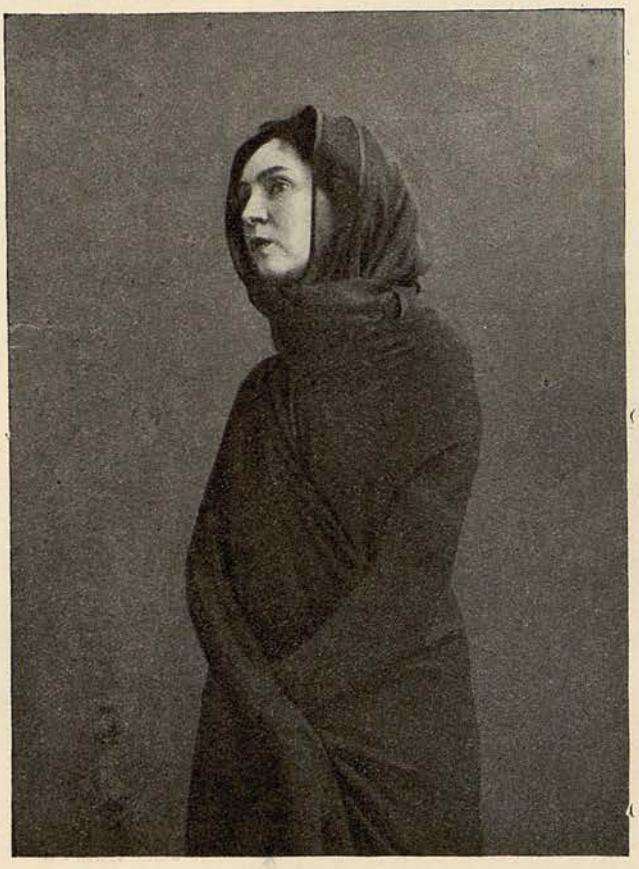
Такъ родился чтецъ,—тотъ, который больше всего интересуетъ любопытныхъ. Не бывшіе на спектаклѣ, разспрашивая о немъ, прежде всего, и съ наибольшею заинтересованностью спрашиваютъ: „Ну, а какъ же чтецъ?“—Для этого чтеца (чит. г. Званцевъ) устроена въ правомъ отъ зрителя углу сцены небольшая полутемная ниша. Столъ слабо освѣщенъ зеленоватымъ свѣтомъ отъ лампы, все остальное въ нишѣ тонетъ въ полумглѣ, и лицо чтеца еле видно. Онъ начинаетъ спектакль небольшимъ отрывкомъ, въ которомъ повѣствуется, какъ старецъ Зосима (къ слову сказать, онъ, по цензурнымъ условіямъ, фигурируетъ только въ читаемыхъ отрывкахъ) посылаетъ Алешу въ міръ, возлагаетъ на него внѣмонастырскій великій подвигъ. Въ дальнѣйшемъ чтецъ опять читаетъ вступительные кусочки, и это опять мало интересно и почти ненужно. Иногда же вмѣшивается на нѣсколько мгновеній и въ то, что происходитъ на сценѣ. Такъ, для примѣра, Алеша приходитъ къ Катеринѣ Ивановнѣ,—они говорятъ о трехъ тысячахъ, потомъ на мгновеніе оба умолкаютъ, и изъ полутемной ниши доносится: „И Алеша разсказалъ, что былъ посланъ за деньгами къ отцу, что Дмитрій ворвался, избилъ отца, пошелъ къ той женщинѣ“. И Катерина Ивеновна отвѣчаетъ на разсказъ, о которомъ только повѣствовалось: „А вы думаете, что я эту женщину не перенесу“ и т. д.

Въ этомъ удивительномъ спектаклѣ великолѣпна была постановка. „Карамазовы“ шли безъ декорацій. Всѣ картины проходятъ на одномъ, въ теченіе всего спектакля, блѣдно-зеленомъ фонѣ. Мебель, всегда очень немногочисленная, съ совершенною ясностью опредѣляетъ, какое передъ нами помѣщеніе, даже характеръ его, стиль. Вѣдь при умѣніи для этого довольно одного-двухъ штриховъ обстановки. И въ спектаклѣ „Карамазовыхъ“ каждый разъ находили такой мѣткій и характерный штришокъ. Ширмочка, край золоченаго стола, диванчикъ и т. д. ограничиваютъ мѣсто дѣйствія, и въ этой обстановкѣ уютно, красиво и правдиво размѣщается нужная сцена. Ни разу не почувствовалось отъ такого метода постановки неловкости, натяжки, неудобства. Три раза дѣйствіе переходило изъ комнатъ подъ открытое небо. И всѣ разы такая обстановка удавалась отлично. Благодаря направленному все на тотъ же фонъ сильному свѣту, стѣна давала иллюзію глубины, воздушности, а одна рябина, разметавшая по воздуху вѣтви, или часть плетня, или ворота, облитыя розовымъ закатнымъ свѣтомъ, съ совершенно достаточной ясностью и наглядностью показывали, гдѣ герои. Былъ нужный знакъ, и воображеніе легко обращало его въ пол-

ную картину. Въ подборѣ обстановки, мебели, ея фасоновъ и красокъ, вотъ этой рябины и т. п., ставившіе проявили много хорошаго вкуса, чувства живописной красоты. И глазамъ не на что было пожаловаться: они весь вечеръ наслаждались"—пишетъ г. Эфросъ.

Во второй половинѣ „Карамазовыхъ" (второй вечеръ) изумительно поставлена сцена въ Мокромъ, занявшая полтора часа и все-таки не наскучившая, не переставшая держать и вниманіе, и нервы въ состояніи чрезвычайнаго напряженія,—была не только очень искусно, со смѣлымъ мастерствомъ инсценирована, но и вся пропитана нужнымъ духомъ; была сценою изъ Достоевскаго, такая, какую могъ только Достоевскій написать. Такъ было и въ первой части Мокраго, когда тамъ кипитъ дикій, безшабашный разгулъ, когда — настоящій мужицкій Брокенъ... Для передачи этой картины у режиссуры нашлись краски замѣчательныя, яркія до страшнаго. Такъ было и потомъ, когда Митеньку, пьянаго отъ вина, отъ поцѣлуевъ жаркихъ Грушеньки, отъ пролитой крови старика, накрываетъ слѣдственная власть, и начинается великое мучительство допроса. „Смѣло говорю, продолжаетъ критикъ, впечатлѣніе отъ „Мокраго" такое сильное, такое значительное, не похожее на обычныя теперь театральныя впечатлѣнія, столько за эти полтора часа перечувствуешь, перестрадаешь, передумаешь, что изъ-за одной этой сцены стоило Художественному театру покуситься на романъ Достоевскаго, поднять великій трудъ его постановки на сценѣ и великій рискъ потерпѣть въ этомъ громадномъ трудѣ. Все другое въ спектаклѣ, — даже въ неизмѣримо болѣе удачномъ второмъ спектаклѣ, — не можетъ идти ни въ какое сравненіе съ Мокрымъ, и не столько въ смыслѣ передачи отдѣльныхъ ролей, сколько—характера и красокъ романа, его атмосферы, его основной стихіи".

„Miserere".



Тина—О. В. Гзовская.

„Лѣтописцу", т.-е. тому, кто „спокойно зритъ на правыхъ и виновныхъ", „добру и злу внимая равнодушно" — должно отрѣшиться отъ впечатлѣній личныхъ, ему въ свою „хронику" вносить элементъ субъективный не полагается... Но какъ это трудно тогда, когда то, о чемъ пишешь, еще не стало исторіей, и что продолжаетъ еще волновать своимъ совсѣмъ недавнимъ прошлымъ. И говоря о „Карамазовыхъ" въ Х. Т., невольно забываешь о задачахъ этой „лѣтописи" — до того еще ярки, свѣжи и крѣпки чудесныя, потрясающія воспоминанія!.. И трудно тутъ — подборомъ соотвѣтствующихъ цитатъ изъ газетныхъ отчетовъ—представить подлинную картину того, какъ встрѣчена была постановка, и какія были вынесены сужденія исполненію... Выписывая ихъ—не удержишься отъ личнаго вмѣшательства!.. И не будетъ, думается, ошибкой, если мы не приведемъ всѣхъ отзывовъ, а лишь констатируемъ (а это можно сдѣлать объективно) тѣ общія впечатлѣнія, которыя принесъ спектакль... И тутъ единодушно отмѣчается огромный, исключительный успѣхъ Леонидова въ роли Дмитрія Карамазова, давшаго столько огненнаго темперамента, сумѣвшаго такъ ярко воплотить душу Митеньки и такъ сильно пережить его трагедію...

На ряду съ Леонидовымъ называется Качаловъ,—Иванъ Карамазовъ, у котораго выдѣляется въ особенности сцена съ чортомъ, и Москвинъ—съ огромнымъ проникновеніемъ игравшій Снѣгирева.

Спектакль создалъ яркій успѣхъ молодому артисту Воронову—давшему на рѣдкость цѣльный образъ Смердякова.

Къ числу удачныхъ ролей отнесена роль Ѳедора Павловича у Лужскаго. Менѣе понравились г-жи Гзовская (Катя) и Германова (Грушенька). Впрочемъ, обѣ исполнительницы гораздо рельефнѣе во второй

половинѣ. Тутъ у г-жи Германовой отлично проходитъ сцена въ Мокромъ, а г-жа Гзовская очень волнующе даетъ показанія на судѣ. Интересно ведетъ роль Лизы Хохлаковой г-жа Коренева, играющая „бѣсенка“ очень углубленно, хотя и не безъ слишкомъ замѣтнаго увлеченія патологической стороной образа. Менѣе удался Алеша г. Готовцеву. Впрочемъ, ему и матеріалъ отпущенъ въ инсценировкѣ менѣе богатый, чѣмъ остальнымъ...

Вотъ приблизительно тотъ „экстрактъ“, который можно было сдѣлать изъ всего того, что писалось объ исполненіи... Разумѣется, этого слишкомъ мало для того, чтобы доказать всю значительность спектакля. Быть можетъ, не покажется, поэтому, излишнимъ, если мы въ заключеніи приведемъ отрывки изъ интереснѣйшей статьи А. Бенуа „о Карамазовыхъ“, назвавшаго, этотъ спектакль „дѣйствіемъ подлиннаго религіознаго порядка“,—мистеріей въ русскомъ театрѣ.

Намъ кажется, что въ этомъ отзывѣ,—если только можно назвать отзывомъ пламенное слово г. Бенуа!—очень вѣрно показано подлинное значеніе такого спектакля.

Вотъ что говоритъ Бенуа:

„Настоящая суть инсценировки „Карамазовыхъ“ вовсе не въ томъ, голомъ фактѣ, что произошло переложеніе разсказа въ дѣйство, и не въ томъ, какъ это дѣйство поставлено „Художественнымъ театромъ“, то-есть какой-то фантастической для нашего времени группой идеалистовъ, обладающихъ въ достаточной мѣрѣ той „наивностью“ и той радостью искусства, которая и дала имъ сотворить чудо: драму превратить въ мистерію. Нигдѣ, ни на какой сценѣ, ничего подобнаго тому Митѣ, какимъ переживаетъ свою роль Леонидовъ, не найти. Но это не потому, что такого таланта нигдѣ не найти. Здѣсь не въ одномъ талантѣ дѣло. А это потому, что очень крупный талантъ работаетъ и выявляетъ себя въ средѣ людей, беззавѣтно преданныхъ искусству, что вся атмосфера Художественнаго театра есть нѣчто совершенно особенное и, я бы сказалъ, святое“...

„Miserere“.

Левка — Р. В. Болеславскій.

Цалка — Ю. А. Ракитинъ.

Шайка — П. А. Павловъ.

И говоря о томъ, какой глубокій, сокровенный смыслъ таится въ этомъ спектаклѣ, дающемъ такую возвышенную радость, Бенуа указываетъ и на все значеніе, которое Достоевскій имѣетъ для души актера.

„Артисты, играющіе „Карамазовыхъ“, на себѣ должны испытать, что въ тѣ дни, когда они несутъ религіозную правду Достоевскаго, они дышатъ другимъ, безконечно болѣе чистымъ и здоровымъ воздухомъ, нежели въ тѣ дни, когда они служатъ „изящному“.

— Въ этомъ году, какъ извѣстно, умеръ Левъ Толстой. Художественный театръ возложилъ вѣнокъ и делигировалъ въ Ясную Поляну депутацію, а 10 ноября въ Москвѣ въ театрѣ состоялось траурное утро, посвященное памяти великаго писателя.

Труппа собралась въ фойэ около портрета Л. Н. Л. О. Пастернакъ, вернувшійся изъ Астапова, подѣлился своими впечатлѣніями о послѣднихъ дняхъ Толстого.

Затѣмъ В. И. Немировичъ-Данченко разсказалъ о своихъ трехъ встрѣчахъ съ Толстымъ.

И. И. Москвинъ прочелъ разсказъ Толстого; сестры Любошицъ и г-жа Пастернакъ сыграли тріо Чайковскаго.

Въ день кончины Толстого спектакль былъ отмѣненъ.

Та внутренняя значительность „Карамазовыхъ“, въ которой все содержаніе и весь смыслъ спектакля, непреходящее значеніе этой постановки, заслонили собой дальнѣйшія премьеры театра за тотъ сезонъ.

„У жизни въ лапахъ“.

Юліана — О. Л. Книпперъ. Негръ — Н. А. Подгорный. (Финальная сцена).

Можно смѣло сказать, что весь годъ какъ бы прошелъ цодъ знакомъ Достоевскаго. И этого нельзя было забыть и глядя „Miserere“ С. Юшкевича и „У жизни въ лапахъ“—Гамсуна.

Пьеса Юшкевича успѣха вообще не имѣла. Игралась она молодежью ,игралась не плохо, но впечатлѣнія цѣльнаго и запоминающаго не оставила...

Удивительно красивый образъ дала г-жа Гзовская, превосходно играла г-жа Барановская, съ несомнѣннымъ успѣхомъ выступалъ въ роли Левки г. Болеславскій; отмѣчаютъ газетные отзывы и гг. Вишневскаго, Барова, Баліева, Ракитина ..

Огромное впечатлѣніе дала музыка, написанная Сацемъ. Но „Miserere“ не нравилось, образы автора казались туманными, а символика—расплывчатой...

Съ болѣе яркимъ успѣхомъ прошла Гамсуновская „Драма жизни“, которую ставилъ новый режиссеръ г. Марджановъ... Но и этотъ спектакль не оставилъ глубокаго слѣда въ исторіи театра. Пьеса казалась малодраматичной, постановка не производила того впечатлѣнія, котораго добивался, повидимому, режиссеръ. И только благодаря необыкновенно изящной, благородной, внѣшне-блестящей и внутреннетонкой игрѣ Качалова—Перъ Баста—„У жизни въ лапахъ“ нравилось публикѣ. Очень яркій образъ дала и г-жа Книпперъ, волнующе передавшая трагедію старѣющей фру Гилле. Хорошо игралъ Вишневскій—Фредрихсенъ и сумѣлъ сдѣлать замѣтной безмолвную роль кузена Теодора г. Баліевъ. Интересно задуманъ былъ лейтенантъ у г. Хохлова.

„У жизни въ лапахъ“.

Рис. Andre'a.

Фредрихсенъ — А. Л. Вишневскій.

Набобъ Перъ Бастъ — В. И. Качаловъ.

И опять, какъ и въ „Miserere“—наибольшій успѣхъ выпалъ опять на долю Саца, написавшаго изумительный „вальсъ погибающихъ“.

Для абонементовъ былъ возобновленъ „Дядя Ваня“,—на этомъ спектаклѣ выступилъ впервые послѣ болѣзни К. С. Станмславскій, встрѣченный при появленіи своемъ на сценѣ овацією. .

Въ этомъ сезонѣ театръ понесъ тяжелую утрату: 27 марта скончалась М. Г. Савицкая—супруга артиста Х. Т. Г. С. Бурджалова.

Савицкая родилась въ Казани въ 1869 году. Здѣсь же она окончила курсъ гимназіи и впослѣдствіи была учительницей гимназіи. Въ 1895 году М. Г. Савицкая вмѣстѣ съ О. Л. Книпперъ держала экзаменъ въ школу при Императорскихъ театрахъ, но не была принята, послѣ этого она поступила въ Московское Филармоническое училище по классу В. И. Немировича-Данченко, гдѣ она училась вмѣстѣ съ О. Л. Книпперъ и В. Э. Мейерхольдомъ.

Въ 1898 году М. Г. окончила курсъ Филармоніи и поступила въ Художественный театръ, который былъ основанъ въ этомъ году. Въ первый же годъ службы въ Художественномъ театрѣ она съ успѣхомъ выступала въ „Антигонѣ“.

Послѣдовательно съ 1898 года М. Г. исполняла въ Художественномъ театрѣ слѣдующія роли:

Царица Ирина („Царь Ѳеодоръ"), Людмила („Поздняя любовь"), Антигона (Антигона"), царица Марѳа („Смерть Іоанна Грознаго"), жена Геншеля („Геншель"), Маша („Чайка"), Весна („Снѣгурочка"), Ирэнъ („Когда мы, мертвые, пробуждаемся"), Ольга („Три сестры"), Костранская („Въ мечтахъ"), Вдовушка (Мѣщане"), Анна („На днѣ"), Порція („Юлій Цезарь"), Фру Альвингъ („Привидѣнія"), Княжна („Горе отъ ума"), Кастьянова („Стѣны"), старая прислуга („Жизнь человѣка"), Варя („Вишневый садъ"), Фея Бирилюна („Синяя птица"), Турусина („На всякаго мудреца довольно простоты").

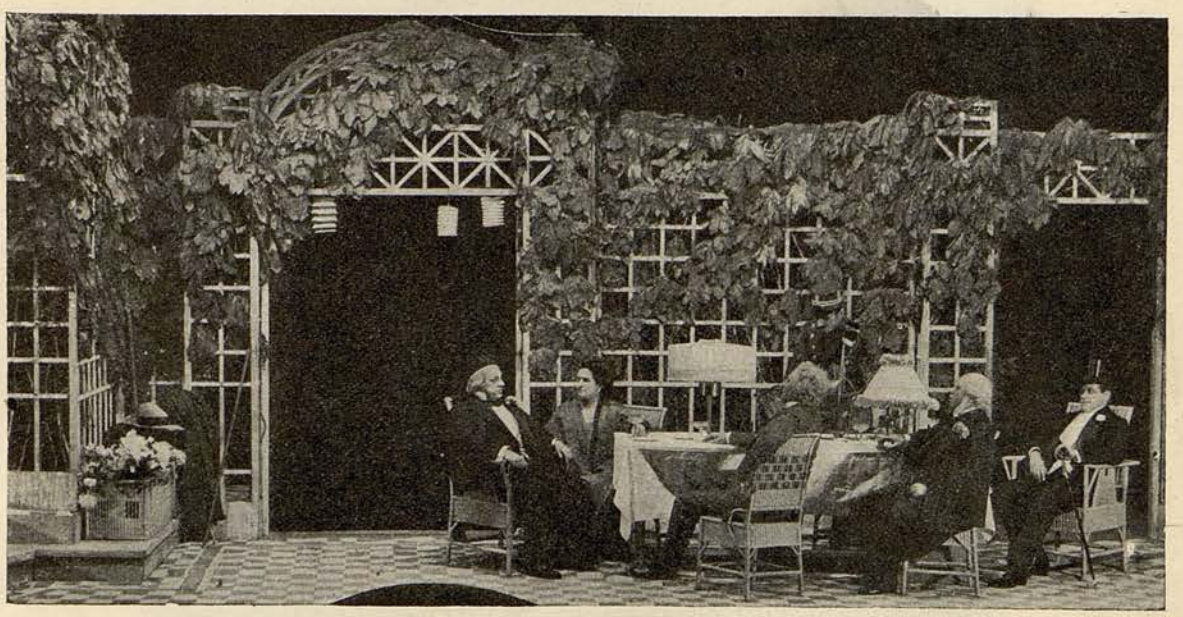
Въ идущемъ въ будущемъ году „Гамлетѣ" М. Г. должна была играть королеву.

Покойная М. Г. состояла преподавательницей въ школѣ Художественнаго театра.

Когда Художественный театръ былъ въ Берлинѣ, игра М. Г. Савицкой обратила на себя особое вниманіе императора Вильгельма, который поднесъ артисткѣ цѣнный подарокъ.

Покойная пользовалась въ Художественномъ театрѣ общимъ уваженіемъ и любовью. Это была женщина рѣдкой кристальной чистоты и обаянія. Ея смерть оплакивается всѣмъ театромъ.

„У жизни въ лапахъ".



IV-ое дѣйствіе.

На гробу были возложены вѣнки:

Отъ Художественнаго театра: крестъ изъ живыхъ цвѣтовъ съ надписью: „Тихому, ясному свѣту, сіявшему намъ на всемъ пути нашемъ".

Отъ Станиславскихъ—„Свѣтлой родной".

Отъ В. И. Немировича-Данченко—„Жемчужнымъ слезамъ чистой души".

Отъ М. Н. Ермоловой—„Чистой душѣ".

Отъ А. Л. Вишневскаго—„Сестрѣ Иринѣ отъ брата Бориса Годунова".

Отъ Е. Н. Немировичъ-Данченко—„Милой памяти Савицкой".

Отъ В. И. Качалова—„Съ глубокой скорбью свѣтлой памяти чистой души".

Отъ А. А. Стаховича—„Страданья наши перейдутъ въ радость".

Отъ Малаго театра—„Свѣтлой памяти М. Г.".

Были также вѣнки отъ М. Н. Германовой, Цингеръ, Брюхоненко, Горохова, Шидловскихъ, Федоровой, Бурджаловыхъ, армянскаго кружка, Комиссаровыхъ-Карауловыхъ.

Могила М. Г. Савицкой—на Новодѣвичьемъ кладбищѣ—недалеко отъ могилы Чехова... Предсмертнымъ ея желаніемъ было быть похороненной вблизи Чехова. Эта воля и исполнена...

Весной театръ, по обычаю, ѣздилъ въ Петербургъ... Гастроли отмѣчены—пожалованіемъ участникамъ Высочайшихъ подарковъ.

Рис. Д. Мельникова.

Федя Протасовъ — И. М. Москвинъ.

Сезонъ 1911—12-го года.

„Живой трупъ“, Тургеневскія пьесы, „Гамлетъ“, Поѣздка въ Варшаву и въ Кіевъ.

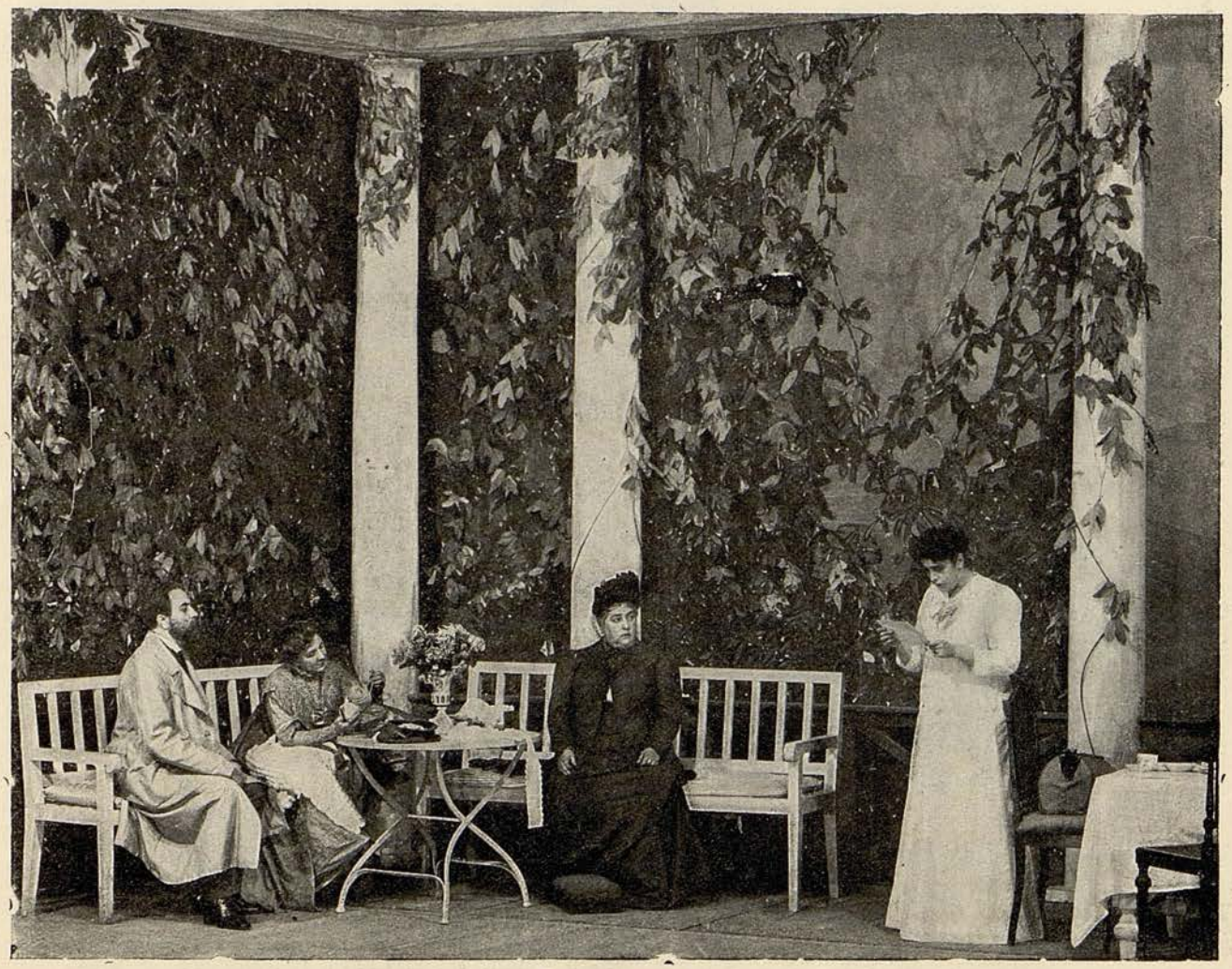
Для открытія сезона назначенъ былъ „Живой трупъ“. Пьесу театръ получилъ отъ наслѣдницы Льва Николаевича Александры Львовны Толстой, которая передала Х. Т. право на постановку какъ „Живого трупа“, такъ и всѣхъ остальныхъ, оказавшихся въ бумагахъ великаго писателя, пьесъ. Театръ обязался выплачивать 10% со сборовъ отъ каждаго спектакля въ фондъ, образованный А. Л. Толстой. Кромѣ того—театръ внесъ 10 тысячъ.

И тутъ приходится коснуться, какъ ни отвратительно то, о чемъ пойдетъ рѣчь,—совершенно невозможной травли, непонятной и дикой, направленной на театръ со стороны части

прессы. Еще когда только стало извѣстно, что „Живой трупъ“ переданъ Х. Т. газеты подняли „протестъ“ противъ „монопольнаго“ пользованія театромъ произведеніями Толстого. Было пущено въ ходъ все, что обычно въ этихъ случаяхъ пускается: рождались самыя невѣроятныя сплетни, къ которымъ приплели и имена руководителей театра и наслѣдниковъ Толстого и В. Г. Черткова...

„Монопольное“ пользованіе, о которомъ кричали газеты заключалось лишь въ томъ, что по условію съ А. Л. Толстой театръ долженъ былъ поставить пьесу не позже извѣстнаго числа, послѣ котораго „Живой трупъ“ выходитъ изъ печати и дѣлается достояніемъ всѣхъ театровъ.

„Живой трупъ“.



Въ деревнѣ.

И уже когда, годъ спустя, театръ былъ въ напряженной работѣ по постановкѣ пьесы, въ прессѣ опять поднялась компанія противъ театра. На этотъ разъ шумъ былъ поднятъ изъ-за того, что театръ будто бы „измѣнилъ“ названіе пьесы: „Трупъ“—передѣлалъ въ „Живой трупъ“... Тутъ не мѣсто воспоминать о противныхъ подробностяхъ этого нелѣпаго выпада, опровергнутаго документальными данными и свидѣтельствами такихъ авторитетовъ, какъ Н. В. Давыдовъ,—но надо все же добавить, что не только театру было брошено обвиненіе чуть ли не въ плагіатѣ, но и само имя Толстого не было свободно отъ инсинуацій.. Нѣкій Соловьевъ печатно обвинялъ Толстого въ *заимствованіи* у него—у этого непризнаннаго генія Соловьева.—сюжета пьесы и этому бреду готовы были повѣрить...

„Какъ мало защищена русская литература отъ грязныхъ выходокъ!“ съ горечью замѣтилъ Д. С. Мережковскій. Какъ мало уваженія къ театру—можно было бы добавить къ этому скорбному восклицанію!..

Театръ, конечно, считалъ ниже своего достоинства отвѣчать на сплетни и клевету...

А *какъ* онъ относился къ памяти Толстому,—это онъ, лучше всякихъ возраженій, доказалъ своей постановкой „Живого трупа“...

Думается, у всѣхъ, кто видѣлъ эту постановку или читалъ о ней (а о ней тогда писались подробнѣйшіе отчеты)—еще свѣжи въ памяти эти незабываемыя впечатлѣнія...

„Толстой умеръ, но онъ живъ“—вотъ что было лейтъ мотивомъ всѣхъ сужденій о спектаклѣ еще на генеральной репетиціи, вызвавшей восхищеніе.

В. Каренинъ — В. И. Качаловъ.

Да, это именно Толстой былъ воплощенъ въ этихъ отрывкахъ, въ этихъ 12-ти картинахъ, являющихъ собой не болѣе, чѣмъ черновикъ пьесы!. И это *его* голосъ слышался намъ и его геній сверкалъ въ каждомъ словѣ, въ каждомъ образѣ...

Конечно, еще ни одинъ театръ не стоялъ лицомъ къ лицу съ задачей болѣе трудной, чѣмъ постановка „Живого Трупа“. Въ пьесѣ 12 картинъ, 42 дѣйствующихъ лица и двѣ разнохарактерныя толпы—это, такъ сказать, внѣшнія трудности спектакля. Но и съ внутренней стороны—пьеса потребовала огромнаго напряженія всѣхъ силъ театра, ибо надо было такъ подойти къ этому „черновику“ пьесы, чтобы спектакль не оставлялъ впечатлѣнія незаконченности, нужно было такъ сыграть многіе персонажи, чтобы они, часто еле намѣченные, обозна-

ченные въ текстѣ какимъ-нибудь недописаннымъ словомъ (напр. „Стах.“)—предстали живыми людьми, людьми, созданными Толстымъ!.. И всего этого театръ достигъ... Онъ достигъ того, что изъ такихъ ролей, какъ роли Афремова (Лужскій), „Стаховъ“ (Вишневскій), слѣдователя (Берсеневъ) и цѣлаго ряда другихъ (пришлось бы всю программу выписать!) получились образы яркости незабываемой. Мы уже не говоримъ, что изъ эпизодической роли Карениной г-жа Лилина сотворила шедевръ, полный красоты и обаятельности... А развѣ забудешь Абрезкова—Станиславскаго, Каренина-Качалова?. Какъ видите—наша „лѣтопись“ опять повелась не въ тонѣ объективнаго описанія „событій“. Трудно поступать иначе... Но если все-таки вернуться опять къ прежнему пріему—констатированію фактовъ—то придется сказать, что лишь толкованіе одной роли встрѣтило противорѣчивые отзывы. Мы говоримъ о Москвинѣ, игравшемъ Ѳедю Протасова. Указывалось критикой, что его Ѳедя не соотвѣтствуетъ замыслу Толстого, рисовавшаго барина, обоятельнаго и съ внѣшней стороны.

Точно, Москвинъ этого въ полной мѣрѣ не далъ. Но его Ѳедя былъ сыгранъ съ той изумительной простотой, и съ такимъ проникновеніемъ, съ какой только могъ сыграть Москвинъ,

А. Ф. Горевъ въ роляхъ.

Эйнаръ (Брандъ).

Наумъ (Анатэма).

Хлестаковъ (Ревизоръ).

актеръ, умѣющій такъ волновать и такъ глубоко трогать.... И какая свѣтилась душа въ этомъ Ѳедѣ, какая нѣжность, мягкость, какая тоска!. А знаменитую паузу—въ страшной сценѣ въ кабинетѣ ресторана, когда Ѳедя пытается застрѣлить себя, эти жуткія минуты—забыть нельзя, какъ нельзя забыть и послѣднихъ словъ умирающаго Протасова...

Нѣсколько менѣе удачно исполненіе роли Лизы—г-жа Германова, какъ казалось критикѣ, была только нѣжной, и „мало впечатлительной, совсѣмъ не наивной“... Сильно и ярко сыграла цыганку Машу Кооненъ....

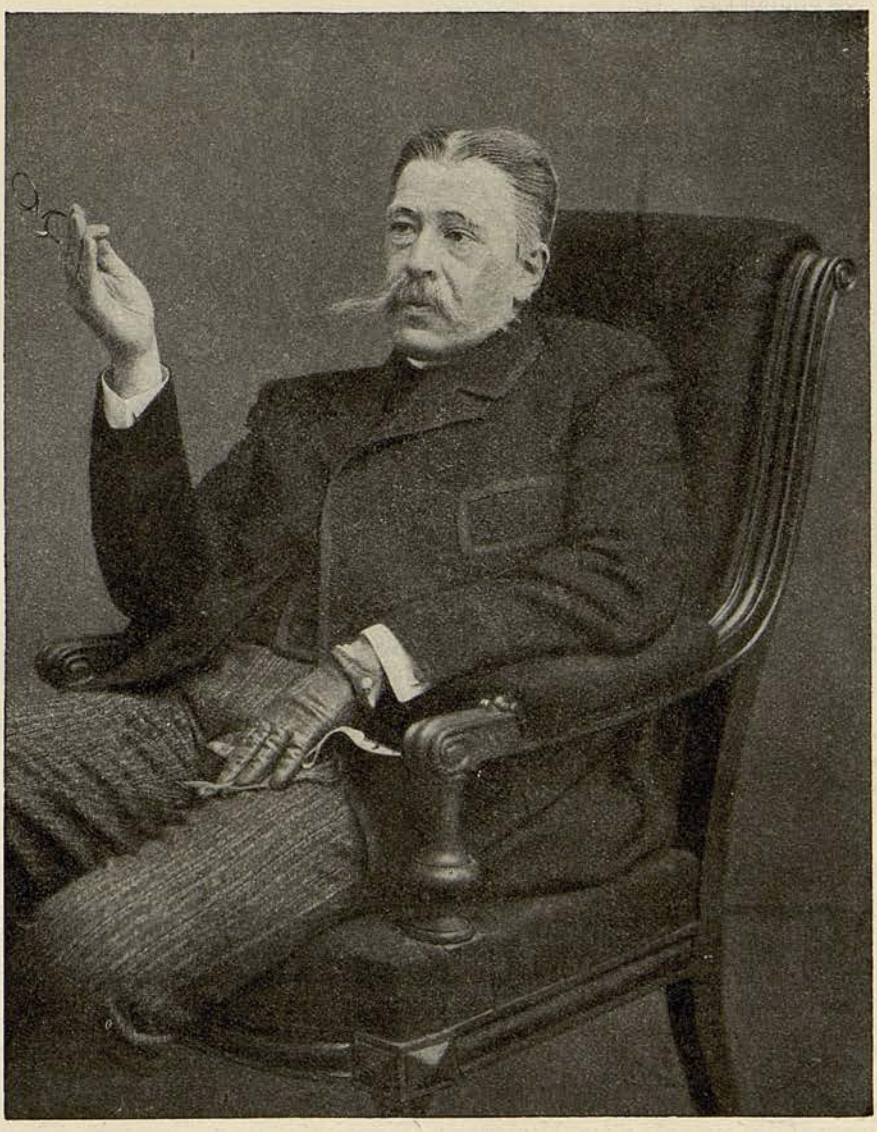
Мы уже упомянули, что для того, чтобы сказать о томъ, какъ играли „Живой трупъ“—нужно было бы выписать цѣликомъ программу, ибо всѣ исполнители были на должной высотѣ. Перебирая сейчасъ въ памяти всѣ картины, не находимъ ни одной, о которой можно было бы сказать, что она была исполнена плохо.. Вспоминается комната у цыганъ, и удивительное исполненіе цыганскихъ пѣсенъ, и заплеванная чайная, и дача Карениныхъ, и камера слѣдователя... И все это полно значительности, все это вошло въ сердце и тамъ осталось...

Продолжая „лѣтопись“,—отмѣтимъ, что въ этомъ сезонѣ возобновили „На днѣ“, а въ январѣ состоялось 150-ое представленіе „Вишневаго сада“. Отмѣченъ первый дебютъ А. А. Стаховича, съ успѣхомъ сыгравшаго Абрезкова въ „Живомъ трупѣ“. 10-го февраля телеграфъ принесъ грустное извѣстіе о кончинѣ А. Ф. Горева, умершаго въ Швейцаріи, въ Лейзенѣ, отъ чахотки.

Объ этой тяжелой потерѣ для театра находимъ нѣсколько теплыхъ словъ въ статьѣ Н. Е. Эфроса, посвященной памяти Горева. „Какъ жутко звучатъ эти слова объ его смерти!—писалъ г. Эфросъ.

... Встаетъ въ памяти образъ высокаго, стройнаго красавца, съ лицомъ нѣжнымъ и немного гордымъ, съ горячими и ласковыми глазами, съ беззаботною рѣчью и веселымъ смѣхомъ, принимавшаго всѣ впечатлѣнія бытія такъ радостно и легко. Такимъ фантазія рисуетъ ибсеновскаго Гокона. Когда Ф. П. Горевъ, самъ въ молодые годы рѣдкій красавецъ, восторгавшій и Москву, и Петербургъ, привелъ сына въ Художественный театръ,—тамъ всѣ юношею залюбовались. Онъ тутъ же былъ принятъ въ труппу. Если я не путаю, въ первый разъ онъ былъ показанъ публикѣ въ роли царевича въ пушкинскомъ „Борисѣ“. Публика его замѣтила, театраль-

„Живой трупъ“.



Князь Абрезковъ — К. С. Станиславскій.

ные рецензенты отмѣтили сочувственно. Былъ онъ такъ прекрасенъ въ своемъ нарядѣ, и такъ ясенъ и чистъ былъ его голосъ, такъ правдивы и милы его интонаціи! Потомъ Горевъ отлично изображалъ „Сахаръ“ въ метерлинковской сказкѣ. Когда стали думать о томъ, какъ распредѣлить „Ревизора“, Станиславскому пришла мысль попробовать въ Хлестаковѣ Горева. И проба оказалась удачнѣе, чѣмъ кто нибудь могъ ждать“.

Слѣдующей постановкой послѣ „Гамлета“ *)—явился Тургеневскій спектакль, въ которомъ шли: первый актъ „Нахлѣбника“, „Гдѣ тонко, тамъ и рвется“ и „Провиціалка“, Успѣхъ этого спектакля былъ отмѣченъ единодушно.

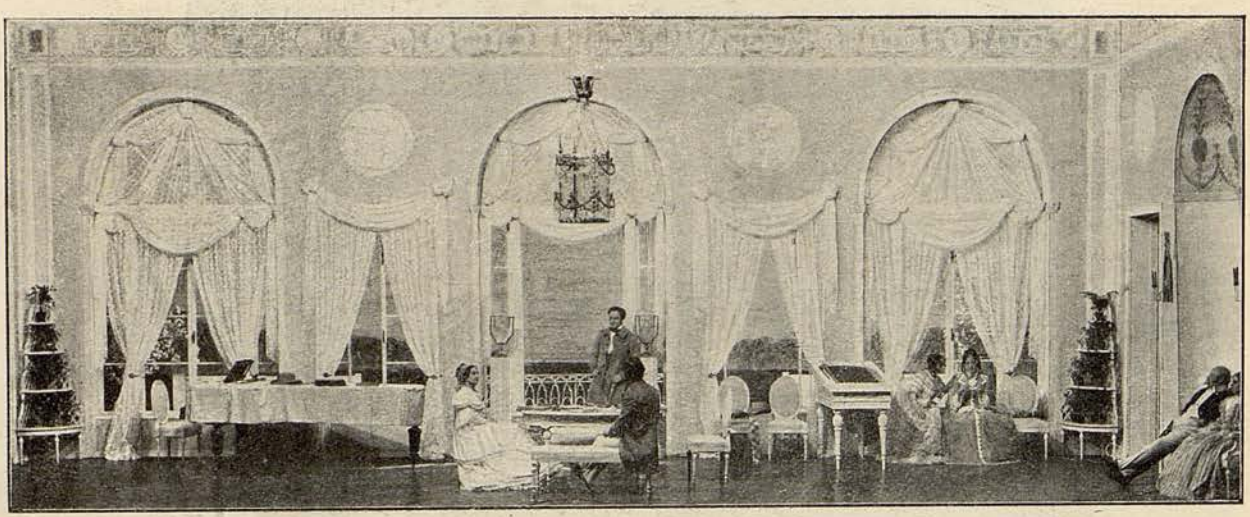
*) Глава о Гамлетѣ въ Х. Т. выдѣлена въ особый очеркъ.

— Художественный театръ возобновляетъ старину и этимъ даетъ новое". И такъ же, какъ при постановкѣ „Мѣсяца въ деревнѣ", такъ и теперь, отмѣчено, что театръ очень глубоко постигъ стиль Тургенева, сумѣлъ передать его волнующую прелесть, его обаятельность и красоту. Добужинскій далъ своими чудесными декораціями „радостное зрѣлище"—какъ писалъ А. Койранскій (въ „Утрѣ Россіи"). Добужинскому принадлежала большая часть успѣха спектакля.

„Гдѣ тонко, тамъ и рвется" – публика встрѣтила аплодисментами..

Исполненіе всѣхъ пьесъ было очень удачно. Въ „Нахлѣбникѣ" глубоко тронулъ Артемъ, игравшій Кузовкина. Въ его исполненіи этотъ маленькій, забитый человѣкъ пріобрѣталъ значительность сценическаго образа рѣдкой силы и выпуклости. Любопытную фигуру далъ Леонидовъ въ роли помѣщика Тропачева. Холодность петербургскаго чиновника красиво игралъ г. Хохловъ. Живописенъ г. Бакшеевъ въ роли бѣднаго дворянина Карпачева.

„Гдѣ тонко тамъ и рвется".



Вѣра — О. В. Гзовская. Горскій — В. И. Качаловъ. Мухинъ — И. К. Берсеневъ. Либанова — О. Л. Книпперъ. Чухановъ — В. В. Лужскій. Варвара Ивановна — В. Н. Павловна. M-lle Bienaimé — П. Муратова.

Центръ тяжести второй пьесы—„Гдѣ тонко, тамъ и рвется"—долженъ былъ бы въ равной мѣрѣ лежать на Качаловѣ (Горскомъ) и г-жѣ Гзовской (Вѣрочкѣ). То, что сдѣлалъ Качаловъ поистинѣ превосходно. Легкій и изящный туманъ влюбленности, нерѣшительность, борьба желаній, легкая горечь не слишкомъ тяжелой ревности и легкая злобность не слишкомъ мучительной зависти удивительно переданы талантливымъ артистомъ. Г-жа Гзовская играла съ большимъ искусствомъ, но образъ наивной и непосредственной дѣвочки ей не задался. Хотѣлось бы больше внутреннихъ чертъ, чѣмъ внѣшнихъ, больше искренности, чѣмъ работы, слѣды которой слишкомъ еще чувствуются.

Г-жа Книпперъ (Либанова), г-жа Муратова (Bienaimée) и г. Лужскій (Чухановъ) дали фигуры, полныя жизни и юмора.

Добродушная простота помѣщика Станицына хорошо удалась г. Массалитинову. Есть интересныя черты въ игрѣ г. Берсенева (Мухина).

Большимъ наслажденіемъ было смотрѣть Станиславскаго и Лилину въ „Провинціалкѣ". Г-жа Лилина—вотъ образъ виртуозности, но не холодной, а насквозь пронизанной огнемъ искренняго и увлекающагося переживанія. Станиславскому замѣчательно удался внѣшній обликъ графа Любина.

Съ большой и красивой простотой сыгралъ г. Грибунинъ грубоватаго чиновника Ступендьева. Много смѣха вызвало появленіе стильной фигуры лакея графа (г. Болтина).

Общее впечатлѣніе спектакля живое и радостное, впечатлѣніе большой художественной удачи,—пишетъ г. Койранскій и этотъ отзывъ совершенно отвѣчаетъ общему тону всѣхъ рецензій, въ которыхъ признаніе полной удачи театра...

— Въ этомъ году театръ послѣ своихъ весеннихъ гастролей въ Петербургѣ отправился на рядъ спектаклей въ Варшаву и въ Кіевъ.

Въ Варшавѣ польская пресса встрѣтила гастроли очень сдержанно.

Но несмотря на тенденціи къ бойкоту русскихъ спектаклей въ части польскаго общества— гастроли имѣли все же огромный успѣхъ.

Лишь „Живой Трупъ“ Толстого давалъ не совсѣмъ полные сборы; всѣ остальные спектакли шли съ аншлагами. Самый шумный успѣхъ имѣли: „Вишневый садъ“, „Три сестры„ и „Братья Карамазовы“. Извѣстно отношеніе польской прессы къ спектаклямъ „художественниковъ“: „политика“ затемнила правильное отношеніе ея къ этимъ спектаклямъ. Однако, понемногу ригоризмъ сталъ, какъ писали „Русскимъ Вѣдомостямъ“ изъ Варшавы, сдавать. Въ зрительной

„Провинціалка“.

Графъ Любинъ — К. С. Станиславскій, Ступендьева — М. П. Лилина.

залѣ съ каждымъ вечеромъ было замѣтно все больше поляковъ; прикидывая на глазъ, можно сказать, что польское общество составляло около 20% всей залы и въ выраженіяхъ одобреній и восторговъ не отставало отъ русской части залы. Польская печать такъ же какъ будто нѣсколько измѣнила позицію замалчиванія и показного игнорированія Художественнаго театра.

Такимъ образомъ, наперекоръ—всѣмъ бойкотистскимъ поползновеніямъ, подсказаннымъ ошибочнымъ смѣшеніемъ двухъ совсѣмъ различныхъ сферъ, Художественный театръ, его методы, его пріемы, все то, что онъ внесъ въ искусство сцены, окажетъ вліяніе и на польскій театръ. Изъ Варшавы Художественный театръ переѣхалъ въ Кіевъ, гдѣ 17-го мая, началъсвои спектакли.

Гастроли въ Кіевѣ были приняты и публикой и прессой восторженно.

Спектакли проходили въ атмосферѣ полнаго взаимнаго пониманія и единства настроенія. Во все время своего пребыванія въ Кіевѣ, руководители и артисты театра были предметомъ усиленныхъ чествованій и со стороны мѣстныхъ артистическихъ Обществъ, представителей печати и отдѣльныхъ поклонниковъ. Первымъ чествовало „Художниковъ“ кіевское общество искусства и литературы, устроившее въ честь театра торжественный банкетъ. Затѣмъ, труппу чествовала группа почитателей, устроившая прогулку по Днѣпру. Кромѣ того, труппѣ поднесенъ благодарственный адресъ, покрытый многими сотнями подписей. Все это не только должно вознаградить Художественный театръ за холодный пріемъ, оказанный ему въ Варшавѣ, но и побудить его расширить масштабъ своихъ провинціальныхъ поѣздокъ. Провинція въ многихъ отношеніяхъ представляетъ крайне воспріимчивую и благодарную почву для такого театра, какимъ является Московскій Художественный, и опытъ кіевскихъ гастролей блестяще это доказалъ. 31-го мая кіевскіе гастроли Художественнаго театра закончились „Тремя сестрами“.

Прощаніе театра съ публикой вышло очень трогательнымъ и теплымъ. „Не прощайте“, а „до свиданія!“,—слышалось не только изъ рядовъ наиболѣе экспансивной галлереи, но также и изъ солиднаго партера.

Гастроли въ Кіевѣ оставили и на труппу и на ея руководителей самое пріятное впечатлѣніе.

Слѣдуетъ отмѣтить, что гастролей Х. Т. очень ждали и въ Одессѣ.

„Нахлѣбникъ“.

Кузовкинъ — А. Р. Артемъ.

Елецкая—Л. М. Коренева Елецкій—К. П. Хохловъ.

Редакція „Од. Нов.“ по соглашенію съ антрепренеромъ гор. театра Багровымъ послала въ Кіевъ В. И. Немировичу-Данченко телеграмму съ просьбой „ни обойти Одессу“ при чемъ гарантировала 40 т. руб. чистыхъ за 10 спектаклей. Въ отвѣтъ на это редакціей „Од. Нов.“ получена такая телеграмма:

„Просимъ васъ принять и передать друзьямъ Художественнаго театра искреннюю признательность за такое экспансивное отношеніе. Но пріѣздъ въ Одессу въ настоящее время совершенно невозможенъ: театръ чувствуетъ себя сильно утомленнымъ, а спектакли въ новомъ городѣ требуютъ большого напряженія и свѣжихъ силъ *Немировичъ-Данченко, Станиславскій*“. Эти гастроли состоялись въ слѣдующемъ году...

Гамлетъ въ Художественномъ театрѣ.

I.

Задача лѣтописца, какъ уже не разъ упоминалось осложняется съ каждымъ „сезономъ“, событія котораго онъ вноситъ въ свою хронику, — все болѣе и болѣе.

Съ каждымъ годомъ все ближе къ днямъ текущимъ; съ каждой постановкой—все меньше и меньше „исторіи“. И, быть можетъ, самое трудное только теперь и подступаетъ .. Вотъ, напр., мы подходимъ къ постановкѣ „Гамлета“. Какъ сохранить тутъ тонъ разсказа о томъ „что было“, когда все это еще живо, все еще продолжаетъ волновать, все еще не дожило до того времени, когда о постановкѣ говорятъ, какъ о „старой“... Оттого это, что ужъ очень сложна была задача, взятая на себя театромъ; оттого это, что разрѣшеніе ея не въ прошломъ, а въ *будущемъ*...

Опять ограничимся стороной описательной, и постараемся показать лишь тѣ внѣшнія формы, въ какія вылился замыселъ тѣхъ, кто ставилъ Гамлета.

Какъ извѣстно — трагедія Шекспира была поставлена англійскимъ режиссеромъ Крэгомъ при дѣятельномъ участіи К. С. Станиславскаго и Л. А. Сулержицкаго.

Но тѣ идеи, которыя легли въ основу этой необычной постановки, принадлежатъ всецѣло Крэгу, а потому, думается, будетъ важно, если мы постараемся повести разсказъ о томъ, что сдѣлалъ Крэгъ въ Х. Т.

Мы обратились къ Л. А. Сулержицкому, который и подѣлился нѣкоторыми своими воспоминаніями о Крэгѣ.

Гордонъ Крэгъ.
(Набросокъ Н. Истоминой).

Крэгъ въ Художественномъ театрѣ.

(Изъ бесѣды съ Л. А. Сулержицкимъ).

Крэга, которому, какъ извѣстно, была Художественнымъ театромъ поручена постановка Гамлета, рекомендовала Станиславскому Айседора Дунканъ. Она сказала Константину Сергѣевичу: „вотъ кто бы могъ быть вамъ интересенъ. Это человѣкъ, всѣми отвергнутый и непонятный это потому, что онъ оригиналенъ и слишкомъ большой художникъ“.

И когда Крэгъ по вызову театра пріѣхалъ въ Москву (это еще было за два года до Гамлета) и показалъ свои эскизы, познакомивъ съ своими идеями о театральномъ искусствѣ, стало очевидно, что передъ нами дѣйствительно явленіе крупное и самобытное...

Должно замѣтить, что еще за долго до знакомства съ Крэгомъ въ принципѣ была уже рѣшена постановка „Гамлета“. Въ Данію былъ командированъ художникъ Егоровъ, который объѣздивъ и Данію, и Швецію, и Норвегію, привезъ богатѣйшій матеріалъ. Онъ написалъ чрезвычайно интересные эскизы декорацій и, навѣрное, постановка Гамлета и осуществилась бы при дѣятельнѣйшемъ участіи Егорова, если бы, вообще, не былъ измѣненъ самый характеръ ея. Егоровъ работалъ, понимая Гамлета, осуществляемаго на сценѣ реалистически, Крэгъ же мыслилъ его воплощеннымъ внѣ какой бы то ни было реальности. Крэгъ принялъ не только исполненіе декоративной стороны, но и всю интерпретацію трагедіи на сценѣ. Тогда возникъ вопросъ о томъ, какъ сможетъ Крэгъ заниматься съ актерами? Было установлено, что предварительно онъ ознакомитъ со своими планами режиссеровъ, а тѣ усвоивъ его идеи, станутъ руководить исполненіемъ.

Крэгъ утверждаетъ, что Шекспира не интересовали ни бытовыя, ни историческія подробности, что же касается ремарокъ, то онъ доказывалъ, что онѣ явились лишь въ позднѣйшихъ изданіяхъ,—и что у самаго Шекспира ихъ не было вовсе. Гамлетъ для Крэга былъ мистеріей. Гамлетъ олицетворялъ собой борьбу духа съ матеріей. Поэтому Крегу нужны были такія декораціи, которыя своей архитектурнымъ и живописнымъ содержаніемъ могли передавать настроенія въ области не быта, а въ области воздѣйствія чего-нибудь отвлеченнаго отъ обыденной жизни — формами и линіями, не имѣющими отношенія ни къ быту, ни къ внѣшне-матеріальному.

Такъ какъ Крэгъ вообще уничтожаетъ реалистическія черты въ постановкахъ, ибо онѣ „не нужны для высокихъ идей театра", а обыкновенныя декораціи этихъ идей выразить не могутъ, то онъ былъ занятъ отысканіемъ такихъ „декорацій", которыя были бы годны для каждой пьесы, будучи портативны, лаконичны, подвижны и выразительны настолько, что-бы ими можно было передавать вѣрно и ясно идею автора и настроеніе пьесы. И идя изъ идеи созданія такихъ декорацій—Крэгъ пришелъ къ своимъ „ширмамъ". Ему хотѣлось, чтобы въ этой внѣшней формѣ черезъ которую передается духъ произведенія, не было ничего писаннаго, никакихъ имитацій; на сценѣ не должно было быть ничего „театральнаго" съ точки зрѣнія обмана зрителя, которому поддѣлку выдаютъ за дѣйствительность. Какъ *форма* — ширмы въ макетѣ удовлетворяли, но при переходѣ на сцену, возникъ цѣлый рядъ затрудненій. Было совершенно немыслимо, что бы 12-ти аршинныя ширмы, при этомъ сдѣланныя изъ настоящаго дерева (а Крэгъ еще мечталъ о старомъ деревѣ) могли бы, безъ явной опасности для жизни рабочихъ, артистовъ и публики, устанавливаться на сценѣ. Всетаки, театръ сдѣлалъ пробу. Эти огромныя, неимовѣрной тяжести, построенія устанавливались и... не разъ вся эта постройка падала... Катастрофа была бы неминуема, осуществись этотъ планъ. Тогда начали дерево замѣнять другимъ матеріаломъ. Пробовали фанеру — она коробилась; натягивали бумагу—она была слишкомъ непрактична... Пытались даже прибѣгнуть къ имитаціи старой бронзы. На это Крэгъ соглашался при условіи, чтобы его такъ обманули, чтобы онъ повѣрилъ, что это настоящая бронза! Словомъ, опытовъ продѣлали множество, пока не пришли къ холсту, которымъ теперь и обтянуты рамы нашихъ 12 ширмъ, построенныхъ такъ, что онѣ легко комбинируются въ разныя построенія...

Л. А. Сулержицкій.

Два года театръ работалъ, не покладая рукъ... Черезъ такія же мытарства прошли мы и въ поискахъ костюмовъ, грима, освѣщенія... И многое въ планѣ инсценировки трагедіи пришлось измѣнить. Такъ, измѣнены 3-я, 5-ая картины, картины въ спальнѣ королевы и на кладбищѣ. Большинство этихъ измѣненій Крэгъ принялъ.

Такъ осуществилась внѣшняя сторона постановки. Теперь о томъ, какъ понималъ Крэгъ трагедію Шекспира. Уже было упомянуто, что для него весь смыслъ „Гамлета" былъ въ борьбѣ духа съ матеріей. Для Крэга было ненавистно все, съ чѣмъ сталкивался Гамлетъ. Онъ даже съ фигурами, вылепленными для микетовъ, обращался соотвѣтственно тому, близки эти лица, которыхъ они изображаютъ, Гамлету или враждебны... Если эти фигуры бывали фигурами Полонія, Клавдія, или Офеліи—онъ передвигалъ ихъ съ нескрываемымъ отвращеніемъ... Фигуру же Гамлета онъ бралъ осторожно, нѣжно.

Офелію онъ называлъ маленькимъ, несчастнымъ существомъ. А на вопросъ, почему же всетаки ее любитъ Гамлетъ? — отвѣчалъ: — оттого, что Гамлетъ любитъ воображаемую женщину, такъ какъ онъ вообще человѣкъ воображенія. Вѣдь онъ также, напр., вообразилъ, что Розенкранцъ и Гильденштернъ его друзья. Происходитъ это оттого, что онъ считаетъ всѣхъ такими же чистыми, какъ онъ самъ—это эго величайшая ошибка. А Офелія—продолжалъ Крэгъ—нужна Шекспиру лишь для того, чтобы сдѣлать пьесу болѣе патетической... Вообще, вся эта семья Полонія—противная, безтолковая, глупая семья!...

„Обѣ женщины трагедіи—и королева и Офелія, очень неважныя женщины. Мнѣ бы хотѣлось, чтобы между Гамлетомъ и всѣмъ остальнымъ міромъ не могло быть ни единаго пункта соглашенія, никакой надежды на возможность примиренія. Въ Гамлетѣ я могъ бы видѣть всю исторію театра;

въ Гамлетѣ,—все, что есть живого въ театрѣ,—все борется съ мертвечиной, которая хочетъ задавить театръ. Весь смыслъ пьесы—это борьба духа съ матеріей—невозможность ихъ сліянія, одиночество духа среди матеріи. Въ связи съ этимъ мнѣ часто представляется, даже снилось, нѣсколько разъ, что во время монологовъ Гамлета къ нему подходитъ какая-то фигура—свѣтлая, золотящаяся, манящая, и думалось, что эта фигура,—сопутствующая Гамлету,—есть смерть, но не мрачная, тяжелая, какъ она обыкновенно представляется людямъ,—а свѣтлая, радостная, какой она и является Гамлету, для котораго она—единственный выходъ изъ трагическаго положенія".

* * *

Выполняя замыселъ Крэга, какъ въ области внѣшнихъ формъ, такъ и въ трактовкѣ трагедіи въ ея психологической и литературной сущности, а также въ области психологіи творчества ак-

„Гамлетъ".

Лаэртъ — Р. В. Болеславскій. Король — Н. О. Массалитиновъ. Горація — К. П. Хохловъ. Королева — О. Л. Книперъ.

тера, театру приходилось сталкиваться съ непреодолимыми трудностями, лежащими въ самомъ существѣ нашего театра, имѣющемъ *свою* психологію, свою школу, свои навыки въ пріемахъ творчества. Театръ столкнулся съ фантастомъ, большимъ и несомнѣннымъ художникомъ, но страдающимъ отсутствіемъ всякаго театральнаго воспитанія, которое рождается только лишь при практической работѣ, при осуществленіи своихъ мечтаній на дѣлѣ, при столкновеніи возникающихъ на самой работѣ замысловъ съ матеріаломъ, осуществляющимъ эти замыслы какъ со стороны чисто внѣшней сцены (декорація, бутафорія, краски, холстъ, дерева), такъ и съ самыми тончайшими сторонами творческаго духа актеровъ. Для того, чтобы театръ могъ поставить Гамлета такъ, какъ снился онъ Крэгу, ему нужно было бы такъ цѣлыми годами создавать *свой*— Кэрговскій—Художественный театръ, подобно тому, какъ К. С. Станиславскій, В. И. Немировичъ-Данченко и Чеховъ создавали *свой* Московскій Художественный театръ, въ которомъ осуществляли свои творческія видѣнія. Для Крэга, этого большого художника, которому,однако, какъ это ни странно—до сихъ поръ не было мѣста въ Европѣ. Художественный театръ былъ той лабораторіей, въ которой онъ выявивъ свои замыслы и проявивъ себя сразу сталъ и для всей Европы—Крэгомъ!

Но закончивъ свою работу въ театрѣ, Крэгъ несомнѣнно понялъ, что ему удастся свои замыслы до конца осуществить лишь при созданіи *своей школы*. Теперь этотъ фантастъ и мечтатель, завоевавшій себѣ имя, создаетъ такую школу. Вѣроятно, это ему и удастся: къ нему пришли уже на помощь и надо надѣяться, что это осуществится на радость всему театральному міру!

Постановка Гамлета вызвала толки разнорѣчивые и сужденія противоположныя.

Но внѣшній успѣхъ постановки констатируютъ отзывы газетъ на слѣдующій день послѣ

Гамлетъ — В. И. Качаловъ.

премьеры. „Вчера—т. е. 23 декабря, читаемъ мы въ „Рус. Словѣ". — Въ первый разъ былъ исполненъ въ Художественномъ театрѣ „Гамлетъ".

Надо констатировать несомнѣнно выдающійся успѣхъ трагедіи. Овація послѣ третьяго (сцена театра) и пятаго актовъ, сопровождаемыя вызовами Гордона Крэга, К. С. Станиславскаго и Л. А. Сулержицкаго, ставившихъ пьесу. Аплодисменты послѣ перваго и четвертаго актовъ. Настроеніе публики все время повышенное. По окончаніи пьесы, вмѣстѣ съ вышеназванными лицами на вызовы публики выходилъ раскланиваться и В. И. Качаловъ.

Въ заключеніе, за кулисами на сценѣ вся труппа чествовала Г. Крэга: по настоянію оставшейся публики, занавѣсъ былъ раздвинутъ, и англійскаго гостя привѣтствовали такъ же и зрители.

Въ честь Гордона Крэга былъ устроенъ банкетъ. Вотъ впечатлѣніе зрителя отъ внѣшней стороны постановки, центромъ тяжести которой явились „ширмы" Крэга, какъ извѣстно, замѣнившія декораціи: „какъ въ музыкѣ, такъ и въ архитектурѣ главное—гармонія. Гармоничность

архитектурныхъ линій нѣкоторыхъ декорацій „Гамлета“ очень помогаетъ впечатлѣнію, не мѣшаетъ вниманію сосредоточиться.

Затѣмъ какъ въ костюмахъ, такъ и въ декораціяхъ Художественный театръ преслѣдуетъ одно: дать точку зрѣнія Гамлета на окружающій міръ послѣ случившагося съ нимъ несчастья (смерти отца и выхода замужъ матери за дядю-убійцу).

Дворъ, стѣны дворца—все это, дѣйствительно, представляется Гамлету олицетвореніемъ пошлости и зла; надо всѣмъ этимъ убійца весь въ золотѣ, дядя-король.

Театръ воспользовался двумя красками: золотомъ (для изображенія двора и дворца Клавдія), сѣрымъ тономъ для всего остального.

Офелія — О. В. Гзовская.

И первый результатъ, котораго достигъ Художественный театръ, - тотъ что будетъ уже явной несправедливостью утверждать, что игра артистовъ приносится въ жертву постановкѣ. Въ „ширмахъ“,—условимся называть такъ комбинацію простѣйшихъ линій,—надо только играть,—никакія актерскія ухищренія, никакія штучки тутъ не помогутъ. Давъ такую постановку, Художественный театръ предъявилъ справедливое, но суровое до жестокости требованіе къ исполнителю Гамлета, В. И. Качалову.

Актеръ, сыгравшій хорошо Гамлета въ правѣ сказать „нынѣ отпущаеши“,—предѣлъ творчества имъ достигнутъ.“ („Р. С.“)

И критика, почти единогласно утверждаетъ, что этотъ „предѣлъ“ Качаловымъ достигнутъ. Даже тѣ, кто, говоря вообще о постановкѣ, находили ее скучной,—указывали, что все оправданіе спектакля въ Качаловѣ.

Вотъ его Гамлетъ:

Блѣдное, чеканное лицо, обрамленное длинными волосами. Лицо аскета и философа и, вмѣстѣ съ тѣмъ, лицо актера, гдѣ каждый мускулъ нервно ждетъ своей очереди, своего „выхода“—лицо Качалова.

Темная одежда скорби, еще спокойной, но уже неутѣшной. Благородная сдержанность движеній. Таковъ Гамлетъ Художественнаго театра. Таковъ онъ до встрѣчи съ тѣнью отца, до этой встрѣчи, которая „въ малѣйшій нервъ вдохнула крѣпость льва немейскаго“. Отсюда начинается другой Гамлетъ, другой Качаловъ.

Рис. Эльскаго.

Тѣнь отца Гамлета — Н. А. Знаменскій.

Елейные, монашески гладкіе дотолѣ волосы непокорно разбиваются вокругъ высокаго лба, пересѣченнаго упрямой, страдальческой складкой, которая—не гримъ, а одна изъ особенностей лица Качалова. Скрытый огонь пробѣгаетъ по движеніямъ. И вотъ уже руки рѣзкимъ взмахомъ вскинуты кверху: „Господь земли и неба! Что еще? Не вызвать ли и адъ?“. Какой прекрасный, какой бархатный и полный звукъ! И сразу, почти шопотъ, жалобный, почти скулящій (какъ въ „Анатемѣ“): „Нѣтъ, тише, тише, моя душа! О, не старѣйте, нервы!

И вотъ начинается двойная игра. Мгновенно созрѣлъ планъ: „...Я, можетъ быть сочту необходимымъ явиться сумашедшимъ...“ Съ этими словами Гамлетъ входитъ въ роль, здѣсь начинается Гамлетъ-актеръ,—и актеръ превосходный, потому что это актеръ—Качаловъ!“

Качаловъ — вотъ главное оправданіе вчерашняго спектакля. Всѣ знаменитыя мѣста трагедіи: „Быть или не быть...“, „Оленя ранили стрѣлой...“ и др. проведены Качаловымъ съ рѣдкимъ совершенствомъ. Сцена на могилѣ Офеліи глубоко трогаетъ, слова о сорока тысячахъ братьевъ захватываютъ и поражаютъ, какъ будто внезапно разверзлись скорбныя одежды неутѣшнаго Гамлета и подъ ними явился образъ Гамлета-любовника. Сцена смерти прекрасна, полна печали. (А. Койранскій).

Изъ остальныхъ исполнителей критика отмѣчаетъ, какъ, очень удачныхъ, г. Лужскаго (Полонія), Вишневскаго (1-го актера), Воронова (Розенкранцъ), Сушкевича (Гильденштернъ), Тезавровскаго (Озрикъ).

Не удался Король — Массалитинову, Горацio — Хохлову, Лаэртъ — Болеславскому. Г-жа Книпперъ — Королева дала образъ „слегка картонный. Это Королева вообще, и только Королева, а не преступная жена и не мать Гамлета“.

Гзовская—Офелія „совсѣмъ дѣвочка съ дѣтскимъ личикомъ, дѣтскимъ голоскомъ, дѣтскими интонаціями и дѣтскимъ горемъ. Свое горе она по-дѣтски чувствуетъ какъ незаслуженную обиду. И это трогательно, это поэтично. Такая она, и лучше всего, въ первой сценѣ съ Лаэртомъ, котораго такъ нѣжно любитъ, и съ отцомъ, котораго такъ глубоко уважаетъ. Такая и въ двухъ послѣдующихъ сценахъ. Наконецъ, сцена сумасшествія. Сдѣлана и она великолѣпно, совсѣмъ не по шаблону, съ отличными „находками“. Но тутъ игра начинаетъ быть внѣшнею, оболочкою безъ сердцевины. Тутъ можно опять любоваться Офеліей и ея исполнительницей. Но тутъ хочешь большаго, хочешь быть если непотрясеннымъ, то хоть глубоко растроганнымъ. Это удается исполнительницѣ лишь въ малой мѣрѣ. Очень большое и тонкое искусство, но нѣтъ силы и искренности въ переживаніяхъ“. Отличный могильщикъ—Грибунинъ. (Эфросъ—„Рѣчь“).

Вотъ „экстрактъ“ тѣхъ сужденій объ исполненіи „Гамлета“, который можно было сдѣлать, пользуясь тѣмъ богатымъ, но пестрымъ и противорѣчивымъ, матеріаломъ, заключеннымъ въ отзывахъ печати объ этомъ замѣчательномъ спектаклѣ...

Мы сознательно не подводимъ итоговъ, ибо „Гамлетъ“ въ Художественномъ театрѣ не есть нѣчто законченное и вылившееся въ формы опредѣленныя и точныя, а есть такое достиженіе, которое полнаго своего завершеніе ждетъ еще въ будущемъ...

Рис. Andre'a.

Перъ Гюнтъ'— Л. М. Леонидовъ.

Сезонъ 1912—13 года.

„Перъ-Гюнтъ", „Екатерина Ивановна", Мольеровскій спектакль; гастроли въ Одессѣ; „Николай Ставрогинъ".

Наша лѣтопись подходитъ къ концу; и теперь, когда она вплотную подошла къ событіямъ совсѣмъ недавнимъ, поневолѣ приходится быть еще болѣе краткимъ и давать лишь чисто внѣшній обзоръ тѣхъ постановокъ, впечатлѣнія которыхъ еще живы у всѣхъ...

И говоря объ итогахъ минувшаго сезона приходится констатировать, что онъ не былъ богатъ значительными достиженіями, и не былъ ознаменованъ побѣдами яркими и безспорными..

„Перъ Гюнтъ", которымъ былъ начатъ сезонъ—не принесъ успѣха. Скорѣе это была несомнѣнная неудача. И это, несмотря на то, что поставлена была ибсеновская вещь совсѣмъ не плохо, что декораціи къ ней были даны такимъ художникомъ, какъ Рерихъ, что шелъ „Перъ Гюнтъ" въ сопровожденіи чудесной музыки Грига.. Неудачу слѣдуетъ искать и не въ исполненіи, ибо актеры играли хорошо... Неуспѣхъ спектакля объясняется лишь тѣмъ, что „Перъ-Гюнта" нельзя ставить. Его необходимо инсценировать. А для этого необходимо преодолѣть двойственность составляющихъ его элементовъ. Художество драматической поэмы не должно

сливаться съ политическимъ фельетономъ, на театрѣ это недопустимо, а тѣмъ болѣе—на театрѣ Художественномъ. Театръ многое выкинулъ изъ поэмы. Но получается впечатлѣніе, что эти купюры сдѣланы единственно въ соображеніяхъ продолжительности спектакля, а не съ цѣлью дать одно художественное цѣлое.

Общее впечатлѣніе отъ постановки, несмотря на прекрасную музыку, на отдѣльныя хорошія декораціи и въ общемъ хорошее исполненіе, неудовлетворительное. Чувствовалось, что и публика отнеслась несерьезно къ этой неудачной затѣѣ театра. Зрительный залъ, обычно хранящій благоговѣйную тишину, былъ неузнаваемъ. Разговоры, смѣхъ, шумъ. Въ этомъ легкомысленномъ настроеніи зрительнаго зала съ ясностью можно было прочесть, что на сценѣ „не все обстоитъ благополучно"—пишетъ г. Койранскій—и этотъ отзывъ совершенно совпадаетъ со всей остальной критикой.

„Перъ Гюнтъ".

Сольвейгъ — Л. М. Коренева.

Рис. Мака.

Анитра — А. Г. Кооненъ.

„Перъ Гюнтъ".

Женщина въ зеленомъ — В. В. Барановская.

Изъ отдѣльныхъ исполнителей наибольшое вниманіе останавливаетъ г. Леонидовъ, интересно игравшій Пера, г-жа Халютина—Озе и Коренева—Сольвейгъ.. Изъ многочисленныхъ эпизодическихъ ролей запоминается ярко переданная женщина въ зеленомъ—г-жей Барановской, Анитра—г-жей Кооненъ, „голосъ кривой" и „неизвѣстный пассажиръ" - г-на Воронова.

Не имѣла успѣха и вторая новая постановка сезона—„Екатерина Ивановна". И опять причина неудачи лежала не въ исполнителяхъ, а въ пьесѣ. Мы не будемъ сейчасъ поднимать эти недавніе, такіе страстные споры, вспыхнувшіе вокругъ этого произведенія Л. Андреева,—они и не входятъ въ прямую задачу нашей „хроники", да еще слишкомъ у всѣхъ въ памяти... Намъ остается лишь констатировать самый фактъ...

Исполненіе, какъ писалось послѣ премьеры, выше пьесы. Въ особенности нравилась г-жа Германова (Екатерина Ивановна), гг. Качаловъ—(Стебелевъ), Вороновъ (Меньтиковъ).

Третья премьера—„Мнимый больной" и „Бракъ по неволѣ"—принесла успѣхъ, яркій и шумный.

Мольеровскій спектакль былъ поставленъ К. С. Станиславскимъ и А. Бенуа... Станиславскій изумительно сыгралъ Аргана, Бенуа—далъ прекрасное, выдержанное, полное красоты—зрѣлище. Въ особенности чудесно поставлено „Посвященіе Аргана". Въ „Мнимомъ больномъ"—кромѣ самого Станиславскаго, отлично играли г-жи Книпперъ, Лилина, Барановская, Знаменскій, Массалитиновъ, Павловъ... Въ „Бракѣ по неволѣ". очень ярокъ Сганарель—Лужскій.

Этотъ сезонъ отмѣченъ двумя крупными потерями для театра: 11 октября умеръ композиторъ Илья Сацъ, который былъ такъ близокъ и дорогъ театру, а 13 ноября—скончался К. В. Бравичъ, который только, что вступилъ въ составъ труппы и заболѣлъ, не успѣвъ ни разу выступить на сценѣ Х. Т.

10-го сентября праздновалъ 25-лѣтіе своей сценической дѣятельности Н. Г. Александровъ, прослужившій въ Х. Т. со дня его основанія. Г. Александрову былъ поднесенъ отъ труппы адресъ и цѣнные подарки.

Для абонементныхъ спектаклей былъ возобновленъ „Царь Ѳеодоръ“ съ Ириной г-жей Книпперъ.

Въ этомъ же сезонѣ было положено начало самостоятельному существованію „Студіи“ являющейся какъ бы практической подготовительной школой для молодыхъ актеровъ Х. Т. Здѣсь молодежь знакомится съ теоріей Станиславскаго, здѣсь она пробуетъ свои силы въ качествѣ исполнителей, – при чемъ спектакли эти ведутся совершенно самостоятельно: молодежь сама намѣчаетъ репертуаръ, распредѣляетъ роли, вѣдаетъ всей хозяйственной частью и пр. Но главное значеніе „Студіи“ это, конечно, въ той теоретической и практической подготовкѣ, которую получатъ молодые актеры, знакомясь съ тѣмъ, что предъявляетъ къ нимъ „теорія“ Станиславскаго, направленная къ выработкѣ простыхъ „натуральныхъ“ переживаній, лишенныхъ „штампованныхъ пріемовъ игры“... Занятія „Студіи“ ведутся подъ руководствомъ Станиславскаго и Сулержицкаго; съ первымъ курсомъ занимается г. Вахтанговъ.

Въ прошломъ сезонѣ состоялся первый публичный спектакль—ставилась „Гибель надежды“, которая прошла съ огромнымъ успѣхомъ.

Весной 1913 года Художественный театръ—послѣ петербургскихъ гастролей—въ первый разъ поѣхалъ въ Одессу. Здѣсь спектакли (шли слѣд. пьесы: „Вишневый садъ“, „Братья Карамазовы“, Тургеневскія пьесы, „Царь Ѳеодоръ“, „На всякаго мудреца“) прошли съ необычайнымъ успѣхомъ.

Пріемъ театру былъ оказанъ восторженный. И, вообще, гастроли въ Одессѣ произвели на всю труппу самое радостное и свѣтлое впечатлѣніе.

„Екатерина Ивановна“.

Рис. André'a.

Алеша — И. Н. Берсеневъ.

Послѣдняя постановка, которая входитъ въ составъ нашей лѣтописи—это инсценировка „отрывковъ изъ романа“ Достоевскаго „Бѣсы“. Какъ извѣстна инсценировка коснулась лишь тѣхъ главъ, въ которыхъ главное дѣйствующее лицо Николай Ставрогинъ, по имени котораго и названъ спектакль.

Эта постановка еще задолго до ея осуществленія на сценѣ—послужила темой очень шумныхъ толковъ и горячихъ споровъ, вызванныхъ появленіемъ извѣстнаго письма М. Горькаго. Въ своемъ письмѣ Горькій, считающій Достоевскаго „злымъ геніемъ“ нашей литературы, — а постановки на сценѣ его вещей — вредными („увѣчныя представленія — сомнительныя эстетически и безусловно соціально — вредныя“) предлагаетъ всѣмъ духовно здоровымъ людямъ, которымъ „ясна необходимость оздоровленія русской жизни,— протестовать противъ постановки романовъ Достоевскаго на подмосткахъ театровъ“.

„Перъ Гюнтъ“.

Макетъ декораціи Н. Рериха.

Снимокъ. В. Базилевскаго.

„Смерть Озы“ — (Дек. исполнена А. А. Петровымъ).

Въ отвѣтъ на этотъ призывъ Художественный театръ напечаталъ въ газетахъ слѣдующее „открытое письмо М. Горькому“:

„Въ разгаръ нашей трудной и радостной работы надъ постановкой второго романа Достоевскаго Ваше выступленіе въ печати намъ особенно чувствительно.

Насъ не то смущаетъ, что Ваше письмо можетъ возбудить въ обществѣ отношеніе къ нашему театру, какъ къ учрежденію, усыпляющему общественную совѣсть,—репертуаръ театра въ цѣломъ за 15 лѣтъ вполнѣ отвѣтитъ на такое обвиненіе.

Но намъ тяжело было узнать, что М. Горькій въ образахъ Достоевскаго не видитъ ничего, кромѣ садизма, истеріи и эпилепсіи, что весь интересъ „Братьевъ Карамазовыхъ“ въ Вашихъ глазахъ исчерпывается Ѳедоромъ Павловичемъ, а „Бѣсы“ для Васъ не что иное, какъ пасквиль временно-политическаго характера, и что великому богоискателю и глубочайшему художнику, Достоевскому, Вы предъявляете обвиненіе въ растленіи общества.

Наша обязанность, какъ корпораціи художниковъ, напомнить, что тѣ самые „высшіе запросы духа“, въ которыхъ Вы видите лишь праздное „краснорѣчіе, отвлекающее отъ живого дѣла“, мы считаемъ основнымъ назначеніемъ театра.

Если бы Вамъ удалось убѣдить насъ въ правотѣ Вашего взгляда, то мы должны были бы отречься отъ искусства, какъ утратившаго свою цѣль.

Въ то же время мы должны были бы отречься и отъ всего лучшаго въ русской литературѣ, отданнаго служенію именно тѣмъ самымъ „запросамъ духа“.

„Екатерина Ивановна“.

Ментиковъ — С. Н. Вороновъ.

Зарисовка Andre'a.

Коромысловъ — И. М. Москвинъ.

Но самая инсценировка романовъ Достоевскаго заставляла невольно задумываться надъ вопросами: чѣмъ именно цѣненъ Достоевскій для театра? Почему подходитъ къ его произведеніямъ режиссеръ? Что увлекаетъ въ Достоевскомъ актера?

В. И. Немировичъ-Данченко, чьей иниціативой и вызваны постановки „Карамазовыхъ“ и „Бѣсовъ“ — отвѣтилъ на это такъ:

„Всѣ вопросы о томъ, чѣмъ цѣненъ для насъ Достоевскій сводятся къ главному: чѣмъ цѣненъ онъ для *актера*.

Я думаю, что истинное созданіе у актеровъ бываетъ только въ литературѣ національной. За самыми рѣдкими исключеніями, нашъ театръ избѣгаетъ пьесъ французскихъ или испанскихъ. Почему? Да потому, что русскій актеръ съ присущимъ ему *темпомъ* можетъ пьесы иностраннаго репертуара играть—*докладывать*, а не *создавать*. Пожалуй, русской артистической индивидуальности ближе по духу произведенія нѣмецкихъ и сѣверныхъ драматурговъ, но, конечно, самымъ благодарнымъ матеріаломъ для подлиннаго актерскаго *творчества* являются лишь образы русской жизни. Такія исключенія, какъ съ „Мнимымъ Больнымъ“, возможны лишь съ такимъ исключительнымъ актеромъ, какъ Станиславскій.

Естественно, что мнѣ, руководителю репертуаромъ театра, направляющему его трудъ, слѣдуетъ искать для актера такую работу, которая была бы наиболѣе близка его индивидуальности. Къ сожалѣнію, современная наша драматургія въ этомъ отношеніи даетъ мало матеріала. Невольно обращаешься тогда къ роману. Да я, кстати, и вообще полагаю, что подлинная трагедія у насъ запечатлѣна именно въ романѣ, а не въ драмѣ.

Почему же все-таки мы ставимъ Достоевскаго?....

Очень хорошо отвѣтилъ на это Адріановъ въ „Вѣстникѣ Европы“. Онъ сказалъ, что образы Достоевскаго „даютъ возможность актерамъ исчерпать ихъ творческую силу до дна“...

Вникните въ это. Когда у актера есть матеріалъ исчерпать до дна свою фантазію, темпераментъ и отзвукъ своей души на крупныя переживанія и на большіе „запросы духа“ (употреблю все же это выраженіе—именно запросы духа!), то работа для него становится настоящей радостью.

Николай Ставрогинъ — В. И. Качаловъ.

Русская драма покоится прежде всего на психологіи, и русскій актеръ ищетъ въ своей роли прежде всего живой, правдивой психологіи. И чѣмъ она глубже, чѣмъ страстнѣе, тѣмъ больше увлекаетъ она актера. Однѣ благодарныя сценическія „положенія“, чрезвычайно облегчающія трудъ актера и вполнѣ удовлетворяющіяся его опытомъ, техническимъ мастерствомъ и „штампованными“ пріемами, уже не могутъ оживить работу актера той внутренней тревогой, въ которой его самая большая радость.

Кто же, какъ не этотъ величайшій прозорливецъ духа, способенъ увлечь актера такой тревогой? Онъ, захватывающій сложнѣйшіе вопросы духа, дающій такую углубленную, не обыденную, сложную психологію, онъ не оставитъ актера спокойнымъ.

Мало того, работая надъ созданіями Достоевскаго, углубляясь въ тѣ страшные, великіе и глубокіе вопросы, которыми мучился онъ, актеръ находитъ благодатную пищу для своего роста

не только, какъ профессіональный дѣятель, но и какъ человѣкъ. Такъ близко прикоснувшись къ тому огромному, что есть въ Достоевскомъ, онъ чувствуетъ, что его жизнь становится цѣннѣе, пріобрѣтаетъ въ его глазахъ уже новое значеніе. Когда актерамъ приходится играть въ произведеніяхъ, затрагивающихъ также важные и большіе запросы духа, но лишенныхъ той проникновенной прозорливости, которой насыщенъ Достоевскій, тогда и образы, создаваемые ими въ такихъ вещахъ, часто получаются „картонными“, и душа ихъ только тоскуетъ. Достоевскій же врывается въ ихъ личную жизнь, направляя ее, помогая имъ осознать ее, углубить, духовно расширить. Они уже стали послѣ Достоевскаго иными, богаче духовно, духовно осложненнѣе, и вмѣстѣ съ тѣмъ—духовно проще, облагороженнѣе“.

Пойдемте дальше. Для меня нѣтъ сомнѣнія и въ томъ, что Достоевскій больше многихъ и многихъ настоящихъ драматурговъ способенъ освободить актера въ его искусствѣ отъ всего манернаго, докламаціоннаго. Для нашего театра никто, какъ Достоевскій, не имѣлъ такого рѣшающаго вліянія и назначенія въ той нашей эволюціи, которая привела насъ къ полному освобожденію отъ такъ назыв. „декаденщины“...

„Мнимый больной“. „Церемонія посвященія въ доктора“. (Постановка А. Бенуа).

И когда „Николай Ставрогинъ“, былъ сыгранъ, когда были показаны результаты той большой и трудной работы въ которой кипѣль весь театръ долгіе мѣсяцы,—тогда еще очевиднѣе стало, какое огромное значеніе имѣетъ Достоевскій для актеровъ... Ибо это былъ одинъ изъ самыхъ значительнѣйшихъ въ исторіи Художественнаго театра спектаклей—это была настоящая побѣда актерскаго творчества.

Мы не будемъ сейчасъ приводить отзывовъ объ исполненіи,—но скажемъ лишь, что оно было таково, что духъ Достоевскаго вѣялъ надъ сценой, его образы, страшные и роковые, загадочные и милые, словно ожили и стали еще ближе, еще дороже.... Это былъ спектакль подлинной большой и яркой художественной радости....

* * *

Наша лѣтопись обрывается... Составитель самъ слишкомъ ясно сознаетъ ея несовершенство. Разсказать о томъ огромномъ и сложномъ, что есть Московскій Художественный театръ, занести въ „хронику событій“ все, что было примѣчательнаго за такой долгій срокъ, какъ пятнадцать лѣтъ—сдѣлать это съ полнотой исчерпывающей почти невозможно. И многія явленія, и многіе факты его жизни, вѣроятно, ускользнули отъ наблюденія и не вошли въ повѣсть о томъ, что было въ театрѣ за эти годы. Не изслѣдованы и многія стороны внутренней жизни театра, поскольку вообще эта область можетъ быть описана стороннимъ наблюдателемъ.

Въ лѣтопись занесено лишь то, что смогъ собрать ея составитель. И ведя свое повѣствованіе, авторъ переживалъ сладкое очарованіе: передъ нимъ проходилъ цѣлый рядъ изумительныхъ постановокъ, чудесныхъ созданій огромнаго мастерства, рядъ волнующихъ картинъ и образовъ.

И доведя свой разсказъ до предѣловъ, ему положенныхъ, хочется сказать, что работая надъ исторіей Художественнаго театра чувствуешь, какъ растетъ и крѣпнетъ вѣрная къ нему любовь, какой значительной становится благородная его жизнь, какой глубокій смыслъ раскрывается въ его исканіяхъ и достиженіяхъ....

Быть можетъ, будущему историку попадется нашъ скромный трудъ. Тогда составитель этой лѣтописи будетъ счастливъ, если матеріалы, имъ собранные, пригодятся для его труда. Мы бы сочли свою миссію исполненной, если бы то, о чемъ здѣсь разсказано, послужило въ честь и славу Художественнаго театра!

Юрій Соболевъ.

Группа участниковъ заграничной поѣздки.

Пятнадцать лѣтъ.

Въ первомъ томѣ этой книги я, на основаніи личныхъ своихъ воспоминаній и тѣхъ бесѣдъ, какія довелось мнѣ разновременно вести съ главными руководителями и участниками Художественнаго театра, разсказывалъ объ его „дѣтствѣ". Я попытался изобразить, какъ зарождался и складывался, какъ дѣлалъ первые свои шаги этотъ театръ, который теперь—на вершинѣ славы, который сыгралъ, и до сихъ поръ продолжаетъ, играть роль такую выдающуюся, а во многомъ и исключительную, въ исторіи развитія русскаго сценическаго искусства, навсегда связалъ со своимъ именемъ цѣлую въ немъ эпоху.

Было глубоко радостно—снова, черезъ много лѣтъ, полюбоваться его молодою зарею, снова ощутить бодрый трепетъ только еще раскрывающихся силъ, только еще настраивающейся жизни. И было, на мой взглядъ, не только любопытно, но и поучительно подвести къ истокамъ рѣки, разлившейся такъ широко и привольно. Я въ своемъ очеркѣ не дѣлалъ никакихъ оцѣнокъ,—я только вспоминалъ.

На этотъ разъ составители книги о Ходужественномъ театрѣ возложили на меня совсѣмъ иную задачу. Мнѣ приходится именно оцѣнивать, приходится подводить какъ бы итогъ прожитымъ пятнадцати годамъ. Но разсказывать о томъ, какъ отправлялся Художественный театръ въ свой путь, но опредѣлять, какъ шелъ и куда пришелъ, выяснять смыслъ, значеніе и цѣну его достиженій. Я долженъ дать нѣкоторое послѣсловіе къ прошедшимъ передъ вами въ двухъ томахъ книги важнѣйшимъ фактамъ изъ многосодержательнаго и многознаменательнаго пятнадцатилѣтія, отвлечь отъ нихъ ихъ общій, внутренній смыслъ.

Задача, въ которой плѣнительность пропорціональна трудности. И трудность эта несомнѣнно еще значительно увеличивается отъ того, что театръ, о которомъ рѣчь,—и сейчасъ вовсе не какой-то окончательно сложившійся художественный организмъ, далеко не завершилъ круга своего развитія. Онъ живетъ очень полно, но меньше всего спокойно, онъ весь — трепетный порывъ, онъ весь — исканіе и борьба.

Кажется, Ибсенъ говорилъ, что театръ, журналъ въ четырнадцать лѣтъ изживаетъ себя и или умираетъ, или перерождается. На Художественномъ театрѣ этотъ афоризмъ, невѣдомо изъ какихъ наблюденій выведенный, во всякомъ случаѣ не только не оправдался, но потерпѣлъ полное крушеніе. Потому, что и послѣ этого рокового срока Художественный театръ во многомъ—юноша. Можетъ быть, потому, что онъ возрождался въ каждомъ спектаклѣ, что онъ меньше всего хлопоталъ о томъ, чтобы закрѣпить уже сдѣланныя художественныя завоеванія, больше всего—о завоеваніяхъ новыхъ.

Въ такихъ условіяхъ, а они, по моему, изображены непререкаемо вѣрно,—весьма мудрено и рискованно заниматься подведеніемъ итоговъ. Приходится искусственно разрывать живую ткань и оцѣнивать, вмѣсто цѣлаго, какой-то, хотя и очень значительный, кусокъ. Можно съ полною опредѣленностью говорить о томъ, отъ чего Художественный театръ отрекся, какъ отъ увлеченій ошибочныхъ, говорить о временныхъ, такъ сказать, эпизодахъ въ его бурной художественной жизни. Но можно лишь прибли-

„Борисъ Годуновъ“.

Краковъ. Домъ Вишневецкаго.

зительно гадать, въ какія окончательныя достиженія отольются его самыя сильныя художественныя стремленія.

Прозвучало вѣдь для очень многихъ полнѣйшею неожиданностью, когда, уже на десятилѣтнемъ своемъ юбилеѣ, въ день итоговъ, Художественный театръ устами К. С. Станиславскаго заявилъ, что на его знамени написано—„Завѣты Щепкина“. Какъ будто онъ все свое десятилѣтіе прошелъ подъ знакомъ отрицанія или пренебреженія этими завѣтами художественнаго реализма, — онъ, упрочившій Чехова, прокладывавшій путь Ибсену, пытавшійся утвердить на театрѣ Метгерлинка, увлекавшійся стилизаціею, примитивомъ, схематизаціею, инсценировавшій хорошо памятнымъ московскому зрителю образомъ „Драму Жизни“ и „Жизнь Человѣка“. А между тѣмъ только не желающіе видѣть не видятъ теперь, что Станиславскій говорилъ на юбилеѣ о Щепкинѣ и его завѣтахъ совсѣмъ не зря; онъ дѣйствительно выкидывалъ знамя. И это знамя театръ несъ затѣмъ все время; въ этомъ — самое существенное содержаніе его громадной и до чрезвычайности напряженной работы. И больше того, уже тогда, когда

„Брандъ“. Типы изъ толпы.

В. В. Тезавровскій. З. Ф. Воскресенская, Е. А. Маршева. А. Н. Лаврентьевъ.

владѣло увлеченіе стилизаціями и симплификаціями, подъ этимъ увлеченіемъ билось, можетъ быть—еще не въ полной ясности осознанное, стремленіе именно къ „щепкинскому завѣту“, какъ его понимаетъ теперь Художественный театръ.

Мнѣ еще придется возвращаться къ этой темѣ, когда я буду говорить о томъ, какъ опредѣлилась въ Художественномъ театрѣ задача актера. Сейчасъ я упоминаю объ этомъ, чтобы подчеркнуть, какъ трудно и рискованно подъитоживать то, что находится въ кипѣніи жизни, что находится въ разгарѣ творческаго процесса.

И по всему этому мои „итоги“ будутъ, несомнѣнно, и весьма неполные, потому что полные—дѣло только будущаго и очень осторожные. Я не скрываю своей большой приверженности къ Художественному театру, большой и даже нѣжной къ нему любви. Она сложилась постепенно, въ тѣ незабываемые вечера, какіе я прожилъ въ этомъ театрѣ, среди тѣхъ большихъ чувствъ и волненій, какія дали мнѣ

„Брандъ“.

Эйнаръ—А. Ф. Горевъ. Учитель—Н. Н. Горичъ. Кистеръ—Н. Ф. Баліевъ. Пробстъ—В. Ф. Грибунинъ.

постановки художественниковъ. Больше того, вмѣстѣ съ Художественнымъ театромъ, подъ его вліяніями, продѣлали большую эволюцію и мои личные и художественные взгляды и вкусы. Я теперь не тотъ зритель, который когда-то пришелъ на первый спектакль „Царя Ѳеодора“ и „Чайки“. Да, впрочемъ, кто же изъ москвичей, кромѣ очень уже приверженныхъ старинѣ и почитающихъ всякую смѣну взглядовъ измѣною, не можетъ сказать то же вмѣстѣ со мною?

Но все это, эта любовь и эта признательность только еще больше обязываютъ къ осторожности, когда берешься дѣлать сводную оцѣнку и опредѣлять значеніе. Меньше всего хотѣлъ бы я оказаться какимъ-то трубачемъ славы Художественнаго театра и его панегиристомъ. И меньше всего такіе трубачи и панегиристы нужны самому театру, увѣнчанному и европейскою славою.

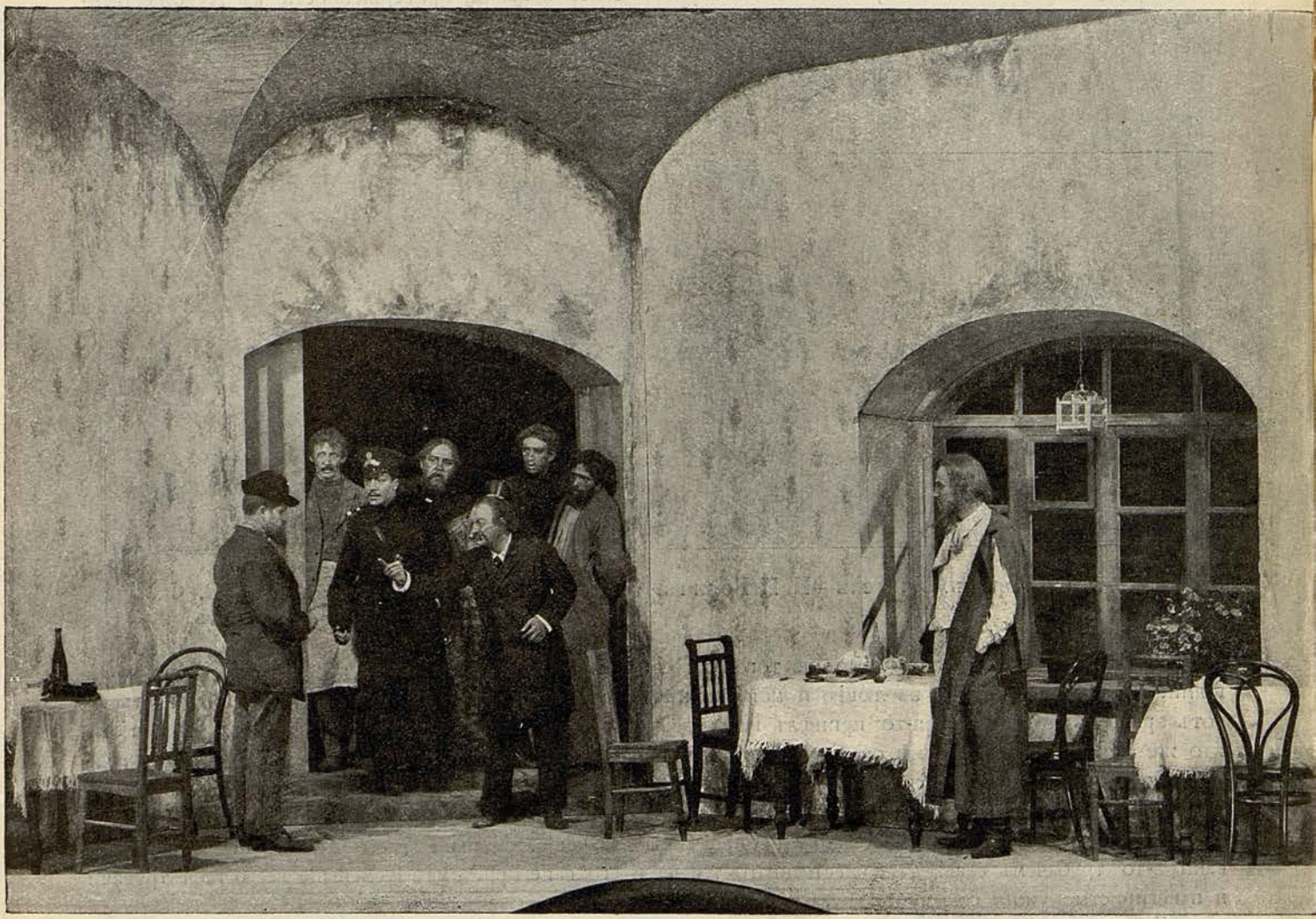
Я хочу прежде всего остановиться на томъ, что—внѣ всякаго сомнѣнія, на сторонѣ, такъ сказать, безспорной. Я имѣю въ виду репертуаръ театра. На протяженіи пятнадцатилѣтія онъ былъ, конечно, не однообразенъ; въ немъ сказывались различныя тяготѣнія театра. Театръ игралъ Метерлинка и Гоголя, Леонида Андреева и Пушкина. Но во всѣ свои репертуарныя поры онъ всегда отличался большою художественною строгостью и серьезностью.

Онъ пришелъ въ жизнь, когда театральный репертуаръ былъ особенно засоренный, когда сцена изнемогала отъ всякаго литературнаго балласта. Было бы чрезвычайно любопытно привести, что игралось даже на лучшихъ сценахъ Москвы и Петербурга въ годы, непосредственно предшествовавшіе возникновенію театра гг. Немировича-Данченко и Станиславскаго. Изъ исторіи возникновенія театра читатель, вѣроятно, знаетъ, что эта-то засоренность репертуара, эта сознанная необходимость дать сценѣ иную, болѣе достойную пищу, и были однимъ изъ стимуловъ, которые толкнули на созданіе новаго театра. Въ обществѣ обозначалось все сильнѣе недовольство, неудовлетворенность театромъ, и больше всего — его

репертуаромъ. Художественный театръ начинался за тѣмъ и съ тѣмъ, чтобы повернуть репертуаръ на другую дорогу, освободить его отъ ненужностей и обогатить его тѣми драматургическими цѣнностями, какія уже были, но еще оставались неиспользованными русскою сценою, — Чеховскимъ театромъ въ томъ числѣ.

И Художественный театръ, разъ поставивъ себѣ такую задачу, никогда не уклонялся отъ ея выполненія; эту линію онъ велъ неукоснительно и съ полною стойкостью.

„Живой трупъ“.



Чайная.

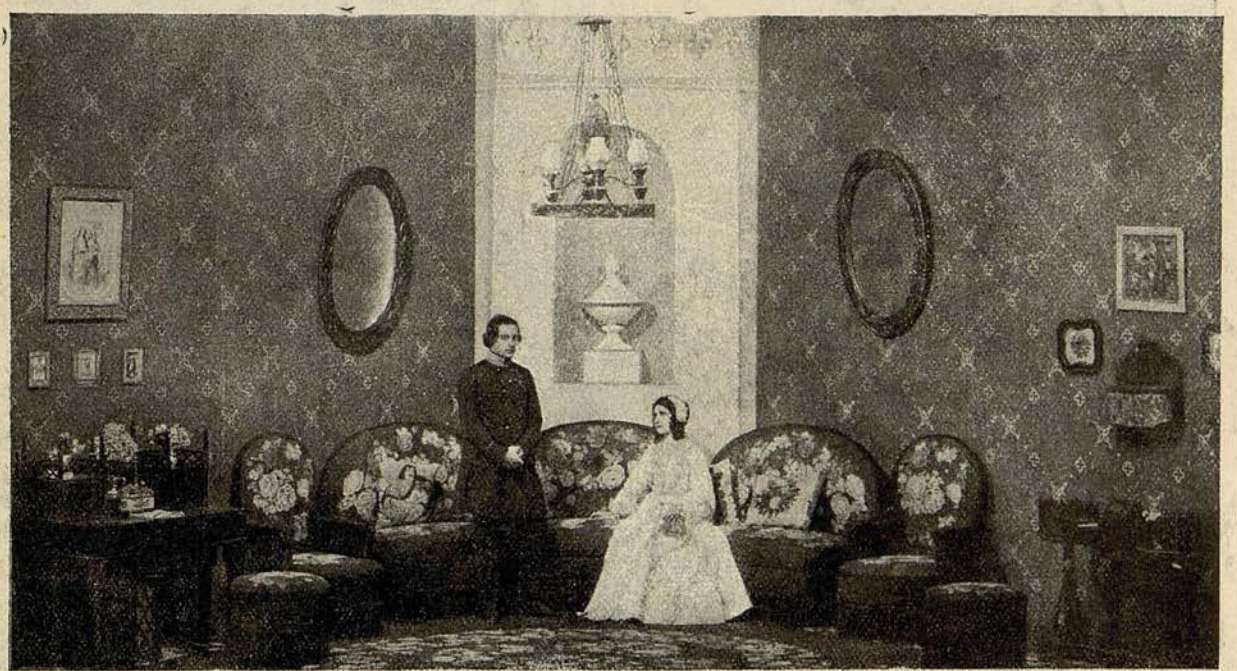
Вотъ передо мною списокъ всего, что сыграно за пятнадцать лѣтъ актерами Художественнаго театра. Если не брать въ расчетъ перваго сезона, когда ошибки были такъ понятны, я не могу за этотъ долгій срокъ насчитать и пяти пьесъ, противъ постановки которыхъ можно бы возражать, которыхъ художественная цѣнность и значительность не оправдывали бы ихъ включенія въ репертуаръ. Вся мелочь драматургіи была рѣшительно отметена. Театръ шелъ тутъ на очень большой рискъ. Онъ порою почти отрекался совсѣмъ отъ «новой» драматургіи, которая процвѣтаніемъ не отличалась; и онъ оставался при четырехъ, а то и при трехъ постановкахъ въ театральный годъ. Но зато его репертуаръ за 15-лѣтіе состоитъ почти сплошь изъ лучшихъ произведеній драматургіи, нашей и западно-европейской. Его репертуаръ художественно полноцѣнный.

Какой театръ можетъ съ такимъ основаніемъ сказать это про себя? Быть поставленнымъ на Художественной сценѣ стало понемногу высшею наградою для русскаго драматурга, высшимъ почетомъ. И объ этой чести не смѣютъ даже мечтать, даже не стучатся въ двери Художественнаго театра тѣ самые драматурги, которые не только смѣло претендуютъ на другія сцены, но и находятъ тамъ гостепріимную встрѣчу.

Такъ могло случиться только вслѣдствіе большой художественной серьезности и требовательности Художественнаго театра.

Но вмѣстѣ съ тѣмъ двери этого театра были широко раскрыты для истинно талантливыхъ произведеній драматической литературы. Больше того, не подлежитъ сомнѣнію, что именно Художественный театръ притянулъ къ драматургіи такихъ изъ нашихъ писателей, которые до него или не думали о сценѣ, или отъ нея рѣшительно отвернулись.

„Мѣсяцъ въ деревнѣ“.



Третье дѣйствіе Бѣляевъ — Р. В. Болеславскій. Наталья Петровна — О. Л. Книпперъ.

Слишкомъ извѣстно, какую роль сыгралъ Художественный театръ въ исторіи творчества Чехова. Не будетъ преувеличеніемъ сказать, что безъ Художественнаго театра Чеховъ не написалъ бы, по крайней мѣрѣ—въ формѣ драмы, ни «Трехъ Сестеръ», ни ««Вишневаго Сада», что послѣ петербургскаго спектакля «Чайки» онъ былъ готовъ навсегда отрясти прахъ театра отъ ногъ своихъ. Уже съ самаго возникновенія Чеховъ прилѣпился къ Художественному театру своими симпатіями и своею любовью,—это засвидѣтельствовано его письмами. И лишь въ Художественномъ театрѣ нащелъ онъ тотъ аппаратъ, какой нужнымъ образомъ передалъ зрителю его драматургію.

И я не знаю, стали ли бы драматургами Максимъ Горькій и Леонидъ Андреевъ, если бы не было Художественнаго театра. А эти два писателя, какъ вы ихъ теперь ни расцѣнивайте, какъ ни пошло сейчасъ на убыль ихъ творчество,—очень крупныя силы въ русской драматической литературѣ. Врядъ ли многихъ поставите вы даже теперь въ одинъ рядъ съ авторомъ «На днѣ» или авторомъ «Анатэмы».

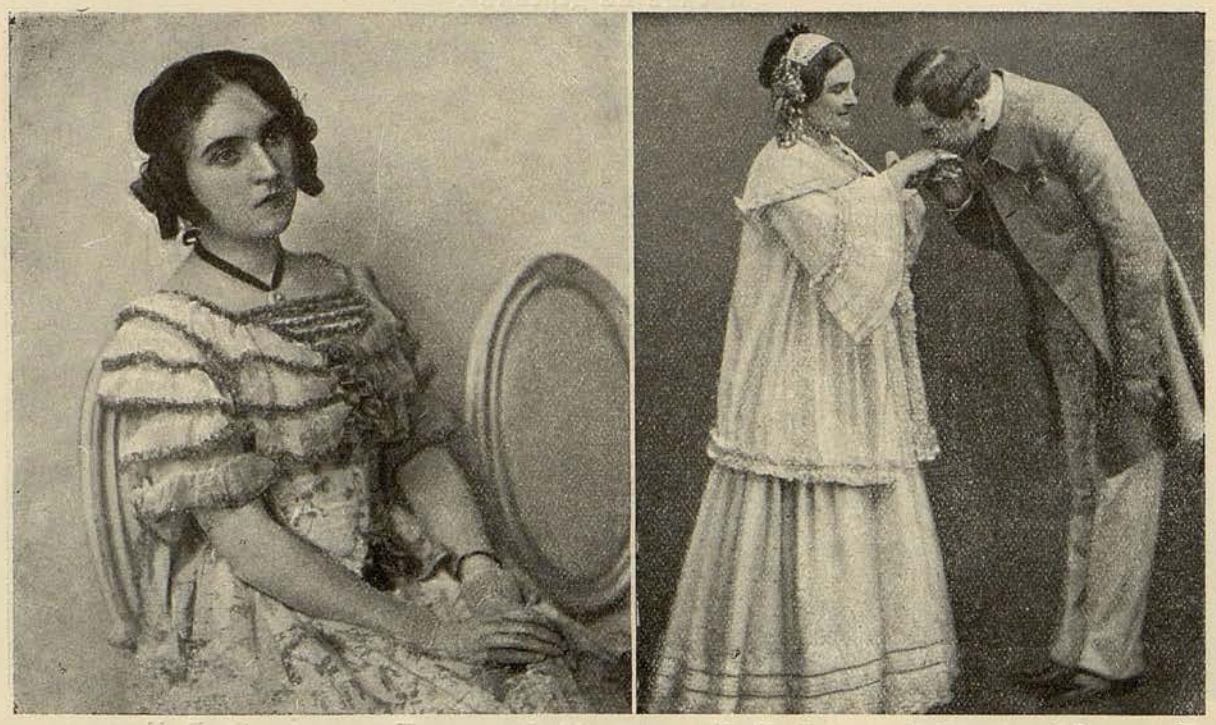
И къ драматургіи западноевропейской московскій театръ отнесся съ такою же строгостью, но и съ такою же внимательностью и чуткостью. Не онъ привилъ русскому обществу интересъ и любовь къ Ибсену. Норвежскій драматургъ былъ уже героемъ русскихъ думъ и чувствъ, когда Художественный театръ только еще рождался. Но ни одинъ нашъ театръ не отвелъ такого почетнаго мѣста въ своемъ репертуарѣ Ибсену, какъ Художественный театръ, сыгравшій и пьесы наибольшей у русскаго читателя

популярности, какъ «Штокманъ» и «Привидѣнія», и тѣ, которыя большинству были извѣстны мало, не дооцѣнивались имъ, какъ «Брандъ» или «Пеэръ Гюнтъ».

Художественный театръ не имѣлъ съ Ибсеномъ такого полнаго успѣха, какъ съ Чеховымъ. Но во всякомъ случаѣ онъ широко использовалъ эту значительную драматургію. И онъ же сблизилъ русскаго зрителя съ лучшими произведеніями Гауптмана, а позднѣе ввелъ въ русскій репертуаръ Кнута Гамсуна, и Гамсунъ почитаетъ теперь московскій театръ «своимъ» театромъ.

Я лишь наскоро перебираю въ памяти главныя черты репертуара Художественнаго театра, чтобы подтвердить свои слова о томъ, что въ этомъ отношеніи этотъ театръ строго исполнялъ ту задачу, какую ставилъ себѣ при своемъ возникновеніи, что онъ былъ безупречно серьезенъ и значителенъ въ этой сторонѣ своей работы.

„Гдѣ тонко, тамъ и рвется“.



Вѣра Николаевна — О. В. Гзовская. Либанова — О. Л. Книпперъ и Горскій — В. И. Качаловъ.

Театръ, который обвиняли въ томъ, что онъ живетъ лишь модою и моднымъ, что онъ отмахнулся отъ драгоцѣннаго наслѣдія литературнаго прошлаго, опровергъ дѣломъ эти обвиненія; когда онъ нѣсколько поокрѣпъ въ своихъ актерскихъ силахъ, онъ сталъ все чаще брать на себя реставрацію самыхъ крупныхъ твореній міровой драматургіи. И каждую попытку онъ дѣлалъ съ громадною вдумчивостью, серьезностью и въ каждой достигалъ высоко интересныхъ результатовъ.

Въ его репертуарѣ классики не просто значились, не были какимъ-то громомъ, но были его подлиннымъ украшеніемъ. Оцѣнивайте, какъ угодно, сдѣланное для «Горя отъ Ума», для «Ревизора», для «На всякаго Мудреца», для «Мѣсяца въ деревнѣ»—но признайте фактъ: каждый такой спектакль былъ неизмѣнно событіемъ въ художественной жизни Москвы и даже Россіи.

Можетъ ли похвалиться этимъ любой театръ относительно постановки у него Гоголя, Грибоѣдова? И совершенно то же Художественный театръ дѣлалъ и дѣлаетъ для классиковъ западно-европейскихъ. Событіями были его постановки Шекспира, его постановка Мольера.

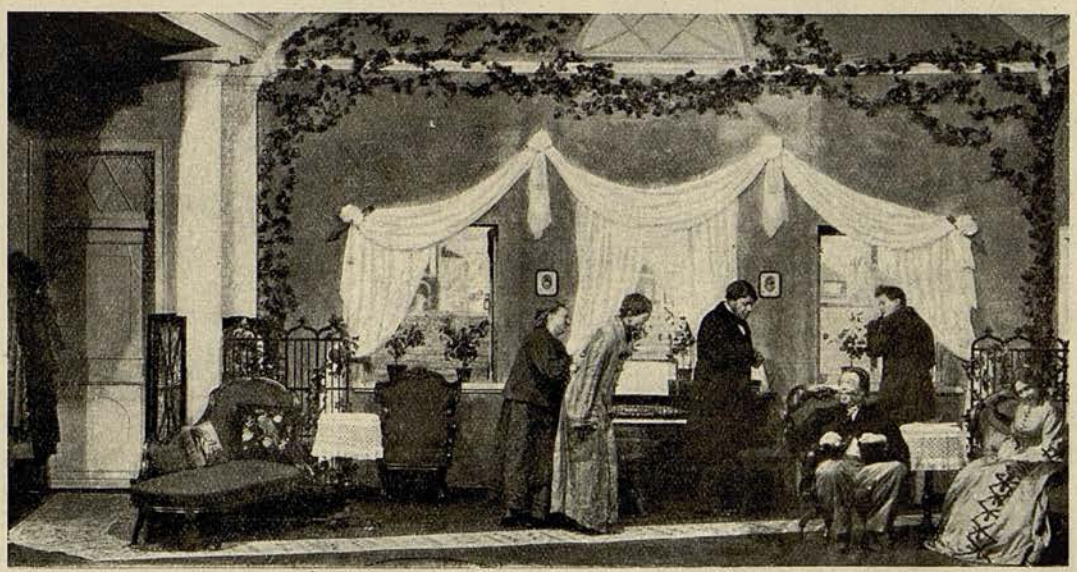
Я смѣю сказать послѣ всего этого, что въ одной части своей жизни, въ репертуарѣ Художественный театръ провелъ пятнадцатилѣтіе безупречно и въ полной мѣрѣ блестяще. У Художественнаго театра есть враги, ну, скажемъ—принципіальные противники. Но, думается, при всей страстности своихъ

нападокъ на этотъ театръ, при всей готовности признать за нимъ значеніе не положительное, но отрицательное въ развитіи русской сцены,—и они, эти принципіальные противники, не бросятъ упрека этой вотъ сторонѣ, репертуару Художественнаго театра. Признаютъ, за одно съ его друзьями, что тутъ театръ былъ неизмѣнно на высотѣ и поднялъ уровень русской сцены, а значитъ—возвысилъ и роль театра въ культурной жизни страны.

Затѣмъ открывается передо мною область уже болѣе спорная. Тутъ противники будутъ чувствовать себя поувѣреннѣе, съ болѣе надежною почвою подъ ногами. Но я постараюсь показать, что и тутъ многое—только недоразумѣніе или нежеланіе считаться, такъ сказать, съ историческою перспективою.

Прежде всего—внѣ спора чрезвычайная внимательность театра къ внѣшней сторонѣ его спектаклей, къ тому, что даютъ декораторъ, костюмеръ, бутафоръ, гримеръ и т. д. Но именно эта-то большая внимательность и вмѣняется нѣкоторыми въ великую вину, такъ какъ въ результатѣ такого вниманія будто бы

„Провинціалка“.



Васильевна — Л. И. Дейкунъ. Апполонъ — А. Д. Поповъ. Ступендьевъ — В. Ф. Грибунинъ. Графъ — К. С. Станиславскій. Миша — А. Д. Дикій. Ступендьева — М. П Лилина.

непремѣнно перемѣщается центръ тяжести театра; второстепенное становится первостепеннымъ и заслоняетъ главное.

Въ такомъ взглядѣ, въ отношеніи къ Художественному театру, есть и правда, и еще большая неправда. И въ этомъ нужно нѣсколько разобраться, чтобы выводъ не получился однобокимъ и потому невѣрнымъ.

Бросимъ взглядъ, такъ сказать, историческій.

Когда Художественный театръ начиналъ жить, внѣшняя инсценировка спектакля на русскихъ сценахъ была въ большомъ забросѣ. Она дѣлалась или очень небрежно, или лишь съ какою-то оперною роскошью. Оттого и произвели у насъ такое сильное впечатлѣніе и на публику, еще больше — на самихъ театральныхъ дѣятелей, заѣзжіе мейнингенцы; тутъ всѣ увидали полный контрастъ небрежности и «не историчности» русскихъ постановокъ. У мейнингенцевъ была обдумана каждая деталь, была во всемъ забота быть вѣрными исторіи. Забота, переходившая порою за законныя для театра границы, приводящая къ ненужной мелочности и пунктуальности.

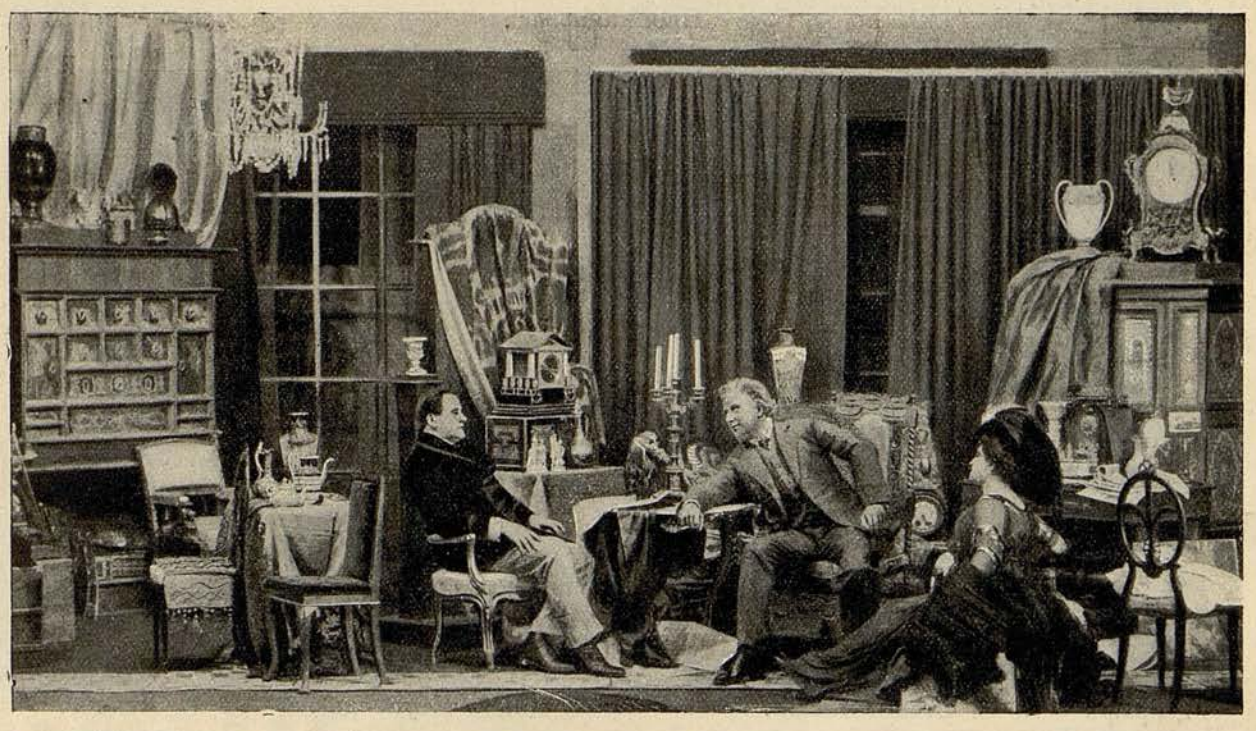
Это теченіе увлекло и тѣхъ, которые явились создателями Художественнаго театра, прежде всего—К. С. Станиславскаго. И въ первомъ же спектаклѣ новаго театра, въ «Царѣ Ѳедорѣ», мы видѣли яркое выраженіе такого увлеченія.

К. С. Станиславскій позднѣе говорилъ, что тутъ говорило не только увлеченіе примѣромъ мейнингенцевъ, но еще и желаніе замаскировать недостаточность актерскихъ силъ, заслонить это занимательностью въ смыслѣ исторической или бытовой вѣрности внѣшней постановки.

Я не имѣю основаній и права не довѣрять показаніямъ Станиславскаго. Вѣроятно, и такое соображеніе играло свою роль. Но я все-таки думаю, что доминировало тутъ именно увлеченіе мейнингенствомъ, что почитался вѣрнымъ ихъ принципъ. Мнѣ даютъ основаніе сказать такъ и мои воспоминанія о первыхъ постановкахъ, и всѣ тѣ разговоры, какіе еще тогда, и даже до офиціальнаго возникновенія театра, мнѣ случалось вести съ будущимъ главою „Художественнаго" театра. Если одною изъ главныхъ

„У жизни въ лапахъ".

(I-ое дѣйствіе).



Блюменшенъ — Л. М. Леонидовъ. Набобъ — В. И. Качаловъ. Юліана — О. Л. Книпперъ.

задачъ Немировича-Данченко было очищеніе и освѣженіе репертуара, то одною изъ задачъ Станиславскаго было именно обновленіе русскихъ постановокъ по мейнингенскому принципу.

Я отлично понимаю, что это могло тогда увлекать, что это была законная реакція противъ существовавшихъ постановокъ. Театръ поставилъ по началу въ красный уголъ внѣшней постановки историческую точность, и оттого хлопоталъ о томъ, чтобы въ «Царѣ Ѳеодорѣ» стога сѣна были сметаны непремѣнно такъ, какъ это было въ тотъ вѣкъ; чтобы рукава у бояръ были непремѣнно такой длины, какъ о томъ говорятъ памятники и сохранившіеся образцы одѣяній и т д. А въ пьесахъ бытовыхъ, современныхъ, это вело къ экспедиціямъ въ Тульскую губернію передъ постановкой «Власти тьмы», къ введенію скульптурной грязи, къ нѣкоторымъ подробностямъ Чеховскихъ постановокъ, къ воспроизведенію въ точности колонной залы московскаго ресторана «Эрмитажъ» въ пьесѣ «Въ мечтахъ», еще ко многому другому, за что не мало кололи Художественный театръ и въ чемъ онъ теперь, конечно, и самъ признаетъ лишь ошибочныя и немножко смѣшныя увлеченія.

Никогда еще историческій, этнографическій, всякій другой натурализмъ не былъ выраженъ на русскихъ сценахъ такъ полно и такъ старательно, какъ въ молодомъ Художественномъ театрѣ. Что по

сравненію съ этими постановками даже то настоящее вишневое дерево, изъ-за котораго поднялъ такой радостный шумъ Эмиль Золя! И мнѣ кажется, что этотъ натурализмъ былъ не только естественною реакціею противъ театральныхъ условностей, но что черезъ него было необходимо пройти, что это нужно было непремѣнно преодолѣть, и не въ теоріи, а испытавъ на дѣлѣ. Лишь такимъ путемъ можно было прійти къ побѣдѣ надъ ненужнымъ театральнымъ реализмомъ.

Русскій театръ совершилъ это преодолѣніе именно въ Художественномъ театрѣ. Пока это не было въ полной мѣрѣ испробовано, это манило, это рисовалось, какъ какой-то выходъ изъ театральности, какъ нѣкое отъ нея спасеніе. Признаемъ тутъ за нашимъ театромъ, хотя бы заслугу отрицательную,— онъ ярко убѣдилъ въ ненужности сценическаго натурализма, а главное,—онъ первый въ этомъ убѣдился и это рѣшительно отвергъ.

„На всякого мудреца довольно простоты“.

Городулинъ — Л. М. Леонидовъ.

Рис. Andre'a.

Голутвинъ — И. М. Москвинъ.

Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, я считаю необходимымъ отвѣтить, что даже и въ ту пору, когда этотъ натурализмъ господствовалъ въ постановкахъ Художественнаго театра, его непосредственное чутье вело его къ чему-то другому.

Вѣдь «Чайка» и «Дядя Ваня» были поставлены въ два первыхъ года жизни новаго театра. И въ этихъ постановкахъ были качающіяся на вѣтру занавѣски, были сверчки, топотъ лошадей по мосту и еще многое другое, надъ чѣмъ усиленно и зло шутили и въ чемъ иные видѣли главный смыслъ и характернѣйшую черту инсценировки Чехова. Театръ платилъ дань своему, основному въ ту пору, увлеченію мейнингенствомъ и шелъ тутъ даже много дальше своихъ вдохновителей и учителей.

Но художественный театръ добивался тутъ другого эффекта. Онъ стремился передать общій колоритъ и настроеніе Чеховскихъ «интерьеровъ», той среды, въ которой развертываются грустныя, пасмурныя дѣйствія Чеховскихъ пьесъ. И какъ въ текстѣ пьесъ, такъ въ инсценировкѣ были характерно чеховскія недосказанности. Театръ хотѣлъ выразить «душу обстановки», если можно такъ сказать, онъ выявлялъ смыслъ мертвой части спектакля, совпадающій со смысломъ его главной, живой части. Театръ не только стремился, - онъ и умѣлъ это дѣлать. И зрители чуткіе это почувствовали, восприняли совсѣмъ новую прелесть инсценировки.

Такъ, въ разгаръ натурализма театръ уже нащупывалъ какой-то совсѣмъ новый путь въ этой ча-

сти своей сложной работы,—тотъ путь, по которому потомъ пошелъ увѣренно и вполнѣ сознательно и на которомъ ждали его столько прекрасныхъ побѣдъ.

Пресытившись натурализмомъ, этими качающимися занавѣсками, этою старательно вылѣпленною грязью, рукавами въ 16 аршинъ, всякими затѣями грима и всякими ухищреніями поддѣлки подъ правду историческую и бытовую, Художественный театръ, по закону реакціи и по страстности своего коллективнаго темперамента, сильно качнулся въ сторону противоположную. Чѣмъ сильнѣе онъ вѣрилъ, тѣмъ страстнѣе онъ теперь отрицалъ. Таковъ психологическій законъ, и не только въ психикѣ индивидуальной.

Н. А. Румянцевъ.

Завѣдующій административно-хозяйственной частью.

Театръ рѣшительно вышвырнулъ за бортъ все то, чѣмъ такъ дорожилъ, онъ пошелъ уже на полный разрывъ съ правдою въ инсценировкахъ. Такъ случилось, что недавній ярый натуралистъ, которому рельефныя деревья и шишка подъ носомъ у Митрича были, кажется, дороже всего, сталъ импрессіонистомъ, символистомъ и въ декораціяхъ. Онъ замѣнилъ живопись какимъ-то графикомъ, — такъ поставилъ «Драму Жизни», такъ поставилъ на черномъ бархатномъ фонѣ «Жизнь Человѣка».

Это были не просто «фокусы», какъ многіе готовы были тогда признавать, и это было вовсе не модничаніе, — это было серьезное исканіе спасенія отъ прискучившаго не давшаго художественнаго удовлетворенія натурализма.

И какъ было необходимо пройти черезъ натурализмъ, испить эту чашу до дна, чтобы уже никогда къ ней не возвращаться и не смущаться мыслью, что, можетъ-быть, именно тутъ-то и сокрыто спасеніе, такъ же, думается мнѣ, было необходимо пройти и черезъ острую реакцію противъ него, черезъ эти пунктиры и графики, черезъ узко понятую стилизацію. Иначе все мерещилось бы, а не тамъ ли выходъ, не тамъ ли лежитъ вѣрная будущая дорога театра.

Художественный театръ страстно испробовалъ это. Онъ жадно припалъ къ чашѣ съ этимъ хмельнымъ напиткомъ. Но, вмѣсто того, чтобы охмелѣть отрезвѣлъ.

Я считаю эту полосу очевиднаго заблужденія въ нѣкоторомъ смыслѣ благотворною. Потому что черезъ нее пришелъ Художественный театръ къ истинному реализму, къ реализму художественному, расширенному, углубленному, просвѣтленному. То же было съ нимъ и въ собственно актерской части его работы, то же было и съ занимающей насъ сейчасъ постановкой.

Переболѣвъ обѣими выше обозначенными болѣзнями, Художественный театръ выздоровѣлъ. Онъ понялъ истинную цѣну и значеніе внѣшней стороны спектакля. Онъ уже не переоцѣнивалъ ее, но и не дооцѣнивалъ. И, привлекши къ сотрудничеству настоящихъ художниковъ, онъ достигъ высокаго совершенства въ этой части своихъ работъ.

Спектакль «Мѣсяца въ деревнѣ» былъ важнымъ моментомъ въ этомъ отношеніи. Новый принципъ восторжествовалъ блестяще. Не заслоняя пьесы и актера, не доминируя въ спектаклѣ и становясь самоцѣлью и самоцѣнностью, внѣшняя часть спектакля придавала и актеру и пьесѣ новую прелесть, вооружала ихъ новыми художественными средствами воздѣйствія, въ нужномъ направленіи, на зрителя.

И тотъ же принципъ говорилъ въ реставраціяхъ Гоголя и Грибоѣдова. Тутъ уже не было заботы перетащить на сцену или имитировать музей и лавку антикварія. Но была забота выразить и внѣшнюю сторону эпохи въ ея характернѣйшемъ, въ томъ, что близко соприкасается съ ея духомъ и со смысломъ

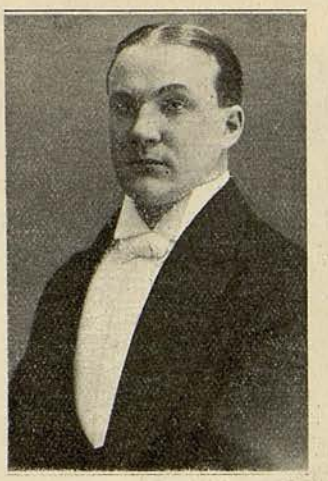
произведенія. На русской сценѣ это была большая новость и новость художественно весьма важная. Это, несомнѣнно, одинъ изъ важныхъ итоговъ того пятнадцатилѣтія, которое мнѣ приходится суммарно оцѣнивать. Черезъ натурализмъ, черезъ музейность, черезъ блужданія по путаннымъ тропамъ символизма и близкихъ ему теченій, Художественный театръ выбился на широкій путь истинно-художественнаго, углубленнаго и осложненнаго реализма.

Конечно, въ принципѣ и другіе русскіе театры стоятъ въ своихъ постановкахъ на той же точкѣ зрѣнія. Какъ будто различій принципіальныхъ и нѣтъ, какъ будто Художественный театръ только зря тормошился и метался въ стороны, напрасно продѣлалъ всю, только что изображенную эволюцію. Вѣдь онъ вернулся къ тому, съ чего не сдвигались старые, устоявшіеся театры...

Но стóитъ отъ принциповъ перейти къ дѣлу, къ воплощенію ихъ въ театральныя постановки, чтобы стало до очевидности ясно, что это не такъ, что между постановками, принципіально какъ будто однородными, — цѣлая пропасть.

Артисты Художественнаго театра.

И. Н. Берсеневъ.



Н. А. Знаменскій.

Н. О. Массалитиновъ.

Чрезвычайно развивъ и утончивъ свой коллективный вкусъ, чрезвычайно усиливъ требовательность къ себѣ и, по этой части напрягши свою коллективную изобрѣтательность, фантазію и чуткость, вооружившись выдающимися силами художниковъ-живописцевъ, театръ не только увѣровалъ въ вѣрный принципъ, но и полно сталъ его осуществлять. Та «прибавочная цѣнность», какую представляетъ въ театрѣ внѣшняя сторона спектакля, стала тою цѣнностью настоящею и очень крупною.

Роскошный пиръ зрѣнію и фантазіи даютъ многія постановки Художественнаго театра. Не перестаешь любоваться на ихъ спектакляхъ, любоваться тонко и бываешь весь и властно охваченъ атмосферою, духомъ тѣхъ картинъ, какія смотрятъ тутъ изъ театральной рамы. Это одинаково и въ спектакляхъ, гдѣ живописуется наша современность, и въ тѣхъ, гдѣ приходится реставрировать былое. Это уже не мелочная реставрація первыхъ годовъ Художественнаго театра, — это картины очаровательныя въ своемъ цѣломъ.

Такова главная дорога въ занимающей насъ сейчасъ области. Конечно, театръ не такъ прямолинеенъ, чтобы не сворачивать иногда съ главнаго пути въ стороны, чтобы не пробывать и другихъ средствъ и пріемовъ инсценировки, не являющихся „измѣною“ основному руководящему началу. Такихъ опытовъ было разновременно сдѣлано не мало, и каждый такой опытъ былъ направляемъ хорошимъ вкусомъ и благородною „выдумкою“. Театръ испробовалъ и постановки на сукнахъ, и ту манеру декораціонныхъ намековъ, какая дала отличные результаты въ „Братьяхъ Карамзовыхъ“, и т. д. Театръ художественниковъ пересталъ бы быть самимъ собою, утратилъ бы главную черту своего лица, если бы пересталъ искать и искать, добиваться какихъ-то новыхъ возможностей и новыхъ эффектовъ. Теперь, когда основная линія опредѣлилась такъ

четко, такъ увѣренно и такъ правильно, эти исканія обѣщаютъ быть, да и оказываются, особенно плодотворными, придаютъ спектаклямъ театра все новую прелесть и обаятельность.

Репертуаръ, инсценировка, все это—очень важныя части того сложнаго цѣлаго, какое представляетъ театръ, но не самое его существо. Тутъ театръ—лишь частный случай выраженія литературы, живописи и т. п. Существо театра—актеръ и искусство этого послѣдняго или точнѣе—сочетаніе „искусствъ актеровъ“. На очереди въ моемъ обзорѣ совершоннаго Художественнымъ театромъ — это существо. Тутъ — область наибольшихъ споровъ, потому что именно въ этомъ отношеніи Художественный театръ зналъ и знаетъ до сихъ поръ, наиболѣе страстныхъ противниковъ. И потому мои „итоги“ по необходимости получатъ и нѣсколько полемическій характеръ. Приходится не только оцѣнивать, но и спорить, считаться съ держащимися недоразумѣніями и неуступчивыми заблужденіями.

М. Ф. Ликіардопуло.
Секретарь дирекціи.

И самое коренное заблужденіе или недоразумѣніе — то, которое винитъ Художественный театръ въ смертномъ грѣхѣ, въ отрицаніи актера, т. е. въ отрицаніи самаго существа театра. Уже à priori можно сказать, что не могъ бы театръ подняться на такую высоту въ глазахъ общества и держаться на этой высотѣ не какой нибудь сезонъ, а цѣлое пятнадцатилѣтіе, если бы онъ былъ дѣйствительно грѣшенъ этимъ смертнымъ грѣхомъ, если бы онъ, дѣйствительно, отрекался отъ самаго существа театра. Тогда онъ былъ бы не театромъ, но фокусомъ; а фокусъ можетъ занимать, можетъ пользоваться вниманіемъ и успѣхомъ лишь очень короткое время. „Безъ-актерный“ театръ, больше того—театръ принципіально „безъ-актерный“ очень скоро обнаружилъ бы свое ничтожество, свое убожество, и былъ бы преданъ забвенію. Никакая ловкость и никакая мода не удержали бы его сколько нибудь долго во вниманіи и уваженіи общества. Такое апріорное заключеніе вполнѣ подтверждается и внимательнымъ разборомъ того, что представлялъ Художественный театръ въ своей долгой работѣ, чѣмъ завоевывалъ общую любовь и Москвы и Петербурга, и тѣхъ немногихъ городовъ русской провинціи, которымъ посчастливилось быть свидѣтелями его спектаклей, и, наконецъ, Запада, куда ѣздилъ однажды Художественный театръ, и откуда вернулся не знаю съ какими матеріальными результатами, но съ громадною славою.—Или онъ обманулъ весь этотъ такой обширный кругъ зрителей, или обманываются тѣ, которые твердятъ о фокусѣ и объ „безъ-актерьѣ“, объ отрицаніи господствующей въ театрѣ роли актера и его искусства. Стоитъ только такъ поставить вопросъ, чтобы стало совершенно ясно, на сторонѣ какого предположенія правда, чтобы стало совершенно ясно, что мы имѣемъ тутъ дѣло съ великимъ недоразумѣніемъ.

Недоразумѣніе это гласитъ, что въ Художественномъ театрѣ не только нѣтъ актеровъ, нѣтъ настоящихъ сценическихъ талантовъ, но что тамъ эти таланты искореняются: сплющиваетъ ихъ режиссерскій прессъ. Театръ этотъ будто бы—„театръ единой воли“, т. е. воли режиссерской. Лишь она проявляетъ себя тутъ, а актеръ и его талантъ, — только послушный матеріалъ въ рукахъ мастера-режиссера, что-то въ родѣ живой маріонетки. И что, пожалуй, было бы даже лучше, на взглядъ режиссера, если бы были совсѣмъ подлинныя маріонетки, съ которыми легче справляться, не требуется ничего преодолѣвать. Я еще буду говорить объ этомъ взглядѣ на исключительную роль режиссера въ Художественномъ, театрѣ и о той режиссерской заразѣ, какую разлилъ Художественный театръ вообще въ русскомъ театрѣ. А пока хочется остановить вниманіе на одномъ фактѣ.

Б. Л. Израилевскій.
Завѣдующій музыкальной частью.

Мы отлично знаемъ, съ какими актерскими силами начиналъ свою работу Художественный театръ. Въ его распоряженіи были или ученики „Филармоніи“, гдѣ профессорствовалъ одинъ изъ иниціаторовъ и руководителей театра, Вл. И. Немировичъ-Данченко, или любители изъ Общества искусства и литературы, руководившагося другимъ иниціаторомъ Художественнаго театра, К. С. Станиславскимъ, или наконецъ, второстепенные, ничѣмъ не выдѣлявшіеся тогда изъ общаго уровня провинціальные актеры. Вотъ матеріалъ, съ которымъ вышелъ въ путь этотъ театръ. Въ спискахъ его труппы не было ни одного сколько нибудь громкаго имени. Потомъ театръ пополнялся, но лишь незначительно въ количественномъ отношеніи, провинціальными актерами и систематически пополнялся учениками своей школы. Если я не ошибаюсь, лишь одинъ разъ было приглашено въ труппу „имя“, актриса съ репутаціею, г-жа Гзовская.

Сейчасъ меня не занимаетъ, хорошо или плохо, вѣрно или невѣрно поступалъ такъ Художественный театръ. Но онъ поступалъ такъ. Этотъ матеріалъ былъ положенъ, какъ увѣряютъ противники Художественнаго театра, подъ режиссерскій прессъ, былъ отданъ въ рабство единой режиссерской волѣ. Казалось бы, разъ такъ, результаты должны получиться самые плачевные. Изъ-подъ пресса должны выйти статисты, а не актеры, исполнители чужой воли, а не творцы.

Артисты Художественнаго театра.

Н. А. Подгорный. **В. В. Тезавровскій.** **С. Н. Вороновъ.** **Р. В. Болеславскій.**

Но я не знаю сейчасъ театра, который бы не завидовалъ труппѣ Художественнаго театра, я не знаю театра, который бы съ восторгомъ не включилъ въ свою труппу не всѣхъ, такъ нѣкоторыхъ актеровъ съ этой фабрики, гдѣ правитъ „единая режиссерская воля“; я не знаю театральныхъ именъ, которыя бы соперничали въ популярности, и въ популярности совершенно законной, съ Качаловымъ или Москвинымъ, или Лилиною, не говоря уже о самомъ Станиславскомъ. Какъ же такъ могло случиться, что театръ, отрицающій актера, его уничтожающій, выстригающій подъ одну режиссерскую гребенку, могъ сложить и развить такія актерскія силы, выходить такія сценическія величины? Неужели одно это не говоритъ, что весь этотъ походъ противъ Художественнаго театра, какъ вытравляющаго таланты, какъ уничтожающаго актерскія индивидуальности, какъ „фабрики маріонетокъ“,—только какое-то поразительное недоумѣніе?

Я попросилъ бы думающихъ подобнымъ образомъ, такъ оцѣнивающихъ работу Художественнаго театра за пятнадцатилѣтіе, указать, въ какомъ другомъ театрѣ, актера не угнетающемъ, но дающемъ просторъ раскрытію его талантовъ и его творчеству, выросло за это пятнадцатилѣтіе столько отличныхъ актеровъ, какъ именно въ порочномъ Художественномъ театрѣ. И если мнѣ такой театръ указанъ не будетъ,—а я смѣю думать, что онъ указанъ не будетъ,—какъ не сдѣлать вывода, что мы имѣемъ тутъ дѣло только съ какимъ-то заблужденіемъ, съ какимъ-то недоразумѣніемъ, съ предвзятымъ мнѣніемъ, не желающимъ провѣрять себя фактами дѣйствительности?..

Театръ „безъ-актеріый“ создалъ отличную, великолѣпно сложенную, художественно дисциплини-

рованную труппу, которая, правда, знаетъ и нѣкоторые пробѣлы, но которая способна дать прекрасное сценическое осуществленіе чуть ли не каждой пьесѣ. Таковъ одинъ изъ итоговъ пятнадцатилѣтней дѣятельности того театра, который будто бы только тѣмъ и занимается, что порабощаетъ актерскіе таланты и ставитъ актера, какъ гласитъ указанный предразсудокъ, на второстепенное мѣсто на сценѣ, обрекаетъ на жалкую служебную роль при декораціяхъ, бутафоріи и режиссурѣ.

Но когда говорятъ о „театрѣ единой режиссерской воли“,—въ этомъ есть своя доля правды; только оцѣниватъ эту долю приходится по иному, и даже прямо обратно тому, какъ это дѣлаютъ принципіальные противники Художественнаго театра. Въ томъ новомъ,—и новомъ принципіально, – что внесъ Художественный театръ въ нашу сценическую жизнь, очень замѣтное и важное мѣсто занимаетъ, несомнѣнное увеличеніе роли режиссера, какъ силы направляющей и объединяющей спектакль. Необходимость такого регулятора и направителя, при коллективномъ характерѣ сценическаго творчества, не можетъ вызывать сомнѣній. Вопросъ лишь о границахъ режиссерскаго вмѣшательства. Если это вмѣшательство пере-

Артистки Художественнаго театра.

Е. П. Муратова.

Л. М. Коренева.

В. В. Барановская.

ступаетъ черезъ нужныя границы, если режиссеръ изъ силы направляющей превращается въ силу угнетающую, если регуляторъ замѣняетъ самую „машину“,—тутъ несомнѣнное искаженіе природы театра, и тутъ грозятъ большія опасности.

Что принципіально режиссеры Художественнаго театра отрицаютъ такую узурпацію правъ актера, это несомнѣнно, они торжественно заявляли объ этомъ, между прочимъ, на извѣстномъ Московскомъ режиссерскомъ съѣздѣ, бывшемъ нѣсколько лѣтъ назадъ и обратившемся нѣкоторымъ образомъ въ судъ надъ Художественнымъ театромъ. Но, можетъ быть, теоретическія заявленія, исповѣданіе принципа — одно, а практика—другое? Въ этомъ—центръ занимающаго насъ вопроса, такъ важнаго въ оцѣнкѣ работы Художественнаго театра на протяженіи обозрѣваемыхъ лѣтъ.

Я долженъ сказать,—въ первые годы жизни этого юнаго театра можно найти слѣды того, что режиссеръ доминировалъ больше, чѣмъ то должно бы быть въ театрѣ, что онъ былъ на этой сценѣ—на первомъ мѣстѣ. Но я уже говорилъ о характерѣ того актерскаго матеріала, какимъ приходилось пользоваться. Актеры были еще неумѣлые, таланты не раскрывшіеся, не окрѣпшіе. Актерскія индивидуальности были слабыя. А рядомъ стояла очень сильная и яркая индивидуальность режиссерская—К. С. Станиславскій; рядомъ стоялъ большой театральный опытъ, изощренный вкусъ и пониманіе—Вл. И. Немировичъ-Данченко. И сильныя индивидуальности неизбѣжно налагали свои печати на индивидуальности слабѣйшія. Начинающіе актеры не могли не итти на поводу у болѣе сильныхъ, умѣлыхъ режиссеровъ. Да, въ ту пору можно было говорить о господствѣ режиссерской воли. Но то былъ одинъ лишь моментъ въ жизни Художественнаго театра, моментъ проходящій, но отнюдь не общая черта всей его дальнѣйшей жизни.

Актеры выростали, крѣпла ихъ сила, совершенствовалось ихъ творчество, и параллельно съ этимъ шло выпрямленіе режиссерской линіи, параллельно съ этимъ шелъ процессъ перемѣщенія центровъ тяжести въ соотвѣтствіи съ истинными требованіями театра и его искусства. Режиссеръ становился истолкователемъ общаго смысла и духа инсценируемой пьесы, становился только направителемъ и регуляторомъ общей работы, художникомъ, лишь комбинирующимъ самостоятельные элементы актерской работы въ одно стройное цѣлое.

Но режиссеръ никогда въ Художественномъ театрѣ не отходилъ совсѣмъ на задній планъ, не сводилъ своего назначенія къ скромной роли какого-то сценарія, „выпускателя“ и подавателя звонковъ къ началу актовъ. Въ спектаклѣ Художественнаго театра вовсе не проявлялась деспотически единая воля. Но въ спектаклѣ всегда была единая душа И оттого каждый спектакль, то болѣе удачный, то менѣе удачный въ различныхъ другихъ отношеніяхъ, всегда былъ отмѣченъ единствомъ художественнаго замысла, стройностью плана, гармоніей частей, выдержанностью стиля, общностью колорита.

Въ этомъ — одно изъ самыхъ выгодныхъ отличій коллективныхъ созданій Художественнаго театра, отъ созданій другихъ сценъ. И это же было, несомнѣнно, одною изъ главныхъ основаній большого художественнаго интереса спектаклей и ихъ успѣха. Художественный театръ, поставивъ на высокое мѣсто режиссуру, тѣмъ значительно поднялъ художественную значительность своихъ коллективныхъ достиженій.

И. М. Полунинъ.

(машинистъ сцены; имъ исполнены всѣ декораціонные рельефы).

Таковъ еще одинъ изъ „итоговъ“ пятнадцатилѣтія.

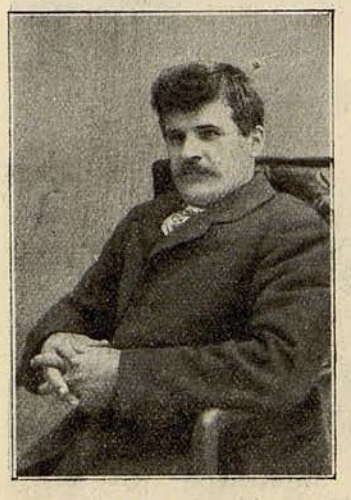
Значеніе этого итога не ограничивается предѣлами лишь Художественнаго театра. Послѣдній оказалъ въ этомъ отношеніи большое вліяніе и на русскій театръ вообще. Да, онъ повиненъ въ „заразѣ“, о которой было выше упомянуто. Но „заразу“ гораздо вѣрнѣе опредѣлить, какъ оздоровленіе. Правда, нѣкоторые подражатели Художественнаго театра были односторонни. И кое-гдѣ изъ-за большого вмѣшательства режиссера обозначались явленія уродливыя. Но это было только явленіе временное. Уродливости стерлись, ошибки исправились, режиссеръ былъ возвращенъ къ своей подлинной роли. А благое дѣйствіе осталось. И если уровень спектаклей во многихъ, въ томъ числѣ провинціальныхъ, нашихъ театрахъ поднялся, этому русская сцена и русскій зритель въ первую голову обязаны Художественному театру. Онъ заставилъ цѣнить, онъ привилъ, и въ театрѣ, и въ зрительной залѣ вкусъ къ тому, чѣмъ прежде игнорировали, что прежде оставалось въ пренебреженіи. Художественный театръ былъ школою для режиссеровъ, для театра въ его цѣломъ, какъ былъ школою и для русской публики. Это была настоящая художественная миссія. Игнорировать ее при оцѣнкѣ сдѣланнаго Художественнымъ театромъ ни въ какомъ случаѣ нельзя. Конечно, театръ ближайшимъ образомъ заботился лишь о себѣ, добивался черезъ режиссуру совершенства *своихъ* спектаклей. Но это отразилось и широко кругомъ. Кто хочетъ, пусть продолжаетъ говорить, что Художественный театръ—„пагуба“ русскаго театра, что онъ надѣлалъ великаго вреда и что страницы театральной исторіи, запечатлѣнныя его именемъ, — черныя и печальныя страницы...

Возможно и даже вѣроятно, что режиссура направила актерскую работу Художественнаго театра по началу на путь сценическаго натурализма. Это было такъ естественно при натуралистическомъ курсѣ въ инсценировкахъ, о которомъ я долго говорилъ выше. Въ красный уголъ исполненія была поставлена внѣшняя характерность исполненія, она брала верхъ надо всѣмъ въ исполненіи и, можетъ быть, она даже выше цѣнилась, чѣмъ характерность внутренняя, чѣмъ сила непосредственныхъ переживаній.

И внѣшняя характерность—вовсе не какое-то quantité negligeable въ театрѣ, въ актерскомъ искусствѣ. Но было несомнѣнною, хотя при тогдашнихъ условіяхъ и понятною, ошибкою — помѣщать тутъ центръ тяжести. Въ исполненіи заботились о томъ, чтобы уловить какую-нибудь внѣшне-занимательную, наружно-типичную черточку въ жестѣ, походкѣ, говорѣ. Иногда „тикъ“ замѣнялъ сценическую характеристику. И было часто замѣтно, что именно отъ него шли въ возсозданіи образа. Не мало вспоминается

мнѣ примѣровъ. Въ этомъ искусствѣ художественники, руководимые К. С. Станиславскимъ, дошли до большого совершенства, и позднѣе, когда игра получила другое направленіе, оно, это совершенство, имъ очень помогло. Была, въ поискахъ „тиковъ“ и всякой внѣшней характерности, выработана отличная техника индивидуализированія сценическихъ фигуръ и изображенія типичной толпы. И опять въ этомъ отношеніи Художественный театръ далъ то, чего до него дать не умѣли, чему только черезъ него научились другія сцены. Онъ и тутъ распространилъ свою „заразу“ или свое оздоровленіе.

Но уже и тогда, когда это направленіе или это увлеченіе господствовало, уже въ самые первые годы, Художественный театръ, толкаемый вѣрнымъ художественнымъ чутьемъ и вынуждаемый къ тому больше всего характеромъ Чеховскихъ пьесъ, сталъ нащупывать совсѣмъ иную дорогу. Въ Чеховскихъ пьесахъ это было такъ малозначительно, внѣшняя характерность играла такую слабую роль, и ничего почти нельзя было съ нею достигнуть тутъ. Эти задумчивыя, недосказанныя драмы требовали много; онѣ требовали передачи чувствъ такихъ тонкихъ, почти получувствъ, такихъ нѣжныхъ оттѣнковъ въ душевныхъ переживаніяхъ, — всего того что объединялось въ тогда одномъ словѣ „настроеніе“. „Чайка“ настоятельно приглашала опуститься, съ поверхности, гдѣ лежатъ всякіе „тики“, говоры, заиканья, гримировочныя ухищренія, въ самую глубину и тамъ найти какія-то новыя ноты, какія-то новыя переживанія.



И. И. Титовъ.

(Завѣд. рабочими по декораціонной части).

Это режиссеры почувствовали, конечно, и раньше, и тоньше, и съ бо́льшею повелительностью, чѣмъ молодые актеры. Столь ославленная „единая режиссерская воля“ не могла не вмѣшаться, не взять руководящей роли, не дать камертона. И она это сдѣлала, она сумѣла это сдѣлать.

Необходимо признать, что уже въ первый годъ своей жизни Художественный театръ, какъ ни были сильны его натуралистическія увлеченія, сталъ и въ актерской игрѣ на тотъ путь, которыя затѣмъ станетъ главною линіею его сценической работы и который характеризуется больше всего углубленностью исполненія, сосредоточенностью и особою интимностью сценическаго переживанія. Того же настоятельно требовали „Одинокіе“ Гауптмана, того же требовала „Гедда Габлеръ“,— я нарочно называю спектаклилишь изъ самой ранней поры Художественнаго театра, — изъ двухъ первыхъ его лѣтъ, чтобы показать очень раннее начало новаго и важнѣйшаго въ Художественномъ театрѣ теченія.

И оба теченія шли рядомъ; иногда они перекрещивались, перепутывались; то одно, то другое въ отдѣльномъ спектаклѣ брало верхъ; но ни одно еще не получало преобладанія исключительнаго и господства нераздѣльнаго. Вся дальнѣйшая эволюція Художественнаго театра, актерскаго искусства и актерской техники въ немъ и заключалась въ послѣдовательномъ перемѣщеніи на доминирующее мѣсто началъ и пріемовъ, впервые намѣченныхъ и испробованныхъ въ Чеховской дебютной пьесѣ. Эта эволюція преходила все подъ тѣмъ же знакомъ замѣны натурализма реализмомъ, но реализмомъ углубленнымъ, расширеннымъ и просвѣтленнымъ,

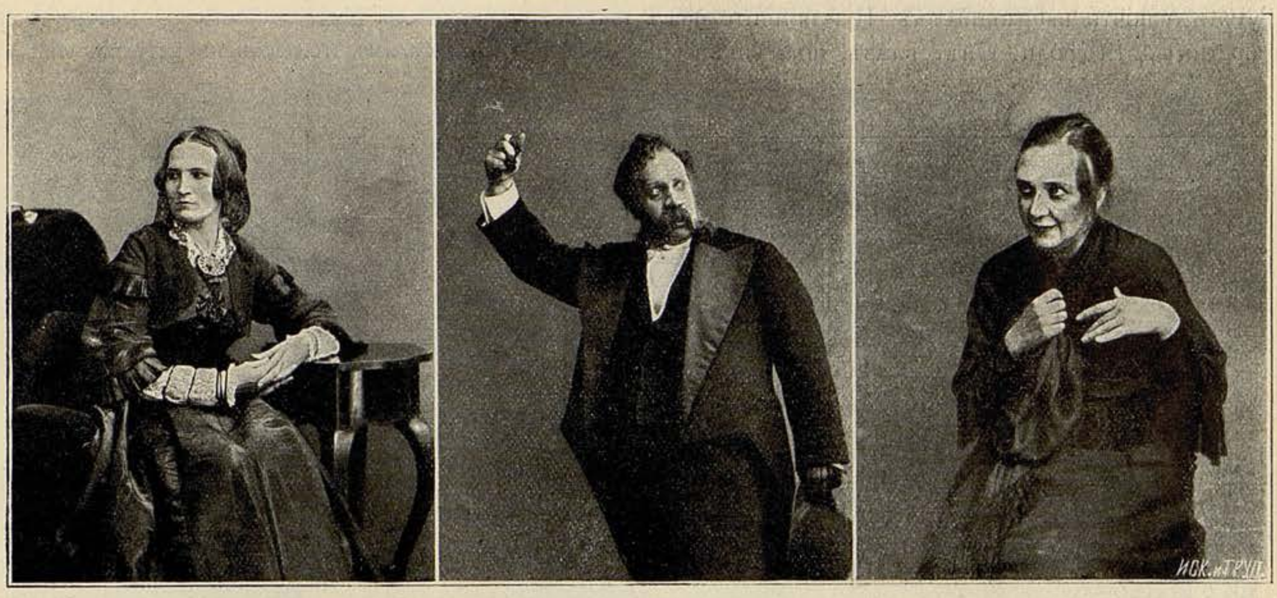
Рамки реализма, въ частности реализма сценическаго — очень эластичныя, податливыя. И Художественный театръ все раздвигалъ эти рамки, вбиралъ въ нихъ все новое содержаніе. Правда фотографическая, плѣнявшая по началу, потеряла въ глазахъ художественниковъ свою цѣну; они поняли, что есть иная вѣрность правдѣ жизни и чувствъ, неизмѣримо болѣе для театра драгоцѣнная. И понемногу именно ей, этой иной правдѣ, стали отдавать свои преимущественныя силы, свое главное вниманіе, свои исканія и свое вдохновеніе.

Но передача этой правды возможна лишь при одномъ условіи,—при умѣніи актера по настоящему жить на сценѣ.

Въ задачи этого очерка о Художественномъ театрѣ не можетъ, конечно входить теоретическій споръ, поднятый давно, проходящій черезъ всю исторію сценическаго искусства, тотъ споръ, который когда-то особенно ярко отразился въ „Парадоксѣ объ актерѣ“ Дидро и въ книжкѣ актера Тальма „Размышленія о сценическомъ искусствѣ“. Меня завело бы слишкомъ далеко, если бы я сталъ тутъ доказывать, какой большой и опасный софизмъ заключенъ въ утвержденіи автора „Парадокса“,

что актеръ не долженъ ничего чувствовать на сценѣ, что великаго актера создаетъ только полное отсутствіе того, что Дидро обозначаетъ какъ sensibilité, и что искусство актера—высшее обезьянство, singerie sublime. Вѣруя такъ, Дидро падалъ ницъ передъ холодною французскою актрисою Клэронъ и довольно иронически говорилъ объ ея соперницѣ, пламенной Дюмениль. И позднѣе шли эти два теченія, и въ театральной теоріи, и въ театральной практикѣ. Въ болѣе къ намъ близкое время одну, Дидеротовскую позицію отстаивалъ съ большимъ остроуміемъ Кокленъ, другую, противоположную, обозначенную Тальма, какъ „избытокъ чувственности"—Томазо Сальвини. Я нарочно называю среди теоретиковъ самихъ же актеровъ. Было бы вообще очень благодарною и важною задачею—дать обстоятельный обзоръ и разборъ отношеній актеровъ къ ихъ искусству, къ самому кардинальному въ немъ и все еще остающемуся спорнымъ вопросу. Такая работа ждетъ своего автора.

„Николай Ставрогинъ".



Варвара Петровна — Н. С. Бутова. **Капитанъ Лебедкинъ — В. Ф. Грибунинъ.** **Хромоножка — М. П. Лилина.**

Наши русскіе актеры теоретизировали весьма мало. Нужно рыться въ ихъ письмахъ, въ записяхъ бесѣдъ съ ними, чтобы выяснить ихъ принципіальныя точки зрѣнія. Но можно съ достаточною увѣренностью сказать, что хотя у насъ также были въ средѣ актеровъ сторонники взгляда Дидро и его „Парадокса" и великолѣпные практики singerie sublime, но такіе были всегда въ меньшинствѣ, что русскому актеру много ближе противоположный символъ сценической вѣры, и что главная линія русскаго сценическаго искусства шла путемъ, противоположнымъ начертываемому въ „Парадоксѣ". „Помни, любезный другъ, писалъ въ одномъ письмѣ Михайло Щепкинъ, что сцена не любитъ мертвечины (а это тутъ—синонимъ Дидеротовскаго singerie sublime); ей подавай *живого* человѣка, и живого не однимъ только тѣломъ, а чтобы онъ жилъ головой и сердцемъ. Дѣлая шагъ на сцену, оставь за порогомъ ея всѣ твои личныя заботы и попеченія, забудь, что ты былъ и помни только, что ты теперь". Такъ и просится „перевести" эти Щепкинскія слова терминами теоріи К. С. Станиславскаго: войти „въ кругъ".

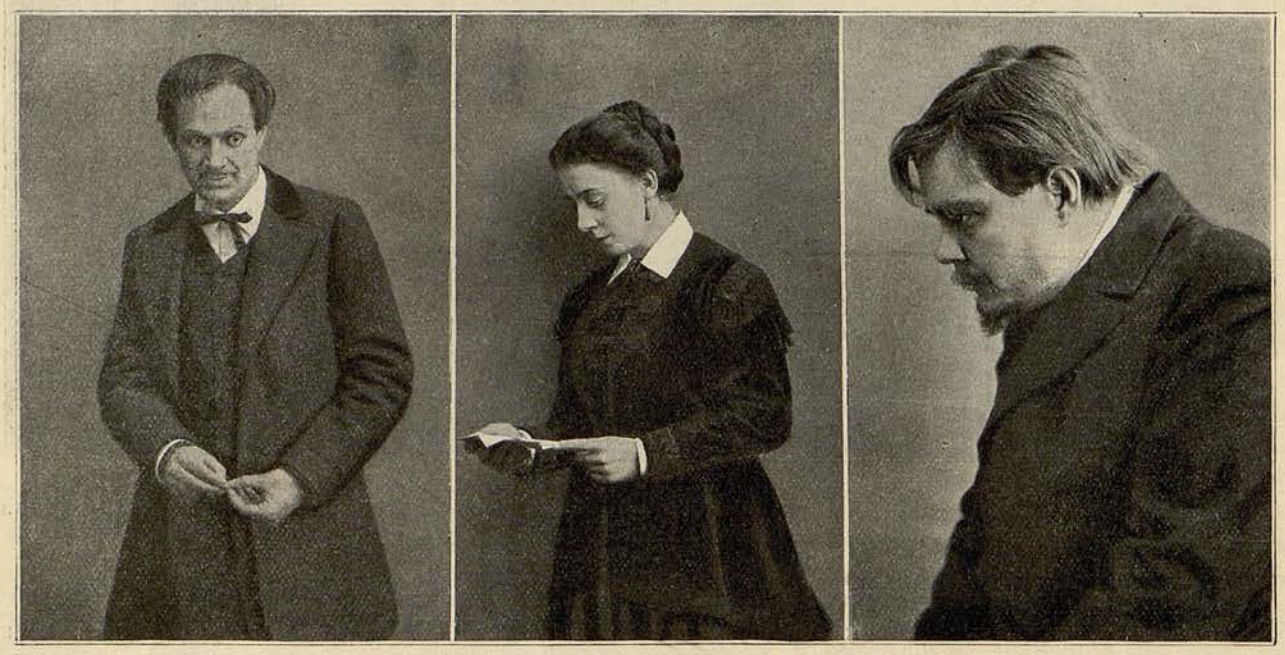
Художественный театръ пошелъ по той же основной линіи русскаго сценическаго театра. Онъ давно отвергъ „совершенное обезьянство", удержавъ лишь нажитую въ упражненіи въ немъ технику и сталъ добывать жизнь на сценѣ, полноту и правду, тонкость и глубину непосредственныхъ сценическихъ переживаній. Вотъ почему руководитель Художественаго театра былъ такъ глубоко правъ, когда въ поминавшемся уже мною юбилеѣ театра говорилъ, что „нашъ театръ беретъ въ руки знамя, на которомъ начертано: завѣты Шепкина".

Не традиціи, но завѣты. Въ словѣ „традиція" заключена какъ бы вѣрность и щепкинской формѣ, въ словѣ „завѣтъ" слышится предпочтеніе вѣрности самому духу. Традиціею можно и прикрыться, завѣтъ можно только исполнить.

Академическая Библиотека

Вся актерская работа Художественнвго театра представляетъ непрестанное и художественно-честное стремленіе выполнить „завѣтъ“, добиться того идеала, который заключается въ томъ, чтобы жить на театрѣ всею полнотою, сложностью и трепетностью нужныхъ чувствъ, отъ нихъ идти къ передачѣ каждаго сценическаго образа и положенія, а не отъ внѣшней его характерности или отъ готоваго пафоса, отъ готовыхъ формъ сценическаго выраженія чувствъ. Я не знаю, достаточно ли рельефно я выразилъ эту новую сущность сценическихъ стремленій. И потому я хотѣлъ бы, отступая отъ своей задачи, не говорить въ этомъ очеркѣ объ отдѣльныхъ исполненіяхъ или исполнителяхъ, иллюстрировать свои отвлеченныя разсужденія напоминаніемъ о томъ, какъ еще очень недавно игралъ г. Станиславскій Мольеровскаго „Мнимаго больного“, а нѣсколько лѣтъ назадъ — Ракитина въ „Мѣсяцѣ въ деревнѣ“ и особенно Крутицкаго въ „На всякаго мудреца довольно простоты“. И Мольеровскій герой и герой Островскаго особенно соблазняли сойти на дорогу внѣшней характеристики, отказаться въ данныхъ случаяхъ отъ „переживанія“, отъ „круга“, какъ говорилъ самъ Станиславскій, отъ внутреннихъ, отправныхъ точекъ. Тутъ это почти напрашивалось. И вспомните, какъ игралъ руководитель Художественнаго театра и его теоретикъ эти роли. Онъ „влѣзъ, по щепкинскому совѣту, данному имъ въ очень извѣстномъ письмѣ‘

„Николай Ставрогинъ“.



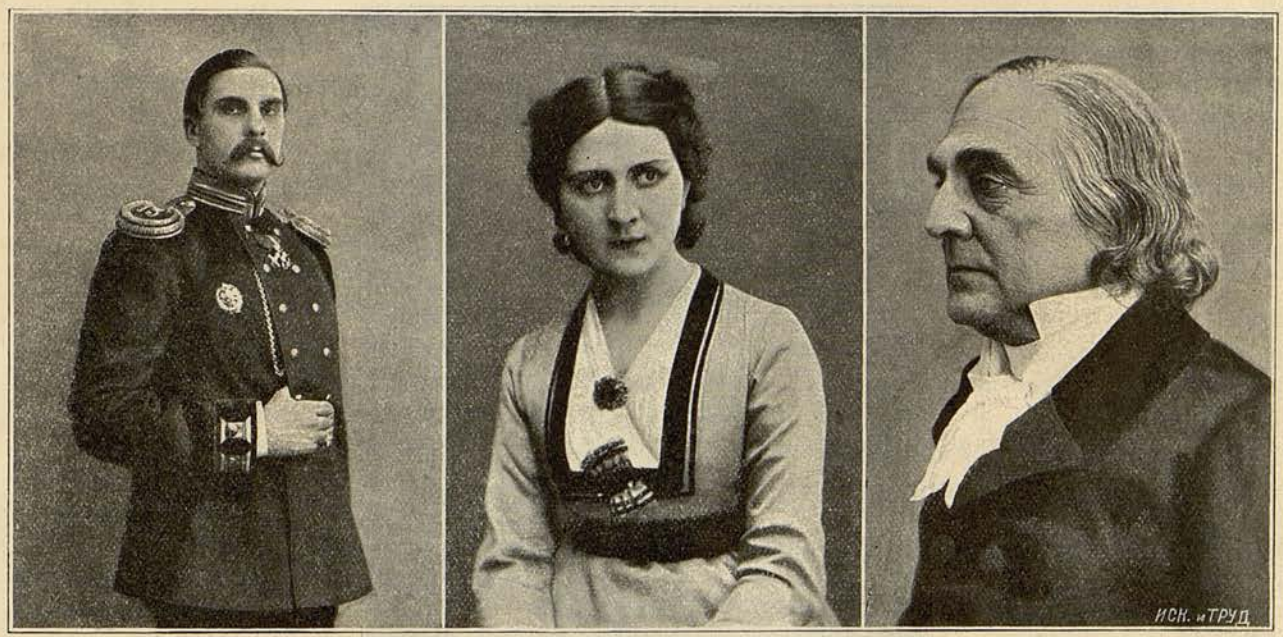
Петръ Верховенскій — И. Н. Берсеневъ. **Даша — В. В. Барановская.** **Шатовъ — Н. О. Массалитиновъ.**

С. Шумскому,—въ кожу дѣйствующаго лица“, онъ началъ съ того, что сталъ жить полно и непосредственно всѣми ихъ чувствами, всѣмъ ихъ душевнымъ содержаніемъ. И ужъ изъ этого источника вышли всѣ характерныя подробности, подчасъ такія неожиданныя, но полныя правды и тончайшей художественной прелести, не взятыя изъ готоваго реестра комическихъ пріемовъ и театральныхъ штамповъ. И въ этомъ была и *принципіальная* разница между его исполненіемъ и исполненіями предшествующими, а также исполненіями, господствующими обыкновенно въ нашихъ театрахъ.

Я былъ бы весьма далекъ отъ правды, если бы сталъ утверждать, что въ Художественномъ театрѣ не только всегда *хотятъ* теперь такъ играть, но и всегда такъ играютъ и достигаютъ въ этомъ нужнаго эффекта Я изображалъ лишь смыслъ и сущность новыхъ сценическихъ стремленій, проявившихся въ этомъ театрѣ и ставшихъ, на мой взглядъ, характернѣйшею чертою сценической работы въ немъ. Иные туго идутъ на новую дорогу, иные, при всей охотѣ, при всемъ пониманіи, какъ велика художественная цѣнность новаго сценическаго метода, отметающаго отъ игры все ремесленное, дѣлающаго актерское дѣло истиннымъ и высокимъ художествомъ, не могутъ достаточно совладать съ новыми задачами. Да и самыя задачи, ясныя въ своихъ общихъ очертаніяхъ, еще и теперь далеко не вполнѣ выяснены во мно-

гихъ важныхъ подробностяхъ. Я подчеркивалъ, начиная свой очеркъ, что, подводясейчасъ итоги работѣ Художественнаго театра, его свершеніямъ, приходится разрывать живое цѣлое, приходится ставить вѣху тамъ, гдѣ идетъ еще непрерывное развитіе. Это больше всего относится именно къ той сторонѣ театра, которая насъ сейчасъ занимаетъ, къ выработкѣ новаго метода сценической игры, къ приближеніямъ къ новому идеалу.

Но, отнюдь не желая стремленіе выдавать за достиженіе и вписывать въ теперешній активъ Художественнаго театра то, что только еще можетъ быть имъ нажито въ будущемъ, я вмѣстѣ съ тѣмъ долженъ указать, что отнюдь не у одного К. С. Станиславскаго это стремленіе перешло уже въ достиженіе, что у ряда актеровъ и, во всякомъ случаѣ, въ рядѣ исполненій мы уже видимъ такое достиженіе, торжество новаго принципа. Ничего не взято, такъ сказать, на вѣру изъ готоваго театральнаго запаса, но все извлечено изъ глубины непосредственныхъ, глубокихъ и значительныхъ переживаній. И именно этимъ больше всего отличается исполненіе въ Художественномъ театрѣ отъ другихъ исполненій, именно этимъ больше всего и сильнѣе всего дѣйствуетъ сцена обозрѣваемаго мною театра.



Маврикій Николаевичъ — К. П. Хохловъ. **Лиза — Л. М. Коренева.** **Степанъ Трофимовичъ — А. А. Стаховичъ.**

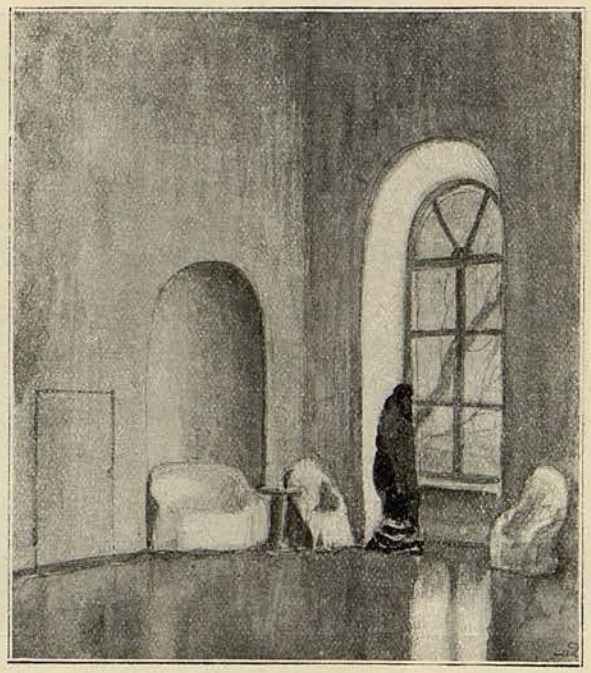
Кто внимательно слѣдитъ за работой Художественнаго театра, кому приходится видѣть спектакли которые онъ смотрѣлъ раньше, тотъ непремѣнно улавливаетъ, какія завоеванія дѣлаетъ новая метода и новая задача, замѣчаетъ, какъ даже наиболѣе неподатливые, не по своимъ принципамъ, но по своимъ сценическимъ индивидуальностямъ, передвигаются въ игрѣ на новую позицію и стремятся „быть въ кругу“, стремятся черезъ непосредственное переживаніе подойти къ выраженію содержанія роли.

И параллельно съ этимъ въ работѣ Художественнаго театра обозначается все отчетливѣе болѣе тонкій психологическій анализъ каждой роли, уже не ограничивающійся тѣмъ содержаніемъ, какое лежитъ на поверхности, но роющійся глубоко, вскрывающій какъ бы подводныя теченія въ каждой изображаемой душѣ. Конечно, это дается не какимъ-либо „методомъ“; этого не сдѣлаешь ни по какому готовому рецепту и ни по какой режиссерской указкѣ. И, съ другой стороны, въ былыя времена актеры громадной чуткости, психологической прозорливости или художественной интуиціи достигали такихъ тонкихъ анализовъ и вскрывали все сокровенное богатство образовъ поэта. А теперь въ Художественномъ театрѣ это не всѣ умѣютъ достигать, какъ ни знаютъ принципы и рецепты. Но тамъ, въ тѣ былыя времена, это были счасливыя исключенія; тутъ, въ настоящемъ Художественномъ театрѣ, это—правило, это—ясно и четко поставленная цѣль. А такъ поставленная цѣль, такое осознаніе коренной задачи сце-

ническаго искусства гарантируетъ все болѣе полное и широкое ея достиженіе. Смотримъ ли мы въ Художественномъ театрѣ „Гамлета“ или „Братьевъ Карамазовыхъ“,—мы ясно видимъ, какъ глубоко проникаетъ исполненіе въ психологическую толщу, какъ зоркіе глаза актера читаютъ тамъ то, что обычно оставалось незамѣченнымъ или неразобраннымъ и недооцѣненнымъ. Большая внутренняя полнота передаваемыхъ на театрѣ образовъ — вотъ еще одно счасливое завоеваніе, какое постепенно сдѣлано Художественнымъ театромъ въ ходѣ его развитія; вотъ еще одинъ изъ „итоговъ“ занимающаго наше вниманіе пятнадцатилѣтія.

И когда вы ищите корней той популярности, какая, несомнѣнно, принадлежитъ Художественному театру, того напряженнаго интереса, съ какимъ относится общество къ его работѣ, той любви, какою оно этому театру платитъ, вы непремѣнно видите, что одинъ изъ корней, и самый главный, самый глубокій,—именно тутъ, въ тѣхъ чертахъ исполненія, въ тѣхъ его особенностяхъ, которыя я пытаюсь обо-

„Николай Ставрогинъ“.



Собственность Л. М. Кореневой.

„Скворешники“.

Эскизъ декораціи М. Добужинскаго.

значить и объяснить. Возможно, что театръ полюбили за его репертуаръ и за тотъ вкусъ, какимъ было запечатлѣно его исполненіе, за чувствовавшіяся во всемъ артистичность и горячее увлеченіе. Это увлеченіе не поддѣлаешь, но оно и всегда сообщается зрителю, когда оно дѣйствительно есть. Но затѣмъ подъ эту любовь было подведено новое, еще болѣе широкое основаніе, — сейчасъ изображенными чертами исполненія. Не могло быть иначе, потому что зритель больше всего идетъ въ театръ за тѣмъ, чтобы глубоко чувствовать, чтобы переживать трепетныя волненія. А ихъ даетъ лишь то исполненіе, которое само трепетно, лишь та игра, въ которой актеръ живетъ глубоко и полно. И чѣмъ глубже и непосредственнѣе онъ живетъ, тѣмъ выше спеціальная театральная радость и тѣмъ больше признательность доставившимъ эту радость.

Я сейчасъ упоминалъ объ артистичности, о вкусѣ. Нельзя забыть и эти черты, когда говоришь объ особенностяхъ исполненія Художественнаго театра и о томъ, что имъ достигнуто за прожитое пятнадцатилѣтіе. Весь Художественный театръ, весь его сценическій коллективъ весьма эволюціонировалъ въ этомъ

отношеніи. Въ немъ развился большой вкусъ, и онъ всегда добивался и добился большого художественнаго благородства исполненія; оно тутъ не только значительно, содержательно, красиво, но вотъ именно благородно, чисто отъ всякой пошлости, банальности, грубой нарочитости, дешеваго эффекта. Тутъ играютъ не всегда, конечно, совершенно, и любой можетъ назвать и исполненія неудачныя, по-просту плохія. Но я не думаю, чтобы кто-нибудь опредѣлилъ даже эти не вполнѣ удачныя или неудачныя исполненія, какъ неблагородныя, какъ обижающія хотя бы и самый развитой вкусъ, самое тонкое чувство прекраснаго. А это—особенность отнюдь не маловажная. Потому что истинное искусство непремѣнно благородно и непремѣнно ласкающее, хотя бы предметами его изображенія были самые темные ужасы жизни и самыя черныя стороны человѣческой души.

Думается, я указалъ главныя достиженія Художественнаго театра, во вѣхъ трехъ слагающихъ театральное цѣлое частяхъ. Я отмѣтилъ, что̀ этотъ театръ сдѣлалъ для поднятія уровня репертуара, и въ смыслѣ, такъ сказать, отрицательномъ, для его очищенія отъ всего мелкаго и несерьезнаго, и въ смыслѣ положительномъ, для его столь же серьезнаго обогащенія. Я отмѣтилъ, чего достигъ театръ въ дѣлѣ внѣшней инсценировки, какъ онъ, переболѣвъ нѣкоторыми невѣрными увлеченіями, вышелъ на вѣрную дорогу и на ней достигъ прекрасныхъ результатовъ. Я отмѣтилъ все то, что внесла въ работу этого театра вѣрная постановка режиссуры, какія прибавила новыя и важныя черты въ обликъ современнаго русскаго театра. И я указалъ, какіе идеалы поставило себѣ исполненіе въ Художественномъ театрѣ, и въ какой степени онъ приблизился къ этому высокому идеалу. Я обозначилъ тѣ черты, которыя, на мой взглядъ, характеризуютъ сценическое исполненіе въ этомъ славномъ театрѣ, и которыя счастливо его отличаютъ отъ другихъ исполненій. .

И когда я снова возвращаюсь памятью къ его колыбели, къ его дѣтству, когда я вспоминаю, о чемъ онъ мечталъ, когда начиналъ свою работу, я не могу не признать, что пятнадцатилѣтіе, имъ прожитое, не только оправдало всѣ эти мечты, принесло ихъ осуществленіе, но и перешагнуло за эти мечты, осуществило много большее.

Грезилось ли тѣмъ двоимъ, которые когда-то сутки напролетъ проговорили въ кабинетѣ Славянскаго Базара, что вотъ пройдетъ пятнадцать лѣтъ, и театръ, родившійся изъ этого долгаго объясненія, будетъ стоять на теперешней высотѣ, что онъ будетъ признаваться не только лучшимъ театромъ въ Россіи, но и на Западѣ? А онъ признается такимъ самимъ же Западомъ.

Грезилось ли имъ, что въ тотъ день, въ ту ночь они начинаютъ писать новую страницу въ исторіи русскаго театра,—страницу такую многозначительную и такую блестящую, что такъ далеко ушедшій впередъ Западъ будетъ завидовать ихъ дѣтищу, а русскій человѣкъ, перечисляя свои заслуги передъ искусствомъ и культурою, будетъ съ гордымъ чувствомъ называть Художественный театръ, какъ прежде называлъ русскій романъ?..

Н. Эфросъ.

Содержаніе.

Стр.

Два силуэта.—*Н. Эфроса* 3
Художники Художественнаго Театра.—*С. Глаголя* 9
Илья Сацъ. Набросокъ *Ал. Вознесенскаго* 14
Лѣтопись Художественнаго Театра.—*Юрія Соболева* 17
Прерванный сезонъ 17
Поѣздка за границу (изъ воспоминаній *В. И. Немировича-Данченко*) 21
Сезонъ 1906—7 г. („Горе отъ ума", „Брандъ", „Драма жизни", „Стѣны") 33
„ 1907—8 г. („Б. Годуновъ", „Жизнь человѣка", „Росмерсхольмъ") 43
„Синяя птица" 47
Рѣчь К. С. Станиславскаго 47
У Метерлинка (изъ воспоминаній *К. С. Станиславскаго*) 54
Сезонъ 1908—9 г. („Ревизоръ", „У вратъ царства") 59
„ 1909—10 г. („Анатэма", „Мѣсяцъ въ деревнѣ", „На всякаго мудреца") 70
„ 1910—11 г. („Братья Карамазовы", „Miserere". „У жизни въ лапахъ") 80
„ 1911—1912 г. („Живой трупъ", Тургеневскія пьесы, Поѣздка въ Варшаву и въ Кіевъ). 89
„Гамлетъ" въ Х. Т. 97
Крэгъ въ Х. Т. (Бесѣда съ *Л. А. Сулержицкимъ*) 97
Сезонъ 1912—13 г. („Перъ-Гюнтъ", „Екатерина Ивановна", „Мольеровскій спектакль", „Николай Ставрогинъ") 103
Пятнадцать лѣтъ.—*Н. Эфроса* 106

Приносимъ глубокую признательность Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко и Константину Сергѣевичу Станиславскому, любезно подѣлившимся съ нами своими воспоминаніями и оказавшимъ намъ неоцѣнимую услугу въ работѣ по собиранію матеріаловъ.

Считаемъ также пріятнымъ долгомъ выразить свою благодарность Г. С. Бурджалову, Л. А. Сулержицкому, В. П. Базилевскому, Л. М. Кореневой, В. В. Готовцеву; завѣдующему административно-хозяйственной частью Н. А. Румянцеву, секретарю дирекціи М. Ф. Ликіардопуло; фотографіи К. А. Фишеръ, предоставившей намъ снимки съ постановокъ и портреты артистовъ Х. Т.; М. М. Боіовичу, А. Н. Вознесенскому и всѣмъ лицамъ, въ той или иной формѣ содѣйствовавшимъ нашей работѣ.

Составители книги.

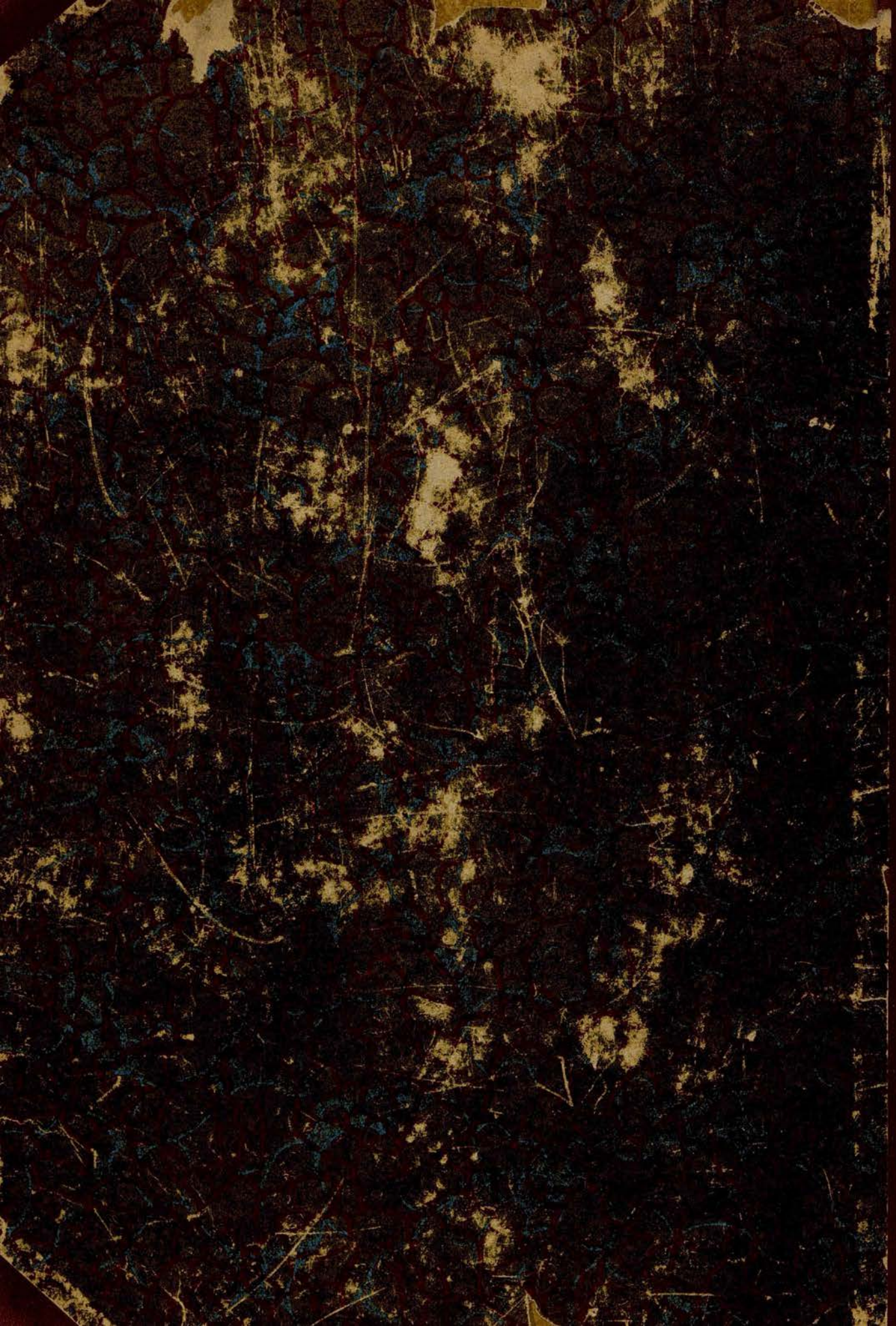
Всѣ иллюстраціи этого тома (за исключеніемъ особо отмѣченныхъ) воспроизводятся по снимкамъ фотографіи Придворнаго Поставщика К. А. Фишеръ.

Государств. Театральная Библиотека
КНИГОХРАНИЛИЩЕ
Зал
Шкаф
Полка

Репродукція воспрещается.

Академическая Библиотека
государственного
Малого Театра.

Государственная
Театральная
Библиотека
ЛЕНИНГРАД
Зал VII
Шкаф XXIX
Полка 4
№ 15

85

Πρόσ. 35