

КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН МХТ И АМЕРИКАНСКАЯ СЦЕНА

*Работа представлена кафедрой режиссуры драмы
Российской академии театрального искусства – ГИТИС.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Н. А. Зверева*

Статья посвящена взаимовлиянию и взаимодействию русской и американской театральных школ: о влиянии МХТ на американскую театральную систему и создание актерских школ, с одной стороны, и с другой – об опыте театра коммерческого, приобретенного руководителями МХТ во время гастролей по Америке.

The article is devoted to the mutual influence and interaction of Russian and American theatre schools: on the one hand, the influence of the Moscow Art Theatre on the American theatre system and creation of theatre schools, on the other hand, the commercial theatre experience, gained by the Moscow Art Theatre leadership during the theatre tour in America.

До Художественного театра в США гастролировали всего две труппы – британский театр «Аббатство» и «Старая голубятня» француза Жака Копо, – оба в 1910-е гг. «Сезоны» МХТ были восприняты прогрессивной частью театральной Америки как волна обновления, творческого созидания и мощного революционного движения.

На фоне борьбы с засильем коммерческого театра, который отнюдь не способствовал формированию и развитию национальной актерской школы (равно как и зрительского опыта воспринимать помимо развлекательного какие-либо иные виды и жанры искусства), интерес к западноевропейскому и русскому искусству был устойчивым и выступал в качестве примера. Тем более что прогрессивные театральные деятели, такие как Дэвид Беласко, Джордж Крем Кук, Артур Хопкинс, Ева Ле Гальен и др., в своей деятельности опирались на серьезную драматургию (в том числе и русскую), видели в существовании театра творческий процесс, нераздельно связанный с воспитанием актера и развитием его мастерства. В круг их забот входило и создание ансамбля, должного обеспечить стилистическое единство игры. Наибольших результатов на этом пути достиг Гилд-театр, воспринявший идеи своего предшественни-

ка – Вашингтон сквер плэйерс, который прямо объявлял, что его задачей является «...создание в Америке художественного театра, свободного от коммерческих соображений, работающего над развитием новых актерских приемов и постановочной методики европейской “новой драмы”»¹.

Но борьба с коммерческим театром, образовавшим Бродвейскую систему, была неравной. Попытки создания репертуарного театра терпели неудачу за неудачей, голос «малых театров», покрывших сеть практически всю Америку, был едва различим, хотя и оставался продолжительное время голосом «сопротивления». Даже тогда, когда к этому голосу подключились голоса молодых драматургов (прежде всего Юджина О’Нила, две пьесы которого – «Косматая обезьяна» и «Крылья даны всем детям человеческим» – в 1920-е гг. ставятся на сцене Провинстаун плэйерс) и благодаря вниманию к социальным проблемам общества подготовили рождение принципиальной новой для США драматургической школы, заметно повлиявший на театр 1930-х гг., – даже тогда модель бродвейского театра оставалась главенствующей и определяла магистральное направление американского театра как театра коммерческого, формирующегося вокруг звезды в

окружении supporting actors (актеров второго плана), которые день ото дня в арендованных на Бродвее театральные помещения играли одни и те же роли, чем заведомо лишались возможностей творчески расти и совершенствоваться.

Исследователь американского кино А. Дунаевский отмечает, что нанимаемый продюсером режиссер, не имевший никакого отношения ни к кастингу, ни к работе со звездами, ни к общему постановочному замыслу, мог, однако, сосредоточивать свои усилия на работе исключительно с этими – «сопровождающими» актерами. В итоге «...из числа “заштатных” некогда исполнителей впоследствии вышло немало актерских величин...»². В недрах театральной системы Бродвея сложилась будущая традиция, если ни сказать – отличие, системы Голливуда: обеспечивать роли второго плана в любой ленте исполнением не просто достойным звезды, но, может быть, более тонким и изысканным, наполняющим «фон» активно развитой и психологически насыщенной материей жизни.

А. Дунаевский приводит выдержку из американской критики, где говорится, что в такой труппе, как труппа Художественного театра, «...наш Джон Бэрримор мог бы играть второстепенные роли без потери своего престижа, а многие из наших самых очаровательных звезд могли бы быть довольны, если б им разрешили выносить подносы». Наблюдение можно продолжить высказыванием Н. Хаутона: «Это театр, который особенно настойчиво утверждал идею театра актера. Одним из его принципов является превосходство ансамбля перед отдельным актером в лучшем значении этого слова»³.

Театр актера и превосходство ансамбля – две темы, которые так или иначе больше других волновали и американскую критику, и актеров-профессионалов, и зрительскую аудиторию американских сезонов. Станиславский, который играл на протяжении второго сезона роли Гаева, Кавалера ди Рипафратта, графа Шабельского,

Крутицкого, Сатина, Шуйского и Астрова, как мы видели, не побрезговал и ролью Митрополита в «Федоре», чтобы «изнутри» поддержать массовку, набранную из статистов-любителей, и тем самым сплотить ансамбль, чья роль в спектаклях Художественного театра была неизменно значительна, а в «Царе Федоре Иоанновиче» еще и смыслообразующа.

Буквально с первых спектаклей МХТ в Нью-Йорке (4 января 1923 г. – приезд в Нью-Йорк) идея актерского театра не дает покоя менеджерам и продюсерам, которыми движет желание использовать и применить опыт Станиславского. «В связи с предложениями Станиславскому организовать в Америке театральную студию, – свидетельствует И. Виноградская, – Е. В. Гзовская пишет С., что Стильман дает ему “гарантию в 1500 долларов в месяц плюс такой % с прибыли”, какой он захочет. Вы будете только руководить и дадите часть Вашего времени, таким образом у Вас будет возможность вести и спектакли одновременно»⁴. Станиславский молчит. Зато отвечает согласием на предложение Бостонского издательства «Литтл, Броун и К^о» начать писать книгу, в которой заинтересована Америка. Гонорар скромный, работы много, но – выражает готовность не думая. Л. Я. Гуревич, заручившаяся согласием Станиславского на знакомство с оставленными в Москве рукописями, касающимися работы над системой, вспоминает: «В Америке ко всем его огромным и многосторонним обязанностям и заботам... присоединилась новая волновавшая его задача: одна бостонская фирма предложила ему написать для издания на английском языке его автобиографию, известную теперь во всем мире книгу «Моя жизнь в искусстве». Предлагаемые условия были скромные, а работы и без того выше головы, но он согласился...»⁵.

Отвергающий все лестные предложения о работе в Америке, Станиславский стремится в Советскую Россию – туда, где сможет вернуться тому, к чему привык, что

любит и о чем мечтает – созданию МХТ – поиску новых пьес, форм, направлений, репетициям и подготовке актеров, систематизации своих наблюдений за творчеством. И откуда через Немировича-Данченко получает накануне последних спектаклей второго американского сезона строгое предупреждение: «По поручению Наркомпроса сообщите всем под расписку: отсутствие к сроку в Москве каждого члена поездки без моего специального разрешения будет квалифицироваться как политическое бегство. Свидетельства болезни не примутся. Телеграфируйте о получении этой телеграммы. Срок возвращения телеграфируйте в эти дни»⁶.

Вернутся не все. Кто останется, возьмет на себя труд по созданию актерских школ и студий, пропагандирующих в Америке систему Станиславского, и назовет себя посредниками между Учителем и учениками. То, на что не решится Станиславский, окажется под силу его последователям, решившим отделиться от метрополии. Не впервые это сделает Ричард Болеславский, в 1920-е гг. покинувший МХТ и через Польшу перебравшийся в Америку. «Ричард Болеславский, – вспоминал В. В. Шверубович, – несмотря на протесты Константина Сергеевича, который гневался на него за побег из Москвы в 1920 г., был приглашен в нашу труппу на время наших гастролей в Америке. Это был удивительный человек. Он всегда всех предавал, всех бросал в трудную минуту, но было в нем что-то до такой степени чистое, невинное, правдивое, что все, даже уже раз им обманутые, верили ему и вновь готовы были идти за ним. Обаяние у него было какое-то неотразимое. Мы, бывшие члены “группы”⁷, которых он тоже уже раз подвел, отказавшись от поездки в Скандинавию, узнав о том, что он принят в труппу МХАТ, с радостью и с удовольствием предвкушали встречу с ним в Америке. Там нас, нашу семью ждала встреча с целым рядом старых друзей: с Балиевым, Кайранским и, главное, с самым нашим близким другом – Тamarой Дейкархановой и ее мужем С. А. Васильевым»⁸.

И. Н. Соловьева острым пером прочертит «ответвления» и «ростки» в зарубежье от МХТ, предварительно указав, что «...художественный театр развивал в своих актерах, даже и второстепенных, педагогические склонности. Уроки давали почти все: легче назвать тех, кто не давал»⁹, а потом перечислит американских проводников системы, изначально имевших «мхатовскую прописку»: Болеславский, Успенская, Германова, Крыжановская, Греч, Коккинаки, чета Булгаковых, Дейкарханова, Соловьева и – отдельно – Михаил Чехов.

Болеславский, набиравший еще до приезда МХТ в Америку штат статистов для «Федора», «заставит» Станиславского сменить гнев на милость и получит возможность не только ассистировать ему в ряде предприятий, но и играть роли в спектаклях, в том числе подменять уставшего или заболевшего Константина Сергеевича в «Царе Федоре» (Иван Петрович Шуйский) и «На дне» (Сатин). Болеславскому не воспрепятствуют заняться пропагандой МХТ буквально с первых гастрольных спектаклей в Нью-Йорке. Сначала – как писателю. В «Theatre Arts Monthly» он печатает «Шесть первых уроков актера», не упоминая при этом (таков характер, который прощали!) имени Станиславского. Затем – как лектору. Зимой 1923 г. Болеславский организует серию уроков, на которых знакомит с искусством Художественного театра и системой Станиславского: в Princess-theatre приходят и знаменитости – Уиннифред Лениган, Марго Гилмор, Якоб Бен-Ами, Кэтлин МакДоналд, Хелен Менкен, Пегги Вуд, Эдвард Каррингтон, и малоизвестные актеры театров off -Бродвея. И уже после всего он публикует на страницах «Theatre magazine» статью «Станиславский – человек и его методы», «...дает исходные сведения о системе, противопоставляет реализм Художественного театра подражательному, иллюстративному реализму спектаклей, заполняющих американскую сцену, доказывает, что реализм, который проповедует Станиславский, внутренний, а не внешний»¹⁰.

Так или иначе, но Станиславский, увлеченно репетируя с Болеславским экстренный ввод на роль Сатина, видимо, не возражает против культурегертской деятельности на время возвращенного восвояси беглеца, чем самым определяет и его дальнейшую судьбу на ниве просветительства и толкования его, Станиславского, воззрений. На этой ниве возрастет знаменитый «Lab» – «Американский лабораторный театр» – тот подпитанный американским визитом МХТ ствол, из которого родятся новые ветви – Group Theatre и Actors Studio, где будут обучать «методу», трактовать идеи Станиславского и применять на практике открытые им законы актерского творчества. Не без ошибок и не без искривлений. Но это, собственно, уже другая тема, другой сюжет, выходящий за рамки американских сезонов Станиславского и Художественного театра.

Пока же Станиславский, немало довольный выходом в свет своей первой книги: «Книга вышла в чудесном издании. Стыдно даже. Содержание не по книге. Не думал, что она выйдет такой – парадной. Конечно, все скомкано, нелепые вычерки, но тут уж виновата моя неопытность. Надеюсь на других языках издать под собственной редакцией»¹¹, собирается в Москву и подводит итоги: «Ни о каких наживах доллара не может быть абсолютно никакой речи. Единственная забота – выбраться отсюда без долгов, которые нажиты за лето в революционной Германии и в дорогом Париже, увеличившем наш бюджет чуть ли не в пять раз. <...> Для того чтобы покрыть убытки, приходится делать совершенно невероятные усилия, о которых в Москве Вы не имеете представления. <...> Америка – единственная аудитория и единственный источник денег для субсидии, на который можно рассчитывать. Я полагаю, что без Америки нам не обойтись, и почти уверен, что Америка теперь без нас не обойдется. Эта необходимость создалась не столько в прошлом году, когда мы име-

ли крикливый, шумливый, так сказать, общий, уличный успех. Она создалась во вторичном приезде этого года, среди настоящей интеллигенции и среди немногих американцев исключительной культурности и жажды настоящего искусства. В сущности, они владеют тем нервом, который мог бы дать развитие дальнейшему искусству в Америке. Американский народ – способный к театру. Он, как никто, понимает, чувствует и оценивает индивидуальность»¹².

Как бы то ни было, из Америки Станиславский уезжает воодушевленным, ободренным успехом, так что уже в августе 1924 г. приступает к плановым репетициям в Москве. Главный итог – Станиславский возвращается в Москву с книгой, которая при ближайшем прочтении вовсе не выглядит книгой мемуаров. Здесь то, что продолжится в будущем собиранием Системы, обобщением профессионального опыта – в том числе почерпнутого за океаном.

Одна из последних глав книги носит название «Катастрофа», и в ней Станиславский описывает злоключения «Качаловской группы», поставившие Художественный театр на грань выживания. «Катастрофа» не кончилась возвращением товарищей, она дала себя знать еще раз и скоро – путешествием в Америку основной группы МХТ и разорванностью с теми, кто остался в Москве. И. Н. Соловьева называет это «опытом умирания»: «Существование качаловской группы, обрекавшей себя на самоэпигонство... стало опытом смерти идеи Художественного театра. Некоторое время спустя... Художественный театр – точнее, так называемая “1-я группа МХАТ” – стронулся с места и повез в многомесячные гастроли по Европе и США спектакли, которые в глазах всех раз навсегда являют собой МХТ. <...> Пресса неизменно восторженная; если доход поездки не так велик, как хотелось, тому виной ошибки админист-

рации; публика их полюбила, по окончании гастролей в США открывается множество школ, где русские и нерусские педагоги начинают преподавать «систему»; влияние Художественного театра на мировую театральную культуру обозначается явственно. Все это не отменяет вывода, которым Станиславский делится с Немировичем-Данченко: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет»¹³.

Из Америки Станиславский уезжал и прежним, и другим. С одной стороны, отягощенный «опытом умирания», с другой – увенчанный лаврами писатель, вот-вот продиктующий театральному миру объек-

тивные законы актерского творчества. Таким образом, «опыт умирания» без кровавых ран перетекал в опыт познания. Американцам Станиславский оставлял свободные пути – от них самих теперь зависело, пойдут ли они за ним, возьмут и примут ли умения Художественного театра, который своим визитом расколол историю театральной Америки на «до» и «после». Станиславский это понимал, но в «живой» истории американского театра больше не участвовал. Однако после гастрольных сезонов театра Станиславского связь между двумя культурами, двумя художественными мирами, двумя театральными системами существует по сей день.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дунаевский А. Л. Элиа Казан. Кино по Станиславскому. Винница: Глобус-пресс, 2004. С. 24.

² Там же. С. 20.

³ Houghton N. Moscow Rehearsals. N. Y., 1936. P. 50.

⁴ Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 279.

⁵ Гуревич Л. Воспоминания // О Станиславском. М.: ВТО, 1948. С. 164.

⁶ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство, 1988–1999. Т. 9. С. 707.

⁷ Речь идет о «Качаловской группе», отъединившейся от основного МХТ во время гражданской войны, некоторое время просуществовавшей самостоятельно, а затем преобразованной в труппу «Зарубежная группа артистов МХТ» под руководством М. Германовой и Н. Массалитинова.

⁸ Шверубович В. В. В старом Художественном театре. М.: Искусство, 1990. С. 498–499.

⁹ Соловьева И. Н. Ветви и корни. М.: МХТ, 1980. С. 40. (Сам Станиславский в «Моей жизни в искусстве» пишет: «Большим злом для театра явились и народившиеся без счета маленькие студии, кружки и школы. Создалась мания преподавания: каждый артист должен был непременно иметь свою собственную студию и систему преподавания. Подлинно талантливые артисты не нуждались в этом, так как подрабатывали концертными выступлениями и кинематографом. Но как раз малоталантливые бросились учить. Результаты понятны» // Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 668–669.)

¹⁰ Бутрова Т. В. Американский театр: прошлое и настоящее. М.: Государственный институт искусствознания, 1997. С. 16–17.

¹¹ Письмо К. С. Станиславского к З. С. Соколовой и В. С. Алексею // Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 9. С. 152.

¹² Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко // Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 9. С. 135–138.

¹³ Соловьева И. Н. Московский художественный театр // История русского драматического театра. М.: ГИТИС, 2005. С. 462–463.