

СТАТЬИ, ПИСЬМА, РЕЧИ, БЕСЕДЫ

И. Мейерхольд

В.Э.МЕЙЕРХОЛЬД
СТАТЬИ ПИСЬМА РЕЧИ БЕСЕДЫ
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
1891-1917

Издательство «Искусство» Москва 1968
792 С М42

Составление, редакция текстов и комментарии А. В. ФЕВРАЛЬСКОГО
Общая редакция и вступительная статья Б. И. РОСТОЦКОГО

В подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М. М. СИТКОВЕЦКАЯ

Редакционная коллегия: М. А. ВАЛЕНТЕЙ, М. М. КОРЕНЕВ, П. А. МАРКОВ, Б. И. РОСТОЦКИЙ, А. В. ФЕВРАЛЬСКИЙ, Н. Н. ЧУШКИН

Художественный редактор Г. К. Александров
Технический редактор М. П. Ушкова
Корректор А. А. Позина

А-06421. Сдано в набор 19/1-67 г. Подписано в печать 14/ХП-67 г. Формат бумаги 70X90Vi6. Бумага типографская № 1 и тифдручная. Усл. п. л. 27,934. Уч.-изд. л. 25,009 Тираж 30.000. Изд. № 4372. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ 23. Текст набран и отпечатан в типографии № 20. Иллюстрации отпечатаны в типографии № 2 Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР Москва, 1-й Рижский пер., 2

Цена 1 р. 84 к.

OCR: Свечников Александр, noyabr_9@mail.ru, г. Чита, театр «ЛиК»

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ	5
ОТ СОСТАВИТЕЛЯ.....	41
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ 1891-1917	46
ИЗ ДНЕВНИКА 1891 ГОДА.....	46
ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД	47
I.....	47
II.....	47
III.....	47
IV.....	47
V.....	48
VI.....	48
ПИСЬМА А. Н. ТИХОНОВУ (СЕРЕБРОВУ).....	49
I.....	49
II.....	49
ИЗ НАБРОСКОВ 1901-1902 ГОДОВ.....	51
I. <ИЗ ЗАПИСЕЙ 1901 ГОДА>	51
II. ЛИСТКИ, ВЫПАВШИЕ ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ (ПО ПОВОДУ КРАСНОГО ПЕТУХА» Г. ГАУПТМАНА) (1901 г.)	51
III. ИЗ ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ ЛИЦУ	52
ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВУ	54
I.....	54
II.....	54
III.....	55
IV.....	59
V.....	60
VI.....	61
VII.....	62
ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ	64
К ПРОЕКТУ НОВОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРУППЫ ПРИ МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ (1905 г.).....	65
ПИСЬМО В. Я. БРЮСОВУ	67
ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД	68
I.....	68
II.....	68
ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ «СМЕРТИ ТЕНТАЖИЛЯ» В ТИФЛИСЕ	70
ИЗ ПИСЬМА К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД	71
ТЕЛЕГРАММА МОСКОВСКОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ	72
ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ	73
О ТЕАТРЕ	74
ПРЕДИСЛОВИЕ.....	75
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ К ИСТОРИИ И ТЕХНИКЕ ТЕАТРА (1907 г.).....	77
I. ТЕАТР-СТУДИЯ.....	77
II. НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР И ТЕАТР НАСТРОЕНИЯ.....	82
III. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕДВЕСТИЯ О НОВОМ ТЕАТРЕ	89
IV. ПЕРВЫЕ ПОПЫТКИ СОЗДАНИЯ УСЛОВНОГО ТЕАТРА.....	92
V. УСЛОВНЫЙ ТЕАТР	104
К ПОСТАНОВКЕ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ» НА МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ 30 ОКТЯБРЯ 1909 ГОДА ...	108
I.....	108
II.....	112
III.....	114
IV.....	117
ВТОРАЯ ЧАСТЬ. ИЗ ДНЕВНИКА (1907-1912).....	121
I. MAX REINHARDT (BERLINER KAMMERSPIELE) (1907 г.).....	121
II. EDWARD GORDON CRAIG (1909 г.).....	124
III (1908 г.).....	125
IV (1909 г.).....	128
V (1910 г.).....	139
VI. РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ (Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы) (1911 г.).....	140
VII. «СТАРИННЫЙ ТЕАТР» В С.-ПЕТЕРБУРГЕ (первый период) 1908 г.).....	146
VIII. К ПОСТАНОВКЕ «ДОН ЖУАНА» МОЛЬЕРА (1910 г.)	147
IX. ПОСЛЕ ПОСТАНОВКИ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ» (1910 г.).....	151
X. О ПОСТАНОВКЕ «ЦЕЗАРЯ И КЛЕОПАТРЫ» НА СЦЕНЕ НОВОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА	

(Рецензия) (1910 г.).....	153
XI. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК.....	154
ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ.....	156
БАЛАГАН (1912 г.).....	156
I.....	156
II.....	163
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	173
РЕЖИССЕРСКИЕ РАБОТЫ 1905-1912.....	173
ПРИМЕЧАНИЯ К СПИСКУ РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ.....	178
<А. К. ЛЯДОВ> (1914 г.).....	192
<А. Н. СКРЯБИН> (1915 г.).....	193
СВЕРЧОК НА ПЕЧИ, ИЛИ У ЗАМОЧНОЙ СКВАЖИНЫ (1914—1915 гг.).....	194
БЕНУА-РЕЖИССЕР (1915 г.).....	197
«ГРОЗА».....	217
I. К ВОЗОБНОВЛЕНИЮ «ГРОЗЫ» А. Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА. РЕЧЬ РЕЖИССЕРА К АКТЕРАМ (1915 г.).....	217
II. <ЧЕРНОВОЙ НАБРОСОК> (1915 г.).....	221
СУЛЕРЖИЦКИЙ.....	223
«МАСКАРАД» (первая сценическая редакция).....	224
I. <О ПОДГОТОВКЕ К ПОСТАНОВКЕ> (1911 г.).....	224
II. «МАСКАРАД» НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА.....	224
III. БЕСЕДА ОБ АРБЕНИНЕ ПОСЛЕ ВТОРОЙ СЧИТКИ (21 августа 1911 г.).....	224
IV. ПЕРВЫЕ НАБРОСКИ К СТАТЬЕ (1911 г.?).....	225
V. <ИЗ ЗАПИСЕЙ> (1911 г.).....	226
VI. <О ДРАМАТУРГИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА> <1915 г.>.....	227
VII. <ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ> (1917 г.).....	228
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	230
<ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ДЕТСТВЕ> (1925-1926 гг.).....	230
БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ (1921 г.).....	231
<О КИНЕМАТОГРАФЕ> (1915 г.).....	236
<«СИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК»> (1916 г.).....	237
ДОКЛАД «РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР» (14 апреля 1917 г.).....	238

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Выдающийся мастер режиссуры Всеволод Эмильевич Мейерхольд принадлежит к числу крупнейших деятелей советского театра. Постановки Мейерхольда, его творческие идеи, его искания и открытия получили особенно широкую известность в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции и до сих пор продолжают привлекать к себе пристальное внимание, постоянно вызывая настойчивый интерес не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами.

Без вклада В. Э. Мейерхольда в искусство режиссуры попросту нельзя себе представить развитие передового театра XX века, как нельзя его представить без К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и Е. Б. Вахтангова, без М. Рейнгардта и Б. Брехта. Вместе с тем Мейерхольд занимает свое особое, отмеченное печатью глубокого своеобразия место в ряду самых выдающихся мастеров мировой режиссуры. Повышенный интерес к творчеству Мейерхольда объясняется и яркостью и своеобразностью его блестящего таланта, и крутизной и неожиданностью поворотов, отмечающих вехи его жизни в искусстве, и — главное — его постоянным и неустанным стремлением к новому, его всегдашней устремленностью вперед, страстным желанием увидеть в настоящем контуры театра будущего.

Мейерхольду, как никому другому, был неизменно свойствен вызов, нарушение раз найденного и общепринятого, неожиданные переходы от одних художественных решений к другим, порою прямо противоположным. Вокруг творчества режиссера, вокруг поставленных им спектаклей, как правило, всегда шла напряженная и острая борьба. Эта борьба не утихла и по сей день, ее прямые отголоски слышны и ныне.

Поэтому легко понять, почему суждения о творчестве Мейерхольда еще при его жизни были столь различны, даже противоположны, и неизбежно порождали непримиримые столкновения мнений. Все это, естественно, ставило творчество Мейерхольда в центр борьбы различных тенденций в театре, привлекало к нему повышенное, обостренное внимание.

Нельзя забывать при этом и о трагической судьбе художника, которая оказала влияние на восприятие его творчества. В 1938 году руководимый им театр был закрыт, а в 1939 году В. Э. Мейерхольд был незаконно репрессирован. Реабилитирован В. Э. Мейерхольд посмертно.

Перед исследователями истории советского театрального искусства стоит сейчас задача подлинно научной оценки наследия Мейерхольда. Решение этой задачи имеет отнюдь не отвлеченно-академический смысл. Как известно, в сравнительно недавнем прошлом в подходе к явлениям советской драматургии и театра не раз сказывалось мертвящее влияние догматизма и вульгаризации. Достаточно вспомнить хотя бы о том, что, например, драматургия Маяковского в ту пору не только рассматривалась чаще всего как якобы «слабая» часть наследия поэта, но и практически была отлучена от сцены. Однако, пожалуй, ни в чем так отчетливо не проявилось влияние догматизма, как в оценке творчества В. Э. Мейерхольда. Оно замалчивалось; его положительное значение игнорировалось вовсе, а то, что могло дать повод для критики, выпячивалось на первый план и раздувалось. Восстановление исторической истины оказывается в этом случае задачей первостепенного значения.

Современный этап жизни Советской страны диктует необходимость самого широкого использования всех богатств, накопленных за полвека развития советской социалистической культуры. Чтобы двигаться вперед, нельзя пренебрегать уже достигнутым, надо постоянно развивать и обогащать традиции передового советского театра.

Мейерхольд принадлежит к числу тех художников, которые с особой остротой и раньше многих других почувствовали победоносную окрыляющую силу пролетарской революции. В первые же послеоктябрьские годы Мейерхольд не только самым активным образом включился в создание советского театра, но и с необыкновенной энергией провозгласил свое страстное и искреннее стремление поставить сценическое искусство на службу идеям коммунизма. В 1918 году Мейерхольд вступил в Коммунистическую партию. Он был первым ре-

жиссером-коммунистом.

В годы, непосредственно предшествовавшие Октябрьской революции, Мейерхольд утверждает концепцию театра «l'echo du temps passe» («эхо прошедшего времени»), изучает старинную народную театральную культуру России, Италии, Испании, стран Востока. После Октября он сразу же приходит к театру политически актуальному, злободневному, к революционному, митинговому, агитационному театру.

Мейерхольду всегда была присуща та внутренняя тревога большого художника, которая глубоко чужда мещанской успокоенности и самодовольству. В своих истоках, в предреволюционную пору, она была связана с острым ощущением того, что в стране бурлят и зреют силы, готовые взорвать существующий порядок.

Ощущение трагизма предреволюционной действительности все более властно овладевало художником. Отсюда и брала свое начало основная направленность его устремлений. Не случайно особо ненавистными ему всегда были «нормы» натуралистического, эпигонского буржуазного театра. Именно неприятие натурализма как выражения буржуазно-мещанской ограниченности сблизило его на раннем этапе деятельности с символизмом и в то же время, несомненно, помогло художнику увидеть необъятность возможностей, открывшихся перед сценическим искусством благодаря победе социалистической революции.

В этом смысле судьба Мейерхольда как художника близка судьбе таких выдающихся представителей символизма в поэзии, как А. А. Блок и В. Я. Брюсов. Как известно, и Блок и Брюсов не только приняли пролетарскую революцию, но и горячо и вдохновенно откликнулись на нее в своем творчестве, а Брюсов, подобно Мейерхольду, стал членом Коммунистической партии.

Со стремлением поставить искусство театра на службу революции связаны наиболее сильные стороны творческой деятельности Мейерхольда в советские годы. В эволюции его творчества мы видим один из особенно ярких и красноречивых примеров перестройки и обогащения деятельности талантливейшего художника под животворным влиянием социалистической революции.

Это одна из причин, почему издание литературного наследия В. Э. Мейерхольда приобретает особое значение. Его деятельность — большой пласт истории русского театра предреволюционной поры и первых десятилетий жизни советского театра, вплоть до конца 30-х годов. Сама живая история нашего театра говорит с читателем со страниц различных и по содержанию и по жанрам литературных документов, собранных в этом издании.

Конечно, главное значение статей, бесед, речей, докладов и других материалов, включенных в книгу, связано с тем, что их автор является крупнейшим режиссером. Это — документы, позволяющие приблизиться к пониманию творчества художника, в какой-то мере вводящие в его лабораторию, характеризующие его позицию в развитии современного ему сценического искусства. Но есть и еще одна особенность у материалов, составляющих предлагаемую вниманию читателя книгу. Они принадлежат режиссеру, который одновременно был прирожденным и высокоодаренным литератором.

Вспомним, что еще А. П. Чехов дал в одном из писем к О. Л. Книппер чрезвычайно высокую оценку литературным способностям Мейерхольда: «Пишет он хорошо, даже талантливо, отчасти и лучше, чем писал раньше. Ему бы следовало сотрудничать в газете»^{*}. Как бы выполняя это напутствие Чехова, Мейерхольд на протяжении всего своего пути неизменно обращался к перу, настойчиво и последовательно разрабатывая и закрепляя литературно свои театральные-эстетические взгляды, оценки, наблюдения.

Вместе с тем в обращении к литературному обоснованию своего театрального «символа веры» сказала не только литературная одаренность Мейерхольда. Здесь проявились и другие, более общие причины и закономерности. Сами исторические условия, выдвинувшие на виднейшее место в сценическом искусстве режиссера, как создателя спектакля и руководителя театра, делали его прежде всего идеологом, заставляли отстаивать свои идеи, свою

^{*} «Литературное наследство», т. 68. «Чехов», М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 424 (письмо от 31 декабря 1901 г.).

программу — и со страниц книги (или газеты и журнала) и с трибуны. В литературном наследии Мейерхольда это проявляется особенно отчетливо.

Статьи и высказывания Мейерхольда — это всегда документы театральных боев. Поэтому в них так приметны полемические преувеличения, «предрассудок любимой мысли», говоря словами Пушкина. Это нисколько не умаляет их значения. Напротив, они приобретают звучание живого исторического свидетельства, без которого невозможно понять действительную картину развития нашего театра.

Особое место среди публикуемых материалов имеют те из них, которые носят характер своеобразной режиссерской экспликации, даже если они и не имеют соответствующего названия. В них четко проступают контуры облика Мейерхольда-художника — замечательного мастера, всегда глубоко оригинального, неожиданного.

Публикация материалов литературного наследия Мейерхольда дает каждому читателю достаточно широкие возможности для самостоятельных суждений о большом художнике. И в этом, как мне кажется, — главная ценность подготовленной книги. Она поможет развеять те легенды, порою прямо противоположные по своему смыслу, но в одинаковой мере антиисторичные, которые до сих пор окружают имя Мейерхольда*. Сам Мейерхольд со страниц книги будет говорить «о времени и о себе», говорить страстно, полемично, порой впадая в крайности, в односторонность. И очевидность полемичности многих его выступлений лишь оттенит то ценное, живое и плодотворное в его наследии, что должно по праву войти в жизнь нашего сегодняшнего театра.

* * *

Всеволод Эмильевич Мейерхольд родился в Пензе 10 февраля (нов. ст.) 1874 года в семье предпринимателя, выходца из Германии. Окончив 2-ю Пензенскую гимназию, в 1895 году он поступил на юридический факультет Московского университета. Однако пребывание в университетской среде не принесло Мейерхольду удовлетворения. В его письмах того времени отчетливо пробивается мотив острой духовной неудовлетворенности, имевшей, несомненно, не последнее значение в принятом вскоре решении целиком отдаться искусству театра. Так, в письме от 20 сентября 1895 года Мейерхольд пишет: «Студенты, те, по крайней мере, в кругу которых мне приходится быть, не только не увлекают меня, не только не приносят никакой нравственной пользы, но даже повергают в полнейшую хандру и кроме вреда ничего не приносят...». Сходную оценку мы находим и в письме от 12 октября того же года: «Мой курс совсем мне не нравится... Никакого общения, никаких общих интересов. Да насколько мне приходилось прислушиваться, нет никаких человеческих интересов, не только в общих, но даже в частных кружках, среди знакомых студентов...»†.

Не удивительно, что в этих условиях чуткую и восприимчивую натуру молодого Мейерхольда все сильнее захватывают впечатления, связанные с богатой, насыщенной разнообразными событиями художественной жизнью Москвы того времени. Все более и более отчетливо кристаллизуется у него интерес к театру. Глубокий след в памяти Мейерхольда оставляет увиденный им на сцене Общества искусства и литературы 29 января 1896 года спектакль «Отелло», поставленный К. С. Станиславским, с его участием в заглавной роли. В 1896 году Мейерхольд поступает на второй курс драматического класса Филармонического училища, которым руководил Вл. И. Немирович-Данченко.

Впервые Мейерхольд как актер выступил еще в 1892 году в Пензе (в подготовленном любителями спектакле «Горе от ума» он сыграл Репетилова и, кроме того, как указано на афише, исполнял обязанности помощника режиссера). Летом 1896 и 1897 годов Мейерхольд участвовал в спектаклях Пензенского Народного театра, созданного любителями, с успехом выступал в пьесах А. Н. Островского, причем образцом для него в ту пору было исполнение М. П. Садовского. Однако на путь профессиональной сценической деятельности Мейерхольд стал лишь после окончания Филармонического училища, вступив в труппу Московского Ху-

* См. об этом в статье: Б. Росточкий, В спорах о Мейерхольде. — «Театр», 1964, № 2.

† Цит. по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, М. — Л., «Academia», 1929, стр. 49—50 и 51.

дожественного театра.

Молодой театр открылся, как известно, под именем Художественно-Общедоступного 14(27) октября 1898 года и сразу привлек к себе внимание широких общественных кругов не только своими спектаклями, но и своеобразными чертами того нового типа актера, который был для него так характерен. Враждебность пошлым актерским навыкам, интеллигентность в самом лучшем смысле этого слова — все это отличало актеров Художественного театра с первых же шагов его деятельности.

Типичнейшим представителем этого нового типа актера был и молодой Мейерхольд. Сценическая деятельность представлялась ему, как и его сверстникам и соратникам по Художественному театру (а до того по драматическому классу Филармонического училища), не просто благодарной возможностью применения своих способностей и склонностей, но прежде всего ответственной и почетной сферой общественного служения.

Интересны документы, характеризующие умонастроение Мейерхольда в пору его артистической деятельности в МХТ. Они подтверждают, что обращение к театру было для него путем не к узкопрофессиональному, но к гражданскому самоопределению. Быть может, особенно многозначительны те строки писем Мейерхольда к А. Н. Тихонову (Сереброву), которые прямо и непосредственно перекликаются с горьковскими мотивами. Они связаны с острым ощущением социального неустройства, неурядицы жизни, предчувствием и желанием решительных перемен. «Пусть сильнее грянет буря» и море зашумит...» — пишет Мейерхольд в письме от 6 мая 1901 года.

Как же складывалась артистическая жизнь Мейерхольда в Московском Художественном театре? На его сцене Всеволод Эмильевич сыграл восемнадцать ролей. В первом спектакле МХТ — «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого — он играл Василия Шуйского, а в «Смерти Иоанна Грозного», в очередь с самим К. С. Станиславским, — Грозного. В числе его наиболее примечательных сценических созданий мы находим роли Треплева и Тузенбаха в чеховских «Чайке» и «Трех сестрах», принца Арагонского в «Венецианском купце» и Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира, Иоганнеса Фокерата в «Одиноких» Гауптмана и Петра в «Мещанах» М. Горького. В этих ролях сказалась Склонность Мейерхольда к резко характерному сценическому рисунку, а в образах Мальволио и в особенности принца Арагонского — к гротескно-комедийному, даже буффонному заострению образа. Его исполнение роли принца Арагонского было высоко оценено Станиславским.

Особое место в ряду ролей, сыгранных Мейерхольдом в МХТ, заняли чеховские образы и образ Иоганнеса Фокерата. В них раскрывалась тема социального одиночества интеллигента, мучительно ищущего выхода из круга «проклятых вопросов» современной жизни. Эти роли, в которых Мейерхольд подчеркивал мотив трагической безысходности судьбы своих героев, были ему по-особому близки. В наибольшей степени это относилось к роли Треплева. Душевная смятенность, неприкаянность Треплева, порывы к новому, трагическая беспокойность исканий — все это было близко Мейерхольду, глубоко волновало его.

Вступив в труппу Художественно-Общедоступного театра, Мейерхольд поначалу был безраздельно увлечен пафосом осуществлявшихся в нем сценических реформ и в особенности режиссерским талантом Станиславского. Это увлечение было глубоким и искренним и, конечно, именно от этой ранней поры идет то огромное уважение Мейерхольда к Станиславскому, которое не могли уничтожить даже будущие споры и разногласия.

Рассказывая о репетициях «Венецианского купца» в письме от 22 июня 1898 года, Мейерхольд сообщал: «Репетиции идут прекрасно, и это исключительно благодаря Алексееву. Как он умеет заинтересовывать своими объяснениями, как сильно поднимает настроение, дивно показывая и увлекаясь. Какое художественное чутье, какая фантазия». Еще более красноречивы строки письма от 28 июня того же года, в которых Мейерхольд как бы подводит итоги первых впечатлений от пребывания в Художественно-Общедоступном театре: «Вот какое впечатление выношу я, — кончив школу, я попал в Академию драматического искусства. Столько интересного, оригинального, столько нового, умного. Алексеев не талантливый, нет. Он г е н и а л ь н ы й режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фан-

тазия».

Казалось бы, при таком восприятии того, что окружало молодого артиста в МХТ, не могло быть места для каких-либо сомнений и неудовлетворенности. Однако, как видно из других писем и высказываний Мейерхольда, относящихся к тому же самому времени, это было далеко не так. Можно сослаться хотя бы на письмо от 22 июля 1898 года, в котором Мейерхольд рассказывает о чтении на труппе К. С. Станиславским пьесы Г. Гауптмана «Ганнеле». Мы находим здесь, например, такое чрезвычайно категорическое высказывание: «Я плакал... И мне так хотелось убежать отсюда. Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, красота! Об идее здесь молчат, а когда говорят, то так, что делается за нее обидно. Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптмановской «Ганнеле». Может быть, и могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда».

Все существенно в этом суждении Мейерхольда — и его очевидная несправедливость, и нетерпимость столь резко выраженного радикально-революционного оттенка.

Самый уход Мейерхольда из Художественного театра и был связан с назревшим у него чувством неудовлетворенности, тягой к новым, казавшимся ему более действенными, средствам в искусстве. Замечательны в этом смысле строки из письма Мейерхольда Чехову от 18 апреля 1901 года, в котором он рассказывает о демонстрации, устроенной зрителями на одном из представлений «Доктора Штокмана» во время гастролей МХТ в Петербурге и об избиении полицией участников сходки у Казанского собора 4 марта 1901 года: «Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие подняться выше классовых, узких интересов, чуждые интересов общественности. Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего!»

Искания нового были предприняты Мейерхольдом в пору, когда он, покинув Художественный театр (в 1902 году), стал во главе организованного им Товарищества новой драмы, дававшего спектакли в Херсоне (сезоны 1902/03 и 1903/04), Тифлисе (сезон 1904/05), Ростове-на-Дону, Полтаве (1906) и некоторых других городах. К этому времени и относится начало самостоятельной режиссерской работы Мейерхольда, продолжавшего одновременно выступать в эти годы и в качестве актера.

Деятельность Мейерхольда как режиссера и руководителя Товарищества новой драмы обнаруживает несомненную противоречивость. Первоначально она была как бы прямым развитием творческой программы МХТ. Это сказывалось уже в самом выборе пьес. Среди осуществленных Мейерхольдом постановок мы видим пьесы А. П. Чехова и М. Горького («Мещане» и «На дне», в котором Мейерхольд играл роль Актера). Однако постепенно в деятельности Товарищества все более определенно стала проявляться тяга к символистскому репертуару, к отходу от принципов искусства Художественного театра в сторону совершенно иных приемов постановки. На его сцене появляются такие пьесы, как «Золотое руно» и «Снег» С. Пшибышевского, «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка.

В 1905 году К. С. Станиславский создает Театр-студию, вошедшую в историю театра под названием Студии на Поварской. По замыслу Станиславского студия должна была стать своего рода экспериментальным филиалом МХТ. К работе в студии Станиславский привлек Мейерхольда. Рассказывая о причинах, побудивших его к этому, Станиславский пишет в «Моей жизни в искусстве»: «...я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере...»*

Это высказывание и сама встреча Станиславского с Мейерхольдом в высокой степени знаменательны и по своим причинам и по последствиям. Станиславского привлекал тот дух исканий, стремления к новому, который он неизменно улавливал (так будет и в дальнейшем) в деятельности Мейерхольда.

Станиславский сам, как известно, в стенах Художественного театра отдал «дань гос-

* К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, М., «Искусство», 4964, стр. 281.

подствовавшему в то время в литературе «символизму и импрессионизму»^{*}. В 1904 году он осуществил на сцене МХТ спектакль, куда вошли три пьесы Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Гам, внутри»), а в 1907 году поставил ирреальную, как он сам ее определил, «Драму жизни» К. Гамсуна и «Жизнь Человека» Леонида Андреева. Можно было бы привести и другие, не менее красноречивые факты, например, хотя бы приглашение в Художественный театр в 1909 году для постановки «Гамлета» английского режиссера Эдварда Гордона Крэга — признанного главы и вдохновителя театрального символизма. Отметим попутно, что Мейерхольд посвятил Крэгу специальную статью, видя в нем единомышленника и соратника.

Однако для Станиславского сотрудничество с английским режиссером было и спором с ним[†]. Сходной по своему характеру была за несколько лет перед этим и встреча Станиславского с Мейерхольдом в Студии на Поварской. Станиславский видел в работе студии немало ценного и интересного и поначалу был очень увлечен проводившимися там опытами. Достаточно напомнить хотя бы такие строки, которые мы находим в книге «Моя жизнь в искусстве» в главе, посвященной студии: «Мейерхольд умно и красиво говорил о своих мечтах, мыслях и находил для них меткие слова. Из протоколов и писем я понял, что в основе мы не расходились с ним и искали того, что было уже найдено другими искусствами, но пока неприменимо в нашем»[‡].

В экспериментах студии, проводившихся под руководством Мейерхольда, Станиславского привлекали новизна и необычность использования выразительных возможностей живописного и музыкального построения спектакля, перспективы широкого и целостного использования синтетической природы театрального искусства, ему были близки поиски преодоления сценических форм, ограниченных рамками бытового правдоподобия, поиски, связанные с выходом за их пределы. «Сила нового искусства, — писал Станиславский, — в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучиях слов. Они создают общие настроения, бессознательно заражающие зрителя. Они дают намеки, которые заставляют самого смотрящего творить собственным его воображением»[§].

И все же, продолжая и в дальнейшем высоко ценить талант и новаторские устремления Мейерхольда, Станиславский не был полностью удовлетворен работой студии. После просмотра генеральных репетиций «Смерти Тентажиля» Метерлинка и пьесы Гауптмана «Шлюк и Яу» Станиславский пришел к выводу, что открывать студию опасно «для самой же идеи, ради которой она основалась, так как плохо показать идею — значит убить ее»^{**}.

В. Я. Брюсов в статье, опубликованной по горячим следам опытов Театра-студии (журн. «Весы», 1906, январь), писал, что в нем «во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства». Это была достаточно точная характеристика направления, которое приняла деятельность Студии на Поварской. Недаром Мейерхольд привел эти слова Брюсова в статье «К истории и технике Театра».

Новые перспективы открывались для развития театра в использовании сценической условности, живописно-музыкальных свойств театрального искусства. Если в спектакле «Шлюк и Яу» на первый план выдвигался принцип стилизации, подчинения живописно-музыкальному началу по преимуществу во внешне-декоративном смысле, то несколько по-иному было в «Смерти Тентажиля». Характерно свидетельство самого Мейерхольда, которое читатель найдет в книге. В нем передано впечатление, создававшееся в третьей картине «Шлюка и Яу» соединенными усилиями режиссера и художника Н. П. Ульянова: «Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе

* Там же, стр. 218.

† См.: Н. Н. Чушкин, Гамлет — Качалов. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира, М., ВТО — «Искусство», 1966.

‡ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, стр. 284.

§ Там же.

** Там же, стр. 286.

с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова».

В статье «К истории и технике Театра» (1907) Мейерхольд подробно рассказал о своих экспериментах в Студии на Поварской и дал развернутое обоснование системы «условного», «неподвижного» театра, ключ к которому он обрел в творчестве Метерлинка. В развитии его мыслей очень рельефно проступает неразрывная внутренняя связь между «философией» метерлинковской драмы, привлекавшей к себе в ту пору повышенное внимание Мейерхольда, и «техникой» ее сценического воплощения. Образцы «неподвижного театра» Мейерхольд видел не только в драмах Метерлинка, но и в трагедиях Древней Греции (он называет «Антигону», «Электру», «Эдипа в Колоне», «Прометея» и др.).

После закрытия Студии на Поварской Мейерхольд работает в качестве главного режиссера в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге (1906—1907 годы). На его сцене он осуществил спектакли «Гедда Габлер» Ибсена, «Вечная сказка» Пшибышевского, «Сестра Беатриса» и «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка, «Победа смерти» Ф. Сологуба, «Балаганчик» Блока. Постановки Мейерхольда этого времени явились прямым продолжением его опытов, проводившихся в студии. Именно здесь он в наиболее полном и развернутом виде осуществил свою идею «условного», «неподвижного» театра.

Увлеченная поначалу замыслами Мейерхольда, Комиссаржевская в конце концов пришла к столкновению с ним. Их сотрудничество завершилось конфликтом, что и привело к уходу Мейерхольда из театра.

Среди постановок Мейерхольда на сцене Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской особое место занимал «Балаганчик». По своему характеру, по стилю и приемам он во многом был решительно несхож с другими спектаклями, созданными режиссером в эту пору, в которых перед зрителем в различных вариантах возникал особый условный мир, неизменно замкнутый в ничем не нарушаемой живописно-музыкальной гармонии. Условность полностью сохранялась как главная эстетическая норма и в «Балаганчике». Более того, здесь она была подчеркнута еще более резко, вызываясь. Но при этом она выступала в новом качестве, придавая совершенно особый отпечаток всему строю спектакля.

Истоки этого лежали в самой пьесе Александра Блока. А чем был для Мейерхольда Блок, читатель этой книги может понять по короткой дарственной надписи: «Александра Александровича Блока я полюбил еще до встречи с ним. Когда расстанусь с ним, унесу с собой любовь к нему прочную навсегда...». В предисловии к книге «О театре» Мейерхольд прямо указывал: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному «Балаганчику» А. Блока».

Редкое единство мироощущения режиссера и поэта только и могло привести к целостному и последовательному сценическому осуществлению столь своеобразной пьесы. Блок назвал постановку «Балаганчика» идеальной, и свидетельством его признания осталось посвящение этого произведения Мейерхольду.

В блоковском «Балаганчике» Мейерхольд впервые так отчетливо выразил концепцию трагического гротеска, которая стала для него едва ли не определяющей в последнее предреволюционное десятилетие, в пору, когда он утверждал — и в своих высказываниях об искусстве театра, и в спектаклях — программу так называемого «театрального традиционализма». Она получила развернутое обоснование в статье «Балаган» (1912), впервые напечатанной в книге «О театре», и во второй статье с таким же названием (написана совместно с Ю. Бонди), опубликованной на страницах журнала «Любовь к трем апельсинам» (1914, кн. 2), издававшегося Мейерхольдом под псевдонимом «Доктор Дапер-тутто».

В первой статье «Балаган» Мейерхольд писал, прямо ссылаясь на драмы Блока и имея в виду прежде всего его «Балаганчик»: «Гротеск бывает не только комическим... но и трагическим, каким мы его знаем в рисунках Гойи, в страшных рассказах Эдгара По и, главным образом, конечно, у Э.-Т.-А. Гофмана. В лирических своих драмах наш Блок шел по пути гротеска в духе этих мастеров».

С необыкновенной чуткостью и изобретательностью передавая на сцене всю острую

парадоксальность сцен «Балаганчика», в потрясающем своей смелостью контрапункте смыкая трагическое и почти буффонное, приподнято-романтическое и житейское, лирическую взволнованность и иронию, Мейерхольд шел к тому «преодолению быта в быте», о котором он говорит в конце своей первой статьи «Балаган»

Выступая накануне премьеры «Балаганчика» перед актерами с докладом о пьесе, Г. И. Чулков говорил: «Поэт первоначально приходит к «идее неприятия мира»: эмпирический мир пошатнулся, поколебался под его пытливым взглядом. И вот он создает «Балаганчик», пьесу, которую можно назвать мистической сатирой»^{*}. Эта характеристика была как нельзя более меткой. Она может быть отнесена не только к самой пьесе, но с не меньшим правом и к ее постановке. Прочитав описание спектакля, принадлежащее перу его режиссера, читатель убедится в этом.

Образы «Балаганчика» в конечном счете еще не выходили на просторы больших общественных проблем. Но они несли в себе тоску по живой действительности, неудовлетворенность замкнутостью в заколдованном круге пошлости и метафизики. Сама неуловимая беспокойная двойственность всего того, что открывалось зрителю в причудливой фантазмагии «Балаганчика», разрывала покров тихой, примиряющей созерцательности, который окутывал, например, постановки метерлинковских пьес.

Пьеро играл сам Мейерхольд. Он создавал образ большой трагической глубины. Мейерхольдовский Пьеро — «весь в острых углах, сдавленным голосом шепчущий слова нездешней печали... какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий»[†] — был проникнут внутренней болью, горьким чувством одиночества, непонятости и покинутости. То, что Мейерхольд оказался идеальным истолкователем «Балаганчика», не было случайностью. В одном из его писем, написанных накануне встречи с пьесой Блока, мы отчетливо улавливаем мотивы, перекликающиеся с тем мировосприятием, которое так явственно заявит о себе в «Балаганчике»: «Подмечаю кошмар всевозможных случайностей, раскрываю курьезы своею обостренной наблюдательностью, ловлю всякую ерунду и сумму всяких мелочей жизни синтезирую, указываю, как все случайно, как все смешно, как все ненужно. Словом, весел, когда спускаюсь на землю, потому что раскрывается марионеточность, вернее, раскрываю ее на каждом шагу»[‡], — писал Мейерхольд в письме из Витебска 18 сентября 1906 года. Вот этот мерещившийся художнику нелепый «кошмар всевозможных случайностей», «марионеточность» житейской повседневности и претворились примерно через три месяца в образы «Балаганчика», придав им особый острый драматизм, подчеркнутый резким контрастом комедийно-сатирических мотивов и намеренным примитивизмом отдельных почти буффонных приемов.

В постановке пьесы Блока Мейерхольдом была намеренно обнажена вся механика сценического действия. Этому способствовали декорации художника Н. Н. Сапунова, построившего на сцене вторую сцену — маленького «театрика», имевшего свои подмости, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги. Как мы узнаем из описания Мейерхольда (в Примечаниях к списку режиссерских работ), верхняя часть этого театрлика не была прикрыта, и колосники со всеми веревками и проволоками оказывались на виду у публики: «Когда на маленьком «театрике» декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение». Эти особенности формы спектакля были неразрывно связаны с его основным смыслом.

Тем самым именно в постановке «Балаганчика» Мейерхольд впервые «раздел» сцену (в данном случае сцену маленького театрлика, воздвигнутого на настоящей сцене). Намеренно и целеустремленно разрушив одноплановость театрального действия (в других его постанов-

^{*} Цит. по кн.: Александр Блок, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 4, М.—Л., Гослитиздат, 1961, стр. 568.

[†] Из воспоминаний Сергея Ауслендера (см.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 280). Облик В. Э. Мейерхольда в роли Пьеро запечатлен на портрете работы художника Н. П. Ульянова, публикуемом в настоящем издании.

[‡] Цит. по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 259.

ках этого времени, при всей их подчеркнутой условности, она тем не менее сохранялась), режиссер остро ощутил заключенные в этом принципе перспективы. И, несомненно, многое в его последующей практике в первоисточках своих связано с этим своеобразным «анатомированием» театра.

В самой «трансцендентальной иронии», пронизывавшей действие (о ней применительно к своим драмам говорил, как известно, сам Блок), заключены были возможности совершенно новых трактовок сценического образа, потому что ирония требовала нарушения однолинейной цельности изображения, его разъятия на контрастные части. Через много лет, уже в советском театре, при решении совершенно иных творческих задач, эти возможности раскроются перед нами то в обличии остранения образа (в постановках самого Мейерхольда и близких ему режиссеров), то его очуждения (в брехтовском смысле). Это всегда будет связано с намеренным нарушением одноплановости, с активным использованием и сознательным обнажением условной природы театрального зрелища, порою с применением прямого обращения к зрителю (и неизбежным при этом выходом на передний план сцены), с введением театральной маски (в точном или переносном смысле) как одного из средств контрастного заострения характеристики.

В предисловии к книге «О театре» Мейерхольд писал: «Мне, начавшему режиссерские свои работы в 1902 году, только к концу десятилетия дано коснуться тех тайн Театра, которые скрыты в таких первичных его элементах, как п р о с ц е н и у м и м а с к а». Выдвижение на первый план этих двух понятий в статьях Мейерхольда предреволюционного десятилетия непосредственно связано с той концепцией гротеска, которая впервые приобрела определенность очертаний в работе над «Балаганчиком».

В статье «Балаган» (1912) Мейерхольд подчеркивал: «Основное в гротеске — это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал». Очевидно, что подобное поражающее зрителя своей неожиданностью переключение планов может служить весьма различным и даже противоположным целям, может быть наполнено совершенно разным содержанием. Мейерхольд замечает тут же, что «гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное». Само по себе это несомненно верно. Но весь вопрос опять-таки в том, в каком направлении идет это углубление быта, сознательное заострение его противоречий.

Каждый, кто познакомится с предреволюционными статьями Мейерхольда, в которых он излагает свое понимание гротеска, найдет в «их немало метких, точных и тонких суждений и вместе с тем заметит односторонний и во многом неприемлемый с позиций Мейерхольда советского периода подход к решению некоторых вопросов. Это, конечно, не случайность,

И в своих творческих манифестах и в сценической практике предреволюционных лет Мейерхольд отдал немалую дань символистской эстетике, крайностям субъективизма. Достаточно вспомнить хотя бы такое его заявление: «Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза» («Балаган», 1912).

Сложная, противоречивая природа сценических принципов, подсказанных спектаклем «Балаганчик», отчетливо проявляется в постановках Мейерхольда на сцене Александрийского театра в Петербурге (здесь он начинает работать по приглашению директора императорских театров В. А. Теляковского с 1908 года), в режиссерско-педагогических опытах Студии на Бородинской и в ряде других режиссерских начинаний, на первый взгляд имеющих эпизодический характер, но по существу органически связанных с основной направленностью его деятельности. Своеобразный отклик развернутая в предреволюционные годы Мейерхольдом программа «театрального традиционализма» находит и в его постановках на оперной сцене — в петербургском Мариинском театре.

С содержанием этой программы читатель достаточно полно познакомится по статьям «Балаган», «К постановке «Дон Жуана» Мольера», «К возобновлению «Грозы» А. Н. Ост-

ровского на сцене Александрийского театра» и некоторым другим материалам, вошедшим в настоящее издание. Вряд ли есть необходимость оговаривать те положения этих статей, которые вызывают или безоговорочное возражение, или желание вступить в спор. Понимая противоречивость самой программы «театрального традиционализма», не так уж трудно в литературных документах Мейерхольда предреволюционных лет отделить «разум» художника от его «предрассудка».

Еще в записи «Из дневника» 1908 года, включенной во вторую часть книги «О театре», Мейерхольд утверждал, что «Ревизор», «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлет», «Гроза» ни разу не были представлены в освещении лучей своих эпох (не в смысле воссоздания этнографических подробностей — не об «археологических» постановках идет речь); названные пьесы ни разу не представляли перед нами в красе тех отражений, какие возникают уже при одном произнесении этих заглавий. Какое поле для «большого театра!» И вот от этой мечты Мейерхольд и приходит к идее театра «l'echo du temps passe» — «эха прошедшего времени». Основная задача этого театра, говорит Мейерхольд, постоянное возрождение старины, но не ее археологическая реставрация и не стилизация под старину. Поэтому, например, Мейерхольд критикует спектакли «Старинного театра» в Петербурге, которые несли в себе элементы и реставрации и стилизации. Нет, Мейерхольд хочет нового освещения старых пьес, но при таком подходе к ним, который предполагал бы опору на величайшие традиции сценического искусства прошлого. Режиссеру видятся шедевры классического репертуара, воссозданные ветеранами сцены, «до мозга костей пропитанными традициями, унаследованными от Мочаловых. Шуйских, Щепкиных, Каратыгиных».

В этих высказываниях Мейерхольда отчетливо проявляется стремление выйти на широкие просторы творчества, противостоящего мелкотравчатости современного буржуазного театра с его убогой эпигонской драматургией. Если бы «эти прекрасные таланты,— писал Мейерхольд,— не выступали в стряпне современного репертуара — бытового или в стиле модерн, а любовно и неустанно играли бы перед нами Островского, Гёте, Шекспира в соответствующем декоративном стиле, с новой углубленностью реализма, какими новыми красками заблестел бы «большой театр!» Но, формулируя далее суть своего понимания реализма, Мейерхольд подчеркивал: «Это тот реализм, который, не избегая быта, однако, преодолевает его, так как ищет только с и м в о л а вещи и ее м и с т и ч е с к о й сущности».

Вряд ли нужно доказывать, что в этом высказывании, как и в некоторых других, перекликающихся с ним, дал о себе знать тот «предрассудок» режиссера, который не позволял ему выйти за пределы явно мистифицированных представления о реализме как художественном методе. Вместе с тем в своей практической режиссерской деятельности Мейерхольд зачастую вступал в противоречие со своими теоретическими выводами. Глубоко воспринявший в собственном актерском творчестве принципы реалистического искусства, он оставался им верен даже вопреки тем утверждениям, которые он декларировал как режиссер. В свою очередь это оказывало воздействие и на его теорию.

В ту пору Мейерхольд утверждает принципы трагического гротеска, который, по его мнению, открывал путь к подлинному постижению контрастов жизни, к обнажению сущности явлений, к обобщению, доведенному до остроты и насыщенности символа. Это находило выражение и в творческой практике Мейерхольда и в его высказываниях, в чем может убедиться и читатель нашего издания.

Вспомним, например, такие строки в той же статье «Балаган» 1912 года: «Гротеск, являющийся вторым этапом по пути стилизации, сумел уже покончить всякие счета с анализом. Его метод строго синтетический. Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в «условном неправдоподобии», конечно) всю полноту жизни». Все в этом высказывании равно существенно и характерно — и указание на синтезирующую природу гротеска и бескомпромиссное отсеивание мелочей, то есть на стремление к обобщению, и итоговое замечание о полноте жизни как результате использования гротеска. Очень многозначительна ссылка в подстрочном примечании на то, что выражение «условное неправдоподобие» заимствовано у Пушкина.

Так уже на этом этапе в раздумья Мейерхольда об искусстве театра входит Пушкин. Пусть пока что положения театральной эстетики великого поэта берутся по преимуществу для подчеркивания условной стороны сценического искусства. Но обращение к Пушкину само по себе имеет необыкновенно важное значение. Оно свидетельствует о расширении и углублении мысли режиссера и оказывает плодотворное влияние на его дальнейшие искания. Начиная с этого времени, Пушкин становится тем, к кому особенно часто и настойчиво обращается Мейерхольд в своих размышлениях о природе и законах искусства театра.

О том, что накануне революции эти новые мысли Мейерхольда отражались в его практике и в непосредственно связанных с нею высказываниях, можно судить, например, по публикуемым заметкам в первой сценической редакции «Маскарада».

«Маскарад» в постановке Мейерхольда был сыгран в канун свержения самодержавия — 25 февраля 1917 года. Это был единственный из всех спектаклей Александринского театра, успешно продолживший свою сценическую жизнь в течение целой четверти века, уже в советскую эпоху. Напомним, что «Маскарад» исполнялся и неоднократно возобновлялся Ленинградским академическим театром драмы имени А. С. Пушкина. Во время Великой Отечественной войны великолепные декорации Головина погибли, но в 1942 году спектакль, с участием бессменного исполнителя роли Арбенина — Ю. М. Юрьева, игрался в концертном исполнении в Новосибирске, куда театр был временно эвакуирован.

«Маскарад» в большей мере, чем какой-либо другой из предреволюционных спектаклей Мейерхольда, нес в себе то высокое художественное прозрение, которое продолжало сохранять свое значение и в последующие годы, вызывая живой интерес нового, советского зрителя. Читая заметки Мейерхольда, посвященные «Маскараду», мы можем понять, чем был вызван этот интерес.

Ставя драму Лермонтова, Мейерхольд стремился проникнуть в своеобразную атмосферу романтизма 30-х годов XIX века. Особое значение для него имела фигура Неизвестного, в нем он видел главного носителя тех «черных сил», которые «берут Арбенина», ведут его к гибели, к катастрофе. Мейерхольд пишет на листах своих заметок: «Неизвестный является всегда маской, и Неизвестным он назван только потому, что это вечно таинственная маска». Нетрудно в таком восприятии фигуры Неизвестного услышать отзвуки мотивов, знакомых нам по другим высказываниям Мейерхольда — по поводу «Дон Жуана» и «Грозы». Эти мотивы слышатся и в признании художником особого значения маски как специфического универсального средства, с помощью которого только и можно — по его воззрениям тех лет — уловить «вечное».

В такой трактовке проблемы очевидна прямая зависимость от круга представлений, восходящих к тому мировосприятию, которое, как мы видели, нашло свое особенно яркое отражение еще в «Балаганчике». Но в том-то и дело, что в «Маскараде» эти мотивы оказались отошедшими в тень, а на первый план выдвинулось живое, можно сказать, реально-историческое, социальное содержание драмы. Оно-то и придало такую силу звучания ее сценическому осуществлению.

Это вовсе не значит, что образ Неизвестного и вся атмосфера спектакля обытовлялись, прозаизировались, утрачивали специфическую романтическую окрашенность, что исчезала та атмосфера таинственности, которая окутывает фигуру Неизвестного в самой пьесе Лермонтова. Но «таинственная маска» Неизвестного не заслоняла от зрителя вполне определенного и отнюдь не иррационального содержания, которое таилось за нею.

Так было в спектакле, и записи Мейерхольда показывают, что это явилось прямым следствием его замысла. Несмотря на свою лаконичность, заметки к «Маскараду» — один из интереснейших и глубоко содержательных документов, в котором дано глубокое раскрытие коллизии лермонтовской драмы. Замечательно, что и фигуру Неизвестного Мейерхольд воспринимает в конечном счете в свете необыкновенно остро и проникновенно понятой реально-исторической перспективы. Так, например, он утверждает: «Надо помнить, что Лермонтов хотел написать резкую критику на современные нравы. Необходимо, следя за драмой ревности, все время видеть ту канву, по которой расшиты узоры драмы Арбенина и Нины...

Неизвестный — наемный убийца. Свет нанял Неизвестного отомстить Арбенину... Смерть Пушкина и смерть Лермонтова — стоит вспомнить злые замыслы света тридцатых годов, — две смерти — лучшие источники для уяснения значительности и загадочности Неизвестного». Можно смело сказать, что эти мысли сохраняют все свое значение и на сегодня.

Так, в гротеске Мейерхольда, в его резких и неожиданных контрастах отчетливо выступают грани, которые сближают создаваемые им образы с реальностью, а его творчество в целом — с реализмом. Конечно, это лишь одна сторона в исканиях Мейерхольда предреволюционных лет, но она существенна, особенно в перспективе дальнейшего развития его деятельности уже в советском театре.

Театр гротеска для Мейерхольда — это театр, вбирающий в себя традиции народного площадного искусства с его откровенной зрелищностью, стремительностью, энергией, «шутками, свойственными театру». Так от блоковского «Балаганчика» режиссер приходит к идее театра-балагана. Характерно, что этот театр связывается в его сознании не только с традициями прошлого — от римских ателлан до итальянской комедии масок, но и с требованиями сегодняшнего дня.

В статье «Балаган» (1912) Мейерхольд пишет: «Великие открытия и всевозможные перевороты в жизни духа и техники нашего времени снова ускорили темп мирового пульса. Нам не хватает времени. Поэтому во всем мы хотим краткости и точности. Смелым противником декадентству, признаками которого является расплывчатость и пересол в выявлении подробностей, мы ставим сжатость, глубину и яркость. И всегда во всем мы ищем лишь больших масштабов». Так «традиционализм» оборачивается стремлением ответить требованиям современности, а художник вступает в прямой спор с самим собой, решительно отмежевываясь от бывшего увлечения «неподвижным театром» в духе раннего Метерлинка.

Мейерхольд по-прежнему ценит условность, но теперь она приобретает для него уже иное значение. Стремление найти пути к сближению с сегодняшним днем, с широким зрителем становится все более ясным в высказываниях режиссера, обнаруживая острое и настойчивое его желание выйти на просторы подлинно народного театра.

И здесь у Мейерхольда снова возникает потребность опереться на Пушкина, на его мысли о народных основах драматического искусства, которые в советские годы приобретут решающее значение в определении его взглядов на театр. В статье «Бенуа-режиссер» Мейерхольд подчеркивает: «Манифест Пушкина — сплетение двух лейтмотивов: театр — условен и театр — народен». И далее: «Насколько много... Пушкин таил в себе уверенности, что театр доступен пониманию народа и что именно народ рано или поздно составит желанный партер, видно из отношения поэта к современному ему зрительному залу (блестящая характеристика дана в его «Замечаниях об русском театре») и из тех вопросов, ответа на которые он искал у себя: «где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца...»

Мысль Пушкина о том, что «драма родилась на площади», особенно дорога и близка Мейерхольду. Он видит в ней подтверждение своим мыслям о театре, наследующем традиции народного балагана, об актере — гистрионе, миме, жонглере, мастере блестящих театральных превращений.

Конечно, в размышлениях об этом актере была и своя уязвимая сторона, связанная прежде всего с полемически односторонним противопоставлением его виртуозного мастерства психологизму, даже с прямым отрицанием психологизма. В хронике учебных занятий Студии на Бородинской мы находим, например, такую весьма категорическую формулу на этот счет: «Вера актера. Влюбленность актера. Смерть психологизма»^{*}. Нет необходимости доказывать, что «смерть психологизма» таила в себе возможность расхождения с основополагающей пушкинской мыслью об «истине страстей, правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Одновременно это означало неизбежное углубление расхождений с принципами Станиславского, с искусством Художественного театра. По существу, в расхождении между Мейерхольдом и МХТ, между Мейерхольдом и Станиславским, с такой

^{*} «Любовь к трем апельсинам». 1914. №1. стр. 62.

наглядностью обнаженным в статье о «Сверчке на печи» (1915), отразилось коренное различие между «искусством переживания» и «искусством представления».

Важное место в системе взглядов Мейерхольда той поры занимает статья «Русские драматурги» (1911). Мейерхольд говорит о мировом значении русской драматургии, о Пушкине и Лермонтове как великих драматургах (так тогда о них еще не писали), о репертуаре, «пульсирующем в такт народных переживаний». Правда, в ряде конкретных выводов можно заметить некоторую односторонность и частично даже очевидный отход от исторической истины. Например, пьесы представителей «золотого века» испанской драмы, с которых Мейерхольд начинает свой обзор, а затем и Мольера, интересны для него прежде всего как совокупность «технических приемов», связанных с определенной театральной постановочной системой. Мейерхольд в конечном счете неверно судит, например, о Гоголе, произвольно подчеркивая в его творчестве «связь с французским театром XVII века» и безосновательно приписывая автору «Ревизора» введение в русскую комедию «стихии юмора и своеобразной мистики Мольера». Ошибочны здесь оценки драматургии Чехова и Горького. Чехов для Мейерхольда — лишь представитель «театра настроения», которому он предрекает скорый конец («театр Чехова умирает вместе с той общественной апатией, которую уносит с собой в могилу 1905 год»), а Горький — всего лишь подражатель Чехова, эпигон «театра настроения». Нет необходимости доказывать всю несостоятельность этих оценок Мейерхольда. Они обусловлены именно трактовкой театра как особого мира, в котором царит искусство лицедея, виртуоза совершенной актерской техники. Однако следует помнить и о том, что театральная «игра», выдвигавшаяся на первый план Мейерхольдом — провозвестником «театрального традиционализма», — оказывалась в наиболее значительных его постановках (так это было в «Маскараде») не просто «эхом прошедшего времени», но и способом резкого гротескного изобличения окружающего мира. Недаром, рисуя образ того театра-балагана, о котором он мечтал, Мейерхольд восклицал: «Глубина и экстракты, краткость и контрасты! Только что проскользнул по сцене длинноногий бледный Пьеро, только что зритель угадал в этих движениях вечную трагедию молча страдающего человечества, и вслед этому видению уже мчится бодрая арлекинада. Трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки» («Балаган», 1912).

В контурах такого театра угадывается не только связь с традициями площадного театра прошлого, но и устремленность к театру больших масштабов и резких контрастов, театру высокой патетики и разящей сатиры. На создание такого театра Мейерхольд и направит свои усилия в первые годы после Октября.

* * *

В одной из заметок, включенных в книгу «О театре», Мейерхольд затрагивает проблему, которую он сам определяет словами — Р е в о л ю ц и я и Т е а т р . Мы читаем в этой заметке: «Когда народ, занятый устройством жизни, кладет в основу своих действий силу, тогда возникает проблема — Революция и Театр. Теоретически проблему эту пытался разрешить Р. Вагнер первого периода, но, мне кажется, ее уже давно разрешила сама жизнь. Во Франции в конце XVIII века театр превратился в кафедру проповедей, перестав быть Домом Искусств... Когда же страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания, тогда встает перед нами другая проблема — Театр как Празднество. Тогда Дом Искусств перестает быть средством и становится целью... «Народу», проламывающему себе путь к новой культуре киркой, а не динамитом, не нужен театр, угождающий партеру...»

Конечно, в этих высказываниях можно найти немало поводов не только для уточнений, но и для несогласий. Резкость противопоставления театра-кафедры и театра-празднества, установление между ними своего рода непреходимой границы явно неоправданны. Мысль о театре, органически соединяющем в себе качества «кафедры» и «празднества» — она станет особенно близкой Мейерхольду в первые годы после Октября, — не присутствует в приведенной записи 1909 года. Конечно, здесь есть и тот оттенок, который дает возможность

упрекнуть режиссера в утверждении самоценности театра, то есть в эстетизме.

Все это так, и тем не менее ограничиться только этими критическими замечаниями по поводу заметки Мейерхольда значило бы не понять в ней главного. А это главное заключалось в остром ощущении кризисности современного ему буржуазного театра, в предчувствии близости и неизбежности решительных перемен.

Не может быть ничего более ложного, чем приписывание Мейерхольду реакционных утверждений о том, что искусство якобы «падает, когда идет навстречу вкусам и желаниям масс», а «революционные эпохи губельны для искусства:». Такого рода «толкования» могут быть лишь результатом непонимания, и притом злостного непонимания подлинной направленности мысли художника. Они встречаются в писаниях некоторых зарубежных авторов, стремящихся оторвать Мейерхольда от советской театральной культуры.

Когда Мейерхольд в цитированной заметке пишет о «партере», угождение которому, по его мнению, пагубно сказывается на театре, то он имеет в виду как раз не народного зрителя, не широкие массы. Речь идет о совершенно определенном зрителе, ограниченном и в количественном смысле и в социальном.

Не может быть сомнений, что речь идет о пагубном влиянии на развитие сценического искусства определенных кругов буржуазной интеллигенции. Это становится совершенно ясным, когда читаешь такие строки: «...что было у нас? «Культурное меньшинство», группировавшееся около «Мира искусства», «Нового пути» (потом «Вопросов жизни» и «Факелов»), не воспитало массы, не создало в ней повышенных потребностей, и потому, в сущности, нет у нас театра, современного театра — ни театра изысканного вкуса, ни театра действий и страстей».

Мейерхольд направляет здесь слова весьма острой критики в адрес тех представителей художественной интеллигенции, которые были связаны с различного рода модернистско-символистскими течениями, о чем достаточно ясно говорят упоминаемые им названия художественных объединений и печатных органов.

Можно сказать, что в какой-то мере в заметке содержится и самокритика. От этого заключенные в ней мысли становятся еще более красноречивым свидетельством несомненных сдвигов в сознании художника.

Не менее характерна в этом смысле и та непримиримая враждебность к эпигонам модернистско-символистской драмы, которая слышится в реплике Мейерхольда — «так противны все эти русские драмы под Ибсена, Пшибышевского, Метерлинка».

Мечтой о всенародном театральном искусстве, которое преодолет раздробленность современного театра, разделенного на всевозможные школки и группочки, проникнута заметка Мейерхольда. О том, что будущее театра мыслилось им не в отъединении от народа, можно судить и по его другой заметке, относящейся уже к 1914 году, ко времени начала первой мировой войны. Эта заметка так и называется — «Война и театр»^{*}.

Война воспринимается здесь художником как огромное потрясение в жизни народа. Это потрясение должно решительным образом сказаться и на театре. Оно поможет — по мысли Мейерхольда — отсеять все ненужное, мелкое, устаревшее, поможет укрепить по-новому связь искусства сцены со зрителем, с жизнью страны.

Вот главное в заметке «Война и театр». В ней — прямое развитие мыслей об обновлении театра, которые мы находим в записи «Из дневника» 1909 года, но теперь эти мысли получают куда большую определенность и четкость.

«Слияние зрительного зала со сценой всегда интенсивнее бывает именно в такие моменты, когда народ сильно чем-нибудь потрясен или сильно чем-нибудь взволнован», — пишет Мейерхольд. И это слияние в момент огромного события, оказывающего влияние на всю жизнь народа, воспринимается им как мощный побудительный импульс к подъему театра.

Нетрудно увидеть, что оценка Мейерхольдом начавшейся империалистической войны не была верной. Война воспринималась им сквозь романтические розовые очки. Ему не был ясен в ту пору ее империалистический характер. Об этом можно судить по фразе — «война,

^{*} «Биржевые ведомости», вечерний выпуск, П., 1914, 11 сентября.

на которую идут с ликованиями, это та стихия в движении театра, как ветер в движении парусной шхуны». Но сама по себе мысль о решающем воздействии большого общественно-значительного события на театр не становится от того менее знаменательной.

«Кому нужна теперь бытовая чепуха? Всякие психологические мотивации, всякие пансихизмы и усталые люди? Кому теперь нужен фотографический аппарат, чтобы снять то, что теперь происходит? Что они могут показать публике, приходящей в театр в волнении от потрясающих зверств, от потерь произведений искусства, от разрушения Реймского собора?» — в этих строках заметки Мейерхольда слышатся мотивы, очень близкие тем, которые мы находим, например, в статьях Владимира Маяковского, написанных также в 1914 году, в самом начале войны. Уже в первой статье этого цикла (они объединены общим названием «Штатская шрапнель») Маяковский говорит о том, что неизбежно вносит война в привычные восприятия в сфере «красоты»: «Не знаю, плакала ли бедная красота; не слышно слабого дамского голоса за убедительными нотами Крупновского баса»^{*}.

Из решительного изменения всей обстановки, в которой творит художник, из того нового, что принесла с собой война, Маяковский делает в третьей статье цикла «Штатская шрапнель», имеющей выразительный подзаголовок «Вравшим кистью», требовательный и повелительный вывод:

«...теперь — всё война...

Тот не художник, кто на блестящем яблоке, поставленном для натюр-морта, не увидит повешенных в Калише.

Можно не писать о войне, но *надо* писать *войною!*»[†]

Этому главному выводу Маяковского особенно близко и по смыслу и даже по самой интонации то, что мы читаем в заметке Мейерхольда «Война и театр»[‡].

На неожиданную переключку двух художников — Маяковского и Мейерхольда — стоит обратить внимание. Она отчетливо дает почувствовать, что при всем очевидном несходстве их тогдашних позиций между ними уже намечается та общность, которая станет столь значительным и весомым фактом в советскую эпоху. И эта общность, как мы видим, сказывается прежде всего в том, что непосредственно подготавливало радостное, искреннее и, что тоже очень немаловажно, немедленное приятие обоими социалистической революции.

Восприятие Мейерхольдом февральского переворота, вызванные им мысли и практические предложения, непосредственно связанные с реформированием театра, — прямое продолжение идей, нашедших отражение в его высказываниях накануне революционных событий и, в частности, в той же заметке «Война и театр».

Существует запись доклада Мейерхольда «Революция и театр», прочитанного 14 апре-

^{*} Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 1, М., Гослитиздат, 1955, стр. 302.

[†] Там же, стр. 309.

[‡] Небезынтересно отметить, что осенью 1914 года Мейерхольд (совместно с Ю. Бонди и В. Соловьевым) написал пьесу «Огонь» (см. «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 6—7, стр. 19—55), посвященную военным событиям. Это не столько пьеса в обычном понимании, сколько своеобразный режиссерский сценарий. Поэтому в нем ясно видны особенности, предопределяющие стиль постановки. Наряду с использованием подчеркнутых традиционных моментов (например, в финале, напоминающем апофеозы старинных спектаклей, посвященных прославлению побед и баталлий) в сценарии имеются черты, характерные для будущих спектаклей Мейерхольда первых лет после Октября. Это — введение в действие народных масс, разрушение камерной замкнутости действия, активное использование техники, склонность к героической монументализации. Вот характерная в этом смысле ремарка:

«Площадь, куда с разных сторон втекают узкие улицы, с разбитыми стеклами домов и с открытыми настежь подъездами.

С угла на угол, из дверей к двери перебегают оставшиеся. Время от времени в разных местах окна быстро раскрываются и тотчас снова захлопываются. Иногда из домов выносят вещи и, вдруг бросая их посреди площади, бегут от них на окраины».

Или, например, такое описание: «Пропеллер где-то близко над головами Ослепительный луч прожектора упал на группу телеграфистов, не успевших закончить свою важную задачу. Луч так же быстро исчезает, как и быстро возник. Мгновенье напряженного молчания. На звездном небе видны силуэты фигур, убегающих от аппарата». Близость приемов построения сценария «Огонь» и агитационного представления «Земля дыбом» (1923) отмечает Н. Д. Волков во втором томе своей монографии «Мейерхольд» (см. стр. 346—347).

ля 1917 года. Знаменательно, что «революцию в театре и революцию на улице» Мейерхольд здесь «связывает одной датой». Правда, в этом докладе есть ссылка на «Смерть Тентажиля», как на начало «революции в театре», и в одном ряду упоминаются имена столь разных поэтов и писателей, как Блок, Сологуб, Маяковский и Ремизов. Все это свидетельствует о том, что необходимая переоценка ценностей — еще дело будущего. Но как-никак — это первое упоминание Мейерхольдом имени Маяковского. Притом Маяковский для Мейерхольда — прежде всего автор пьес «для крестьян, солдат, рабочих и той интеллигенции, которая скажет: довольно спать!».

* * *

Уже по первым документам послеоктябрьского периода деятельности Мейерхольда можно судить о том, с каким энтузиазмом встретил он победу пролетарской революции, начало новой исторической эры.

В его проекте обращения артистов к Советскому правительству, открывающем вторую часть настоящего издания, отчетливо звучит осознание широты новых возможностей творческой работы и новой высокой ответственности — ответственности перед всем миром, перед человечеством. Напомним выступление Мейерхольда на театральном совещании при Наркомпросе 12 декабря 1918 года. Он говорил о важном значении недавно созданного Театрального отдела (ТЕО), призванного руководить перестройкой театра, способствовать его приближению к задачам, выдвинутым революционной эпохой.

Мейерхольд объяснял свой приход в ТЕО тем, что «надо было искать новую территорию, где, начав новую работу, было бы легко и возможно выковывать новые ценности». Особенно многозначительно то место в выступлении Мейерхольда, где он утверждает необходимость в деле «выковывания новых ценностей» опираться на специалистов, идя по пути, указанному В. И. Лениным: «Наш вождь Ленин прав, когда зовет к тому, чтобы широко было использовано привлечение специалистов к работе на пользу народа. Представители организаций только в сотрудничестве со специалистами получают ту силу, без которой невозможен труд нового строительства».

Интересен документ, связанный с пребыванием и работой Мейерхольда в Новороссийске. Выехав для лечения на юг, Мейерхольд, застигнутый там наступлением белых, попал в белогвардейскую тюрьму. После освобождения Новороссийска Красной Армией он заведовал местным подотделом искусств. К этому времени и относится публикуемый в издании план его доклада на съезде рабочих, крестьян и горцев Черноморского округа 26 июня 1920 года.

В этом документе обращает на себя внимание широта проблем, затронутых Мейерхольдом, и особенно то, что театральное искусство рассматривается им прежде всего как одно из важнейших звеньев в широкой системе культурно-просветительной работы.

Замечательна мысль, определяющая основную направленность доклада: «Искусство — этот пышный цветущий сад — находится в надежных руках только теперь, в эпоху диктатуры пролетариата». Эта мысль свидетельствует о глубине политического самоопределения художника, к тому времени уже в течение примерно двух лет являвшегося членом Коммунистической партии. Мейерхольд подкрепляет свои положения ссылкой на декрет «Об объединении театрального дела» от 26 августа 1919 года, подписанный В. И. Лениным.

Осенью 1920 года вызванный А. В. Луначарским из Новороссийска в Москву, Мейерхольд назначается заведующим ТЕО Наркомпроса и руководит им до весны 1921 года. Однако мы знаем, что еще раньше он развивал не только организационно-административную и публицистическую деятельность, но и создал ряд спектаклей.

В 1918 году на сцене бывшего Александринского театра, ставшего теперь Государственным театром драмы, в содружестве с художником А. Я. Головиным Мейерхольд поставил «Петра Хлебника» Л. Н. Толстого и в том же году, руководя Театром Дома рабочих в Петрограде, — «Нору» Ибсена (в 1920 году он поставил эту пьесу в Новороссийске). Но, конечно, наиболее существенное значение имела постановка к первой годовщине Октября на

сцене Коммунального театра музыкальной драмы в Петрограде первой советской пьесы — «Мистерии-буфф» Маяковского.

Деятельность Мейерхольда как режиссера советского театра начинается именно этим спектаклем, иными словами — прямым творческим контактом с великим поэтом пролетарской революции. Маяковский помогал организовывать всю подготовку спектакля, участвовал в режиссировании, работал с актерами и сам играл на премьере целых три роли (Маяковский готовил и играл роль Человека просто, но 7 ноября 1918 года ему пришлось из-за неявки исполнителей выступить также в ролях Мафусаила и одного из чертей). Спектакль положил начало прочному творческому союзу Мейерхольда и Маяковского, оборванному только трагической гибелью поэта.

Пафос отрицания старого и утверждения нового, революционного мира, пронизывавший пьесу Маяковского, определявший весь ее необычный строй, увлек Мейерхольда. Режиссер сразу почувствовал всю широту открывшихся перед ним неизведанных возможностей. Как вспоминал К. Н. Державин, «в 1918 году В. Э. Мейерхольд предложил к постановке только что написанную Маяковским «Мистерию-буфф». Читка этой пьесы вызвала у значительной части труппы резкую отрицательную реакцию не только в связи с ее «футуристической» фактурой, но главным образом потому, что она причудилась своего рода символом пришествия в стены Александрийского театра самого настоящего большевизма, с его особенно пугавшим многих и многих актеров «издевательством» над религиозными чувствами. Слушая «Мистерию-буфф» ряд актеров крестился в ужасе перед расточавшимися в ней богохульствами»^{*}.

Это свидетельство современника — одного из ближайших молодых соратников Мейерхольда в пору его работы в петроградском ТЕО — интересно по многим причинам. Прежде всего очень важно указание на то, что именно Мейерхольд предложил поставить «Мистерию-буфф» в бывшем Александрийском театре. Рассказ К. Н. Державина позволяет поднять, что означала в тогдашних условиях сама попытка обращения к такой пьесе. Вспомним, что накануне премьеры «Мистерии-буфф» на сцене Петроградского Коммунального театра музыкальной драмы А. В. Луначарский назвал ее «единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую...»[†].

В одном из своих выступлений Мейерхольд говорил: «...аполитичность сущий вздор; ни один человек, ни актер никогда не был аполитичен, асоциален, но всегда был продуктом действующих на его природу сил среды. И разве не этим определяется природа актера в его индивидуальных, социальных и исторических изменениях? И этот закон довлеет над ролью, над тем или другим образом того или другого актера»[‡].

Мейерхольда пленяли и привлекали решительность и бескомпромиссность отрицания старого искусства, которые слышались в призывах Маяковского и близких ему в ту пору так называемых «коммунистов-футуристов». Вместе с автором «Мистерии-буфф» он провозглашал:

«Что ж,
неуклюжая пусть
одежа —
да наша.
Нам место!
Сегодня
над пылью театров
наш загорится девиз:
«Все заново!»

^{*} Константин Державин, Февраль и Октябрь в театре.— В кн.: «Сто лет. Александрийский театр — Театр госдрамы. 1832—1932», Л., изд. Дирекции Ленгостеатров, 1932, стр. 428.

[†] А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 3, М., «Художественная литература», 1964, стр. 39.

[‡] «Вестник театра», 1920, № 70, стр. 11.

Стой и дивись!
Занавес!»

Мейерхольд хотел, чтобы создаваемый им новый театр был театром открыто тенденциозным, агитационным, политическим. Но практическое осуществление этого страстного устремления художника было делом далеко не простым и не легким. Чтобы правильно понять процесс становления Мейерхольда как советского художника, стоит вспомнить ту характеристику, которую дал ему А. В. Луначарский в статье «Театр РСФСР»: «...В. Э. Мейерхольд вступил в Коммунистическую партию и стал самой видной фигурой того учения и той практики объединения левизны формальной с левизной политической, которая является, конечно, весьма интересным и значительным фактором в жизни русского театра»*. В этой практике объединения левизны политической с «левизной» формальной и обнаружились все противоречия подхода художника к решению задач, которые выдвигала перед ним революционная эпоха. Они проявились и в программе «Театрального Октября», провозглашенной Мейерхольдом в 1920 году, в то время когда он стал во главе вновь организованного Театра РСФСР Первого, и особенно ясно — в непосредственном сценическом осуществлении этой программы.

В высказываниях Мейерхольда, связанных с программой «Театрального Октября», как видно из документов, которые читатель найдет в этом издании (материалы о постановке «Зорь», статья «J'accuse!», Положение о Театре РСФСР Первом и другие), была заключена имевшая огромное значение мысль о подчинении искусства театра политическим задачам времени. В пору, когда большая часть старой художественной интеллигенции еще далеко не отрешилась от аполитичности, прямое, резкое, настойчивое провозглашение политического назначения театра само по себе было необыкновенно важным делом.

К третьей годовщине социалистической революции Мейерхольд ставит пьесу бельгийского поэта Эмиля Верхарна «Зори». Впервые спектакль был показан 7 ноября 1920 года на сцене Театра РСФСР Первого (постановка была осуществлена В. Э. Мейерхольдом совместно с В. М. Бебутовым). Самый выбор пьесы был очень показателен. В нем отчетливо проявилось стремление к созданию монументального героического революционного спектакля. Вспомним, что в ту пору о постановке этой пьесы мечтал и Е. Б. Вахтангов.

В постановке «Зорь» наглядно отразилось горячее желание связать театр с революционной современностью. В сценическом осуществлении драмы Верхарна сталкивались элементы символизма, футуризма и кубизма, накладывавшие на постановку печать отвлеченности, и злободневный жизненный материал, переключавший спектакль в план митинга. Так, например, на одном из представлений в монолог Вестника было введено только что полученное сообщение о взятии Красной Армией Перекопа, и спектакль превратился в митинг уже в буквальном смысле слова.

В «Зорях» явственно наметилась характерная и для последующих режиссерских работ Мейерхольда установка на намеренное разрушение привычных форм сцены-коробки, стремление к такой организации сценического пространства, которая помогала бы установлению прямого контакта между актером и зрителем. При этом актер превращался как бы в оратора, а зритель становился участником митинга. Оформление «Зорь», сделанное художником В. В. Дмитриевым, представляло собой комбинацию простейших геометрических фигур, отвлеченно-беспредметных, действующие лица были облачены в единообразные, сшитые из простой холстины костюмы. Гримы и парики были отменены. Это был последний спектакль Мейерхольда, который шел с занавесом.

То лучшее, что было намечено в спектакле «Зори», не только нашло свое продолжение и развитие, но и было поднято на высшую ступень в постановке пьесы Маяковского «Мистерия-буфф» в ее обновленной, второй редакции, специально подготовленной поэтом для Театра РСФСР Первого.

Постановка второй редакции «Мистерии-буфф» (премьера была приурочена к 1 мая

* А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, стр. 116

1921 года) вызвала широкий общественный отклик и была расценена как осуществление идей «Театрального Октября» с куда большим на то правом, чем «Зори». А. В. Луначарский, высказав ряд замечаний по спектаклю, подводил итоги такой весьма благоприятной оценкой: «В целом спектакль оставляет впечатление интересное. Много смелого в самой постановке... Много коммунистического. Много волнующего и хорошо смешного. В конце концов, все-таки один из лучших спектаклей в этом сезоне...»^{*}.

Стиль агитационного и в то же время ярко зрелищного театра, многообразно использующего традиции площадного народного представления, впервые был намечен Мейерхольдом в работе над «Мистерией-буфф». Вспомним, что еще в предреволюционные годы режиссер мечтал о возрождении традиций старинной народной театральной игры. Теперь в их использовании он увидел одну из возможностей сближения театра с революционной современностью.

Спектакль «Мистерия-буфф» не был свободен от недостатков. Так, в облике пролетариев — «нечистых» сказывалась некоторая нивелировка, обеднявшая их образы. Однако с огромной силой звучал мотив сокрушающей издевки над старым, повергнутым революцией в небытие миром. Спектаклю были присущи задорная веселость и буйная энергия, которые делали его по-настоящему близким широкому зрителю, роднили его с традициями балаганного театра и цирка.

Быть может, с наибольшей убедительностью великолепное и смелое сочетание политического плаката с приемами цирка, с буффонадой дало о себе знать в исполнении И. В. Ильинским роли соглашателя-меньшевика. Это был замечательный образец острейшей политической сатиры. А. В. Луначарский в своем отзыве особо отмечал: «Артист, играющий меньшевика, превосходен, выше всякой похвалы, и вообще игра мне понравилась»[†].

«Зори» и в особенности «Мистерия-буфф» положили в творчестве Мейерхольда начало тому типу агитационного, остроактуального спектакля-плаката, формы которого, усложняясь и меняясь в каждом отдельном случае, сохраняли некоторые общие черты. Стремление к решительной ломке старого, традиционного театра приводило к неустанным поискам разнообразных и неожиданных выразительных средств, к отказу от сцены-коробки, к введению в действие различных движущихся механизмов, кино, радио, сложной современной машинерии, к использованию обнаженных конструкций взамен писанных декораций и т. п.

Следуя принципу, впервые открытому в постановке «Мистерии-буфф», Мейерхольд строил действие на резких контрастах патетики и буффонады, героики и сатиры. Используя приемы преувеличения, порой откровенно гротескного построения образа, средства броской плакатной обрисовки, режиссер достигал большой силы воздействия.

Так было, например, в постановке «Земля дыбом» («Ночь» М. Мартине в обработке С. Третьякова; 1923). В ней Мейерхольд соединил «черты фарса и балагана (появление императора враждебной страны) с чертами высокой трагедии (когда привезен на автомобиле к матери гроб с телом умершего за революцию сына и звучат пророчества о будущей мировой революции). То вызывая смех, то потрясая, то обращая спектакль в митинг, агитируя, проповедуя, издеваясь — идет спектакль «Земля дыбом»[‡], — писал П. А. Марков.

За «Землей дыбом», продолжая линию спектаклей, посвященных современности, последовал агитскетч (так было обозначено на афише) «Д. Е.» («Даеть Европу!») М. Подгаецкого (1924). Это было своеобразное политобозрение, в котором действие разворачивалось на основе своего рода сценария-каркаса. Мотивы, заимствованные из романа И. Эренбурга «Трест Д. Е. История гибели Европы», были соединены с некоторыми мотивами романа «Туннель» Б. Келлермана. В пору работы над «Д. Е.» у Мейерхольда произошел конфликт с автором романа «Трест Д. Е.», связанный с тем, что И. Г. Эренбург не захотел сам переделывать роман для сцены (как вспоминает он в книге «Люди, годы, жизнь», идея «циркового представления с агитационным апофеозом» его не увлекала), а когда постановка все же была

^{*} «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I. М., «Искусство», 1958. стр. 780.

[†] «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I, стр. 779.

[‡] П. А. Марков, Новейшие театральные течения (1898—1923), М., 1924, стр. 47.

осуществлена, решительно протестовал против использования его романа. В статье, опубликованной в журнале «Новый зритель» (1924, № 18), отвечая Эренбургу, Мейерхольд обосновывал свое право на постановку тем, что руководимому им театру, «который служит и будет служить делу Революции, нужны пьесы тенденциозные, такие пьесы, которые имеют в виду одну только цель: служить делу Революции». Это высказывание было в высокой степени характерно для творческих устремлений Мейерхольда и, в частности, для той задачи, которую он ставил, осуществляя на сцене «Д.Е.».

В обозрение, каким был по своей природе этот спектакль, щедро включались различные материалы текущего политического дня — телеграммы РОСТА, отрывки из статей «Правды» и «Известий», лозунги и т. п. Целью было противопоставление двух миров — идущего к катастрофе капиталистического Запада и крепнущей Советской страны. Наиболее сильной стороной «Д.Е.» являлись гротескные сатирические сцены, изображавшие современный капиталистический мир. В эпизодах, посвященных советской действительности, сказывался схематизм. Как метко определил М. Загорский, построение «Д.Е.» отличалось от обычной рядовой агитки тем, что «в противоположность агитке, пользующейся для агитации сценическими приемами, здесь агитация взята в целом как новый сценический прием построения спектакля»*. Этим и определялось прежде всего значение постановки.

Главный смысл агитационных спектаклей, осуществленных Мейерхольдом в первой половине 20-х годов, был в утверждении идеи политического театра. Отражая эту направленность своей творческой деятельности, Мейерхольд писал в заметке к постановке «Земли дыбом»: «Театр мобилизует все доступные ему средства для достижения наибольшего агитационного воздействия на зрителя».

Порой в постановках Мейерхольда тех лет на первый план выдвигались экспериментальные задачи. Так было, например, в спектакле «Великодушный рогоносец» Ф. Кромелинка (Вольная мастерская Вс. Мейерхольда при ГВТМ, 1922).

В этом спектакле сценическое действие, развертывавшееся в стремительном ритме на оголенной строеной конструкции, было подчинено главным образом демонстрации внешнего актерского мастерства. Щедро использовались гимнастические приемы, акробатические трюки, цирковая эксцентрика. С их помощью утверждалась система так называемой «биомеханики», которую в эту пору Мейерхольд полемически противопоставлял «школе переживания».

Но практически в «Великодушном рогоносце» торжествовала не одна только «биомеханика». М. И. Бабанова, игравшая роль жены и жертвы неистового ревнивца Брюно, создавала трогательный своей чистотой и незащищенностью образ, а исполнявший роль самого Брюно И. В. Ильинский тоже наделял своего героя психологической характеристикой, передавая его почти фанатическую одержимость ревностью. А. В. Луначарский, высоко оценив «Мистерию-буфф» в постановке Театра РСФСР Первого, не принял мейерхольдовского «Рогоносца», вынудив создателя спектакля, как увидит читатель из материалов этой книги, вступить с ним в спор.

Несомненна прямая связь между «биомеханикой» «Великодушного рогоносца» и «шутками, свойственными театру» в спектаклях периода Студии на Бородинской, между актером-физкультурником, акробатом, гимнастом, «работающим» на станке-конструкции, и актером-гистрионом, жонглером, мимом, демонстрирующим свое виртуозное мастерство на просцениуме, за которого ратовал Мейерхольд в предреволюционные годы.

Новое значение приобретает полемическая настроенность Мейерхольда по отношению к «школе переживания». Резкий протест против метода Московского Художественного театра, против «системы» Станиславского, содержится, например, в статье «Одиночество Станиславского».

Чтобы правильно оценить тот вызов, который звучит в высказываниях Мейерхольда первых послереволюционных лет по адресу МХАТ и вообще «академических» театров, нуж-

* «Новый зритель», 1924, № 27, стр. 6.

но представить себе всю сложность картины становления советского театрального искусства.

Именно Мейерхольд, как мы видели, а не кто-либо другой, если говорить о представителях сценического искусства, с первых же дней революции провозгласил своей главной задачей создание политически действенного театра, теснейшим образом связанного с современностью. Само обращение к формам агитационного театра открывало перед режиссером возможность быстрого, немедленного отклика на потребности жизни. Как отмечал А. В. Луначарский, «плакат и митинг были нужны для революции и вместе с тем, хоть в некоторой степени, мирились с футуристическим подходом»^{*}.

Между тем, «академические» театры, как известно, далеко не сразу пришли к освоению новых тем, подсказанных революционной действительностью. Даже лучшие их представители, искренне желавшие откликнуться на зов времени, говоря словами К. С. Станиславского, «очутились в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей на театр громады»[†]. Естественно, что в этих условиях устремленность Мейерхольда к созданию театра, непосредственно связанного с задачами дня, имела мобилизующее, подхлестывающее действие, оказывала влияние на весь театральный фронт. Об этом нельзя забывать. Вне этих конкретных исторических обстоятельств не может быть верно понята и оценена творческая программа Мейерхольда первых послереволюционных лет.

Уместно вспомнить те указания, которые в свое время получал от Владимира Ильича Ленина нарком по просвещению А. В. Луначарский — непосредственный руководитель театрального дела в стране.

А. В. Луначарский рассказывает, как однажды в разговоре, с В. И. Лениным, характеризуя ту политику, которой он намерен был придерживаться применительно к старым и новым театрам, он высказал мысль, что новая пролетарская публика и само время «заставят даже самые консервативные театры постепенно измениться. Думаю, что это изменение произойдет относительно скоро. Вносить здесь прямую ломку я считаю опасным: у нас в этой области ничего взамен еще нет. И то новое, что будет расти, пожалуй, потеряет культурную нить». На это, свидетельствует Луначарский, В. И. Ленин ответил, «чтобы я держался именно этой линии, только не забывал бы поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет прищипывать конкуренция молодых явлений»[‡].

Резюмируя итог этой беседы, Луначарский прибег к такой формуле, о которой Ленин сказал, что «это довольно точная формула»: «Искусство не музейное, а действенное — театр, литература, музыка — должны подвергаться некоторому не грубому воздействию в сторону скорейшей эволюции навстречу новым потребностям. К новым явлениям относиться с разбором. Захватничеством заниматься им не давать. Давать им возможность завоевывать себе все более видное место реальными художественными заслугами. В этом отношении елико возможно помогать им»[§].

Намеченное в соответствии с указаниями В. И. Ленина взаимодействие и соревнование старого и вновь нарождающегося и определило развитие советского театра в 20-е годы. Все в беседе, о которой вспоминал А. В. Луначарский, имеет самое прямое отношение к тем сложным и острым взаимоотношениям, которые складывались между академическими театрами, в частности Художественным театром, и Мейерхольдом, — и мысль о влиянии публики и самого времени на старые театры, и указание на важность их «прищипывания» конкуренцией молодых явлений, и предостережение о необходимости пресекать захватнические притязания новых театров.

Когда в заметке, к постановке «Зорь» Мейерхольд писал о том, что «красноармейцы не

^{*} А. В. Луначарский, *Собрание сочинений*, т. 3, стр. 299.

[†] К. С. Станиславский, *Собрание сочинений*, т. 1, стр. 371.

[‡] А. В. Луначарский, *Собрание сочинений*, т. 3, стр. 465.

[§] Там же, стр. 466.

захотят пойти со знаменами на спектакль «Дядя Ваня», а пойдут на тот спектакль, который они считают своим», то он, конечно, допускал ошибку. Красноармейцы, как и вообще новый, народный зритель, как известно, охотно шли на «Дядю Ваню».

Однако в полемическом вызове Мейерхольда была и другая сторона, которую нельзя затушевывать или отбрасывать.

Несомненно, даже лучшие спектакли классики, игравшиеся академическими театрами, не могли полностью удовлетворить духовные запросы массового зрителя. Время требовало прямого, действенного, идейно-мобилизующего отражения революционной, современности во всей ее бурной и мощной динамике. Поэтому полемические ноты высказываний Мейерхольда той поры звучат в унисон с утверждением Маяковского о том, что «взятие Зимнего дворца «Лесом» Островского не разыграешь»^{*}. В них есть и тот самый пафос борьбы за новое, тот задор, который звучит в известных строках Пролога ко второму варианту «Мистерии-буфф»:

«Для других театров
представлять не важно:
для них
сцена —
замочная скважина.
Сиди, мол, смиренно,
прямо или наискосочек
и смотри чужой жизни кусочек.
Смотришь и видишь —
гнусят на диване
тети Мани
да дяди Вани».

Эти строки были продиктованы не враждебностью Маяковского к Чехову, а стремлением к грандиозному, монументальному, зрелищно-яркому запечатлению революционной действительности, которое неизбежно вырывалось за камерные рамки поэтики спектаклей «Дядя Ваня» или «Три сестры» на сцене МХАТ.

Все это следует помнить, знакомясь и с высказываниями Мейерхольда первых послереволюционных лет, конечно, не закрывая глаза на их явные крайности.

К. С. Станиславский в той главе «Моей жизни в искусстве», где он рассказывает о советском театре начала 20-х годов, пишет: «...многие решили, что переживание, психология — типичная принадлежность буржуазного искусства, а пролетарское должно быть основано на физической культуре актера»[†].

Но нельзя пройти и мимо того, что Станиславский, говоря о достижениях советского театрального искусства, которые он увидел в 1924 году, по возвращении из заграничной гастрольной поездки МХАТ, приветствовал многие новшества Мейерхольда. Так, например, имея в виду устранение театрального занавеса, показ изнанки сцены, открытой в мейерхольдовских спектаклях взору зрителя, К. С. Станиславский писал: «Этим простым способом В. Э. Мейерхольд чрезвычайно талантливо, однажды и навсегда, покончил с театральным порталом, который мешает актеру и режиссеру при некоторых интимных постановках... У В. Э. Мейерхольда нет портала, нет большого пространства арки, которые приходится закрывать сукнами; зритель просто перестает замечать его и потому имеет возможность сосредоточить внимание на том, что хочет показать ему режиссер, будь то небольшая ширма или один предмет и т. п.»[‡]. Вслед за этим Станиславский говорит о достижениях в области внешней актерской и постановочной техники: «Надо удивляться выдумке, таланту, разносторонности, смелости, остроумию, изворотливости, вкусу, знанию сцены изобретателей всех этих сцени-

^{*} Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений т. 12 стр. 256.

[†] К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 394.

[‡] К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 398.

ческих новшеств и открытий. И я пою им дифирамбы»^{*}. Несомненно эти слова в первую очередь могут быть отнесены к Мейерхольду, хотя Станиславский и не называет тут его имени, как, впрочем, не называет имен и каких-либо других сценических деятелей. Однако свои похвальные слова по поводу этих театральных новаций Станиславский сопровождает весьма серьезной оговоркой. Он говорит, что приветствует достижения внешней техники до тех пор, пока они помогают главным творческим задачам искусства — передаче в художественной форме жизни человеческого духа. «Но с того момента,— подчеркивает Станиславский,— как физическая культура становится самоцелью в искусстве... с того момента, как она подавляет чувство, переживание, я становлюсь ярим противником новых прекрасных достижений»[†]. И эта оговорка, конечно, тоже была адресована Мейерхольду, прежде всего тому Мейерхольду, который в статье «Одиночество Станиславского» демонстративно провозглашал свою враждебность «школе переживания» и закрепляющей ее достижения «системе».

Заостренно полемическая нота звучит в высказываниях Мейерхольда того времени не только о МХАТ, но и о Малом театре, например в статье «J'accuse!». Лишь учитывая все это, можно правильно оценить и эту статью и другие, близкие ей по духу, в которых перед нами вырисовывается облик Мейерхольда-полемиста, бросающего вызов академическим театрам.

* * *

В первой половине 20-х годов Мейерхольд осуществил ряд постановок классики — «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина (Театр ГИТИС — Мастерская Вс. Мейерхольда, 1922), «Доходное место» (Театр Революции, 1923) и «Лес» (Театр имени Вс. Мейерхольда, 1924) А. Н. Островского. Эти постановки, в каждой из которых весьма энергично заявляло о себе стремление к новому, современному прочтению классики, были очень различными.

Если, например, в «Смерти Тарелкина» социальное заострение давалось в нарочито эксцентрической форме, то совершенно по-иному было в спектакле «Доходное место». Сохраняя в полной мере азарт новатора, Мейерхольд достигал здесь необычайной социальной остроты и театральной звучности воплощения образов Островского, ни в чем не нарушая строя пьесы.

Достаточно вспомнить хотя бы эпизод из третьего действия комедии «Доходное место». Старый чиновник Юсов в компании с такими же, как он, чинушами — взяточниками, чиновочитателями и мракобесами — «гуляет» в трактире. Схватив лежащую на столе газету и небрежно просмотрев ее, он бросает ее на стол, презрительно произнося: «Что нынче пишут! Ничего нравоучительного нет!» Затем, обменявшись несколькими короткими репликами, собутыльники уходят — так заканчивается этот эпизод (явление третье) у Островского. Но Мейерхольд этим не ограничился. В поставленном им спектакле Юсов (его играл Д. Н. Орлов) и другие чиновники поджигали газеты и, озаренные отблесками зажженного ими «фейерверка», пускались в зловещий ликующий пляс. Образ этого коутодафе» придавал сцене огромный обобщающий смысл. Это было страстное, публицистически беспощадное и необычайно зрелищно убедительное изобличение воинствующего мракобесия. Недаром с такой силой звучала в спектакле реплика, которой напутствовал уходящих чиновников один из свидетелей их мрачного веселья: «Не стая воронов слеталась!»

«Доходное место» — великолепный пример такого сценического прочтения пьесы режиссером, в котором не просто воспроизводится ее текст, а как бы раздвигаются его рамки и материал автора наполняется новым, подсказанным современностью содержанием. Мы помним костры из книг, которые зажгли фашисты спустя десятилетие. И образ, возникавший в спектакле «Доходное место», приобретает теперь для нас особую многозначительность.

«Лес» стал одним из самых известных спектаклей Мейерхольда и оставался в репертуаре до последних дней существования его театра, привлекая внимание зрителя. Эта работа режиссера находила особенно бурный отклик, вызывая то негодование, то горячее сочув-

* Там же, стр. 398—399.

† Там же, стр. 399.

ствии.

В «Лесе» был очень ошутим вызов, намеренное нарушение общепринятого. Кто, например, не слышал о зеленом и золотом париках, фигурировавших в этом спектакле! Но мейерхольдовский «Лес» это вовсе не только экстравагантные парики и другие бросавшиеся в глаза эпатажные трюки (кстати сказать, в дальнейшем эти парики были заменены обычными). В спектакле было заключено нечто большее, что и обеспечило ему долгую жизнь.

Конечно, в постановке «Леса» была очевидная и немалая доля подчинения художественного строя и логики пьесы Островского воле режиссера. Когда в книге Г. Нейгауза «Об искусстве фортепьянной игры» рядом с именами музыкантов-исполнителей, обладающих сильной, осознанной в своем самоутверждении индивидуальностью, переделывающих авторов по своему образу и подобию, неожиданно встречаешь и имя В. Э. Мейерхольда*, то, пожалуй, прежде всего вспоминаешь о постановке «Леса». Здесь Мейерхольд выступал в подлинном смысле слова «автором спектакля», хотя первоначально этих слов еще не было на афише.

Властно подчиняя Островского своему видению, Мейерхольд развивал, оригинально и по-новому, некоторые мотивы и особенности, присущие пьесе. В «Лесе» не было захлестывавшей всё и вся буффонады мейерхольдовской «Смерти Тарелкина», не было и строгой, социально-острой живописи мейерхольдовского «Доходного места».

Характеризуя замысел постановки во вступительном слове перед юбилейным представлением «Леса» 19 января 1934 года, Мейерхольд говорил: «Мы политически заострили установку Островского. Так заострить ее, как мы это сделали, сам он не имел возможности, но он рассчитывал, что со сцены дойдет до зрителя основная мысль. В пьесе — противопоставление двух лагерей. Мы подчеркнули это противопоставление».

При этом, как увидит читатель из высказываний, самого Мейерхольда, откровенная плакатность «Леса» сочеталась с мотивами, связанными с «традиционалистскими» увлечениями режиссера. Бесспорно, они претерпевают теперь существенные изменения, по-новому осмысливаются. Как отмечал С. С. Мокульский, исследуя процесс этого переосмысления, «от самоцельной стилизации старинного театра, проникнутой любованьем изысканным актерским мастерством, Мейерхольд переходит к чисто служебному использованию традиций народного театра, которые являются теперь средством к созданию театра, «созвучного современности», то есть проникнутого ритмом нашей революционной эпохи, отражающего ее запросы и устремления... В результате, путем творческого использования приемов традиционных театров Мейерхольд создает новый тип спектакля: агитационного, пропагандистского, спектакля-митинга («Земля дыбом», «Д. В.»), спектакля социальной сатиры («Лес», «Бубус») и даже памфлета («Мандат»)†.

Социальная сатира «Леса» включала в себя своеобразно использованные традиционные приемы и черты, неожиданно сближавшие пьесу Островского то со староиспанским театром, то с английской эксцентриадой, то даже с японским театром. Поэтому, например, Счастливец, которого с блеском играл И. В. Ильинский, уподоблялся в какой-то мере «грасьосо» испанской комедии и был облачен, как свидетельствует А. В. Февральский, «в отрепья куртки какого-то оперного испанца», хотя одновременно носил и традиционные клетчатые штаны английского клоуна-эксцентрика.

Однако особенно существенным было другое: в спектакле мощной струей пробивалась стихия русской народной игры. Сцены, в которых это ощущалось в наибольшей степени (например, знаменитая сцена объяснения Петра с Аксюшей, во время которой партнеры катались на «гигантских шагах»), принадлежали едва ли не к самым впечатляющим во всем спектакле. С этой буйной русской народной стихией был особенно крепко связан образ Аксюши, трактованный по-новому: Мейерхольд видел в Аксюше «действующее лицо, которое умеет бороться». Все это, бесспорно, способствовало тому, что спектакль не только пользовался успехом в пору своего рождения, но и обрел длительную жизнь на сцене.

* См.: Г. Нейгауз, Об искусстве фортепьянной игры, изд. 2, М., Музгиз, 1961, стр. 265.

† С. Мокульский, Переоценка традиций. — «Театральный Октябрь», сб. 1, Л., — М., 1926, стр. 21.

* * *

Усложнение задач, стоявших перед советским театром, настоятельно требовало расширения путей и средств их решения. Это определялось неуклонным развитием страны по пути социализма и так или иначе влияло на каждого художника, искренне стремившегося ответить на непрерывно растущие запросы нового зрителя.

В 1920 году, опираясь на прямые указания В. И. Ленина, на его мысли о развитии новой, пролетарской, социалистической культуры, ЦК Коммунистической партии в известном письме «О Пролеткультах» решительно осудил не только пролеткультовский нигилизм по отношению к передовой культуре прошлого, но и анархо-футуристические тенденции, ведущие к формализму. В 1923 году в решениях XII съезда Коммунистической партии было отчетливо намечено ведущее направление строительства советского театра. Главные усилия должны были быть сосредоточены на том, чтобы создать революционный репертуар, «используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса».

Вся совокупность мыслей, заключенных в этих важнейших документах, отражала живые потребности самой действительности, вытекала из объективных закономерностей формирования советской художественной культуры и в свою очередь активно влияла на ее рост.

Естественно, что в создавшихся условиях первостепенное значение приобретало укрепление позиций советской драматургии, расширение ее возможностей, ее выход — а вслед за нею и выход театра — на широкие просторы реалистического отражения современности. Когда в связи со столетием со дня рождения А. Н. Островского А. В. Луначарский в юбилейной речи выдвинул призыв «Назад к Островскому!», то намеренная полемическая заостренность этого призыва была рассчитана, конечно, вовсе не на то, чтобы толкнуть сценических деятелей на путь простого подражания старому (хотя бы и хорошему старому); нарком по просвещению призывал их в отражении современности добиться той высокой степени реалистического углубления, при которой только и можно было показать в достойном виде новое, рожденное революцией.

Подводя итоги сезона 1925/26 года, Луначарский подтверждал обоснованность своего призыва: «Я говорил всегда о том, что театр должен быть идейным, так сказать, художественно информирующим, что в нем должны вновь чрезвычайно ярко проглянуть черты реализма, что театр вновь будет стараться стать живым зеркалом окружающей действительности. Именно в этом смысле я провозглашал лозунг «назад к Островскому». Я могу считать мое предсказание полностью оправдавшимся»^{*}.

Могла ли служить подтверждением этого вывода практика театра, руководимого Мейерхольдом? Бесспорно, могла. Характерно, что в той же статье Луначарский утверждал: «Потребность в театральном реализме — выявилась. Левый театр сильно придвинулся к реалистической оси сценического искусства»[†]. Речь идет здесь в первую очередь именно о театре Мейерхольда, упомянутом в статье об итогах сезона 1925/26 года в связи с постановкой пьесы С. Третьякова «Рычи, Китай!». Глубоко знаменательно, что А. В. Луначарский, очень внимательно, требовательно, бережно и в то же время критично следивший за исканиями Мейерхольда, именно в середине 20-х годов неоднократно отмечал процесс приближения Мейерхольда к реализму, протекавший очень своеобразно, но по-своему последовательно.

Так, в «Учителе Бубусе» А. Файко, поставленном Мейерхольдом в январе 1925 года, Луначарский видел поворот «к глубоко продуманной социальной карикатуре, от которой путь может вести к еще более глубоко продуманному социально-групповому портрету, словом, путь к театральному реализму»[‡]. В другой статье Луначарский писал, называя того же «Бубуса», «Лес» и комедию Н. Эрдмана «Мандат» (1925), о переходе Мейерхольда от «своего своеобразного театрально-революционного футуризма к теперешнему своему, тоже глу-

* А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 3, стр. 306.

† Там же, стр. 311.

‡ Там же, стр. 232.

боко своеобразному, театральнo-революционному реализму»*. Постановку гоголевского «Ревизора» (1926) Луначарский также рассматривал как важнейшую веху «на перепутье между тем, чтобы «дерзить» старому театру, и действительным созданием нового реализма»†.

Речь шла о том новом, что обнаруживалось в творчестве Мейерхольда на переломе 20-х годов и проявлялось все отчетливее, что говорило о расширении его исканий, об углублении метода, действительно открывавших путь к «своеобразному, театральнo-революционному реализму». В укреплении этих стремлений и сложностях их претворения в художественной практике читатель убедится, знакомясь с материалами настоящей книги.

Читая статьи и высказывания Мейерхольда советских лет, нельзя не заметить, что все большее внимание его привлекают проблемы драматургии.

В докладе о «Ревизоре» 24 января 1927 года Мейерхольд заявил: «Способность создать пьесу, которая через девяносто лет остается живой, потому что на нее можно посмотреть «свежими и нынешними очами» — вот это уже рекомендует пьесу, как пьесу замечательную, и потому наш лозунг — «Назад к Островскому, назад к Грибоедову, назад к Гоголю». Это не значит, как поняли некоторые критики,— изменить революционному театру, изменить задачам революционного театра, это значит только — укреплить театральный фронт в области создания революционного театра, потому что подлинно революционным театр будет только тогда, когда он не будет работать на мешан, когда он будет творить для нового человека, для рабочего и крестьянина СССР».

Мейерхольд, еще недавно видевший в резкости плаката едва ли не определяющую неотъемлемую черту стиля революционного театра, в том же выступлении со всей решительностью утверждал: «Нужно сказать и драматургам, и режиссерам, и актерам, главным образом актерам, чтобы они не забывали, что ни один рабочий, ни один крестьянин (ведь для них мы строим свой театр) не потерпит того, чтобы перед ними разыгрывались только схемы, и вот такое делание пьес на тему борьбы красных и белых совершенно недостаточно...». Сходные мотивы все более отчетливо звучат и во многих других его высказываниях 20-х годов.

Как мы уже видели, Мейерхольд всегда очень остро ощущал условное начало в театре. Он умел его использовать. В этом была его сила. Но нередко она оборачивалась и слабостью. Так бывало тогда, когда подчеркивание условной природы сценического искусства односторонне выдвигалось на первый план. Чаще всего это происходило в тех случаях, когда сама драматургия не давала достаточно надежной опоры для решения задачи, которую ставил перед собой режиссер.

В сравнительно обширных материалах, связанных с работой над «Бубусом», помещенных в нашем издании, режиссер обосновывает агитационное назначение всех тех приемов, которые он применял в спектакле, видя свою задачу в разоблачении упадочной культуры гибнущей Европы — утонченной и обреченной.

Именно в «Бубусе» Мейерхольд выдвинул принцип музыкального построения действия, который будет им разрабатываться и в дальнейшем. В одной из бесед о пьесе он подчеркивал, что «в этом спектакле агитационный нерв надо найти не в плакате, не в выпуклости, здесь драматургическая канва дает новые грани». Музыкальное построение действия и было одним из средств обозначения этих новых граней.

С нежным и хрупким отзвуком постукивали друг о друга бамбуки, подвешенные на медных кольцах,— они замыкали округлую площадку, покрытую мягким зеленым ковром; актеры скользили по ней в сложном и причудливом ритмическом рисунке. Из золоченой раковины, расположенной над этой площадкой, слышались фрагменты пьес Шопена и Листа; их исполнял на великолепном концертном «Бехштейне» пианист-виртуоз Л. Арнштам. Музыка была в «Бубусе» не сопровождением, не иллюстрацией, а тем стержнем, который пронизывал и вел за собой все действие. Слово шло за музыкой, покорно ей подчиняясь, стано-

* Там же, стр. 299.

† Там же, стр. 349.

ваясь почти речитативом, растворяясь во всей совокупности музыкально-ритмических пантомимно-эрелических средств. Наконец — и это было едва ли не главным в той системе приемов, которую Мейерхольд демонстрировал в «Учителе Бубусе», — в актерском исполнении утверждался принцип так называемой «предыгры».

Как увидит читатель, принцип «предыгры» обосновывался Мейерхольдом ссылкой «а А. П. Ленского, который в роли Бенедикта в «Много шума из ничего» Шекспира умел в определенный момент вызвать гром рукоплесканий своей мимической игрой, не сказав еще ни одного слова. Однако ссылка на Ленского имела здесь, скорее, чисто риторическое значение, так как «предыгра» в мейерхольдовском понимании приобретала новое и очень специфическое назначение.

Мимические и пантомимические приемы щедро использовали актеры в «Бубусе», развивая принцип «предыгры». О ней и говорит Мейерхольд в связи с «Бубусом», подчеркивая, что «в наше время, когда театру возвращается его назначение — быть агитационной трибуной, система такой актерской игры, где предыгре придавалось особо важное значение, снова выдвигается как система, мимо которой не может пройти современный актер-трибун».

В беседе с участниками художественной самодеятельности завода «Шарикоподшипник» 27 мая 1936 года, рассказывая о том «переплете», в котором он оказался как новатор в предреволюционную пору, ставя Метерлинка, Леонида Андреева, Сологуба, Мейерхольд подчеркивал, что «только с 1917 года можно использовать интересные приемы, которые давали с 1905 до 1917 года». Речь шла о приемах условного театра. Работая над «Бубусом», Мейерхольд как бы вновь обращается к этим приемам, стремясь использовать их в иных, совершенно отличных от прежнего целях.

Поэтому А. В. Луначарский и увидел в «Бубусе» известный шаг вперед — от «биомеханики» к «социомеханике», пользуясь его определениями.

Обосновывая и разъясняя принцип «предыгры», Мейерхольд подчеркивает, что актер-трибуну «приходится пересмотреть элементы своей техники... приходится возратить театру то, что утеряно было театром в период реакции, когда театр соскользнул в трясины аполитичной разговорности». О чем, собственно, идет речь? Что подразумевается здесь под «аполитичной разговорностью»? Чтобы лучше понять это, следует обратиться к беседе Мейерхольда на «Шарикоподшипнике». Там мы находим, в частности, такое место: «Проблема так называемого условного театра оказалась жизненной постольку, поскольку с помощью этих приемов мы можем сразу переключиться с аполитичного театра «а политический. И этот политический театр мы строили».

О какой именно «аполитичной разговорности» говорилось во время работы над пьесой Файко? Об отсутствии оценки, «отношения» к образу, — то есть того, чего добивались Вахтангов и Брехт. Именно этот прием торжествовал в «Бубусе».

В непосредственно следовавшей за «Учителем Бубусом» постановке комедии Н. Эрмана «Мандат» поворот Мейерхольда к глубоко продуманной социальной карикатуре, от которой, как писал Луначарский, путь может вести к театральному реализму, проявился с большей определенностью. Сам материал пьесы тому способствовал. В трактовке остроумной комедии, представляющей собой драматизованный анекдот, Мейерхольд, как было верно отмечено в одном отзыве, «перескочил через голову Эрмана. Та трагическая жуть, которую пропитал Мейерхольд финальную сцену пьесы, была значительно выше того, что дал здесь Эрман»^{*}. Такой неожиданный поворот приобретала рассказанная автором забавная история о мещанах с Благуши, принявших домработницу за великую княжну и обманувшихся в своих надеждах на возвращение старого, дореволюционного, столь милого им жития. Мейерхольд использовал в «Мандате» прием пантомимического построения ряда мизансцен. Пантомима естественно продолжала, закрепляла и до предела заостряла тот выраженный в бытовом и психологическом плане рисунок, который был найден для каждого персонажа. Она была сильнейшим средством сатирического освещения образа.

В 1926 году был поставлен «Ревизор». Подобно «Лесу», этот спектакль — один из са-

^{*} Б о р и с Г у с м а н , Еще о «Мандате». — «Новый зритель», 1925, № 18, стр. 8.

мых знаменитых среди работ Мейерхольда. Он имел особенно много и очень рьяных противников и не менее горячих защитников (в числе защитников был и А. В. Луначарский).

О «Ревизоре» в постановке Мейерхольда существует специальная литература, о нем написаны не только статьи, но и книги*. Материалы, которые читатель найдет на страницах настоящего издания, дают достаточное представление о характере этого выдающегося режиссерского опуса.

Постановка «Ревизора» несомненно принадлежала к числу наиболее завершенных спектаклей Мейерхольда. Та «музыкальная» организация действия, принцип которой был намечен еще в «Учителе Бубусе», именно здесь нашла наиболее законченное выражение. Каждая деталь в спектакле «Ревизор» оказывалась включенной в точнейшую и тщательнейшим образом проработанную ритмическую канву, что привело Мейерхольда даже к определению направления своей работы как «музыкального реализма».

Но дело не сводилось только к формальной завершенности. Характерно, что Маяковский, выступая на диспуте о «Ревизоре», поддержал Мейерхольда за стремление прочитать гоголевскую комедию по-новому. Ему было близко стремление Мейерхольда к гиперболизму, к предельному заострению ситуаций и характеристик, к раскрытию в театральном плане того, что заключает в себе порой в намеке гоголевский текст, но что оставалось обычно за пределами сценического воспроизведения. «Для меня вся ценность в этом спектакле,— подчеркивал Маяковский,— в режиссерском ухищрении, авторской перемене, стремлении тем или иным способом взбодрить спектакль и преподнести его в острейшей сатире, в той же режущей прямолинейности, в том содрогающем величии, в каком это сделал Гоголь»†.

Те сцены спектакля, которые вызывали поддержку у Маяковского, у Луначарского, встречали отклик и в зрительном зале. Режиссер достигал удивительной силы, находя необыкновенно броские штрихи в мизансцене, в игре с вещами, в использовании света, в рисунке и ритме движений действующих лиц,— штрихи, заостряющие ситуацию, претворяющие ее в ударный образ, мгновенно впечатляющий своей резкой и неожиданной выразительностью.

В такой образ выростала, например, шестая картина, носившая в спектакле название «Шествие» (она соответствовала пятому явлению третьего действия комедии). Вдоль протянувшейся через всю сцену низкой балюстрады, справа налево, в причудливом ломаном ритме двигалась вытянувшаяся, подобно какой-то странной гусенице, процессия — впереди подвыпивший, пошатывающийся Хлестаков, только что отведавший «лабардана» во время завтрака в богоугодном заведении, а за ним тянулись цепочкой чиновники, в точности повторяя все его движения.

И Маяковский и Луначарский по достоинству оценили картину «Шествие», почувствовав в ней великолепное органическое развитие мотивов, заложенных в самом тексте Гоголя. «Есть много вещей,— говорил Маяковский,— которые мне не нравятся, и есть много изумительных вещей. К изумительным вещам я, например, должен отнести обязательно сцену с лабарданом. Это сцена, которая дополняет Гоголя на 50% и не может его не дополнить, потому что это слово выведено в действие»‡. Примеров такого «выведения слова в действие», умения найти чрезвычайно острые штрихи, придающие большую силу обобщения отдельным моментам, было немало в спектакле «Ревизор», показанном на сцене ТИМа.

Публикуемые в данном издании документы, связанные с этой постановкой, говорят о том, как дорого было режиссеру то, чего он достиг в своей работе. Мейерхольд не только поставил «Ревизора», но и боролся за свое право давать новое толкование старой пьесе. В этом его и поддерживали и Маяковский и Луначарский, хотя к некоторым эпизодам спектакля они и отнеслись критически. Свидетельством борьбы Мейерхольда за своего «Ревизора» является, в частности, его выступление на диспуте о постановке 24 января 1927 года (в Ленин-

* Сборники «Гоголь и Мейерхольд» (изд. «Никитинские субботники», М., 1927); «Ревизор» в Театре им. Вс. Мейерхольда» (Л., «Academia», 1927); монография Д. Тальникова «Новая ревизия «Ревизора»» (ГИЗ, 1927).

† В л а д и м и р М а я к о в с к и й, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 307.

‡ В л а д и м и р М а я к о в с к и й, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 309.

граде). В этом обстоятельном докладе читатель встретится с решительной полемикой против тех, кто упрекал режиссера в «мистике».

Издавна привлекала Мейерхольда и другая великая русская классическая комедия — «Горе от ума». Об этом можно судить еще по его предреволюционным высказываниям. На страницах этой книги читатель найдет содержательную запись выступления Мейерхольда, относящуюся к проекту постановки «Горе от ума» в Театре Революции в 1924 году. Сравнив ее с материалами, связанными с постановкой, осуществленной вслед за «Ревизором» на сцене ТИМа (1928), читатель увидит несомненную внутреннюю связь между замыслом 1924 года и его воплощением четыре года спустя.

Уже в 1924 году Мейерхольд стремился к заострению социального смысла пьесы. В записи одного его высказывания мы читаем: «Все монологи Чацкого общественного характера сделать основными». Режиссер полемически направлял свое толкование против трактовки Чацкого прежде всего как «влюбленного человека», которую в свое время выдвигал Вл. И. Немирович-Данченко (Мейерхольд упоминает его статью). Для Мейерхольда Чацкий — не «румяный, сладкий, с чудной прической амурчик», а «лохматый студент (с портрета Кипренского). Чацкий бестактен, сумасшедш, поскольку всякий выдающийся человек сумасшедш с точки зрения враждебной ему среды».

Так уже в этом облике Чацкого вырисовываются не только контуры его образа, которые были переданы Э. Гариним в постановке 1928 года, но и главная мысль режиссера. С нею связано и изменение названия комедии. Как известно, Мейерхольд использовал первоначальное, в дальнейшем отвергнутое Грибоедовым название пьесы и поставленный им спектакль именовался «Горе уму». Это изменение названия вполне отвечало замыслу режиссера, трактовавшего пьесу не столько как комедию, сколько как трагедию Чацкого. «Весь финал (сцена на лестнице), — отмечает Мейерхольд, — будет строиться не как финал комедии, а как финал трагедии».

Это было своеобразное и смелое толкование. Оно приносило свои плоды там, где подсказывало такие постановочные решения, которые были органичными для пьесы, шли не вразрез с ее логикой, а со всей силой образной сценической выразительности раскрывали глубинную сущность развернутых в ней коллизий. Такой была прежде всего с поразительной масштабностью решенная Мейерхольдом сцена распространения слуха о сумасшествии Чацкого. Именно в этой сцене и получала свое наиболее прямое выражение ведущая тема спектакля — тема горя уму. Неожиданна была мизансцена, удивительная в своей простоте и тех возможностях, которые она открывала, — гости на балу у Фамусова сидели за длинным столом, стоявшим параллельно линии рампы во всю длину сцены, лицом к зрителю. Механизм распространения клеветы, если так можно сказать, был предельно обнажен, подан во всей его устрашающей непреоборимости.

В 1929 году Мейерхольд поставил комедию Маяковского «Клоп», а через год на сцене ТИМа увидело свет последнее произведение поэта, написанное для театра, — «Баня».

Союз Мейерхольда с Маяковским был явлением глубоко закономерным. Заслуга Мейерхольда в борьбе за утверждение драматургии Маяковского на театре очень велика и помещенные в книгу материалы красноречиво о том свидетельствуют.

Ища в искусстве «антитезу натурализма», Мейерхольд, как он сам это подчеркивал, находил в Маяковском своего ближайшего соратника. Публицистическая, проблемная, проникнутая непримиримым пафосом отрицания старого и борьбы за новое, драматургия поэта была надежной опорой для режиссера, стремившегося поставить искусство театра на службу революции.

В постановках пьес Маяковского Мейерхольд поднимался до высот необыкновенно насыщенной, социально действенной сатиры. Присущие Маяковскому гиперболизм, грандиозность образов, смелая контрастность красок — от монументальной патетики до разящей памфлетности — также привлекали Мейерхольда, были родственны его устремлениям. Это находит свое убедительное отражение в высказываниях Мейерхольда о Маяковском и его драматургии, которые читатель найдет на страницах этого издания.

Пожалуй, особенно интересны суждения Мейерхольда о пьесах «Клоп» и «Баня», которые он рассматривал как замечательные явления политически действенного поэтического театра. Так, Мейерхольд говорил: «Несмотря на то, что и «Клоп» и «Баня» написаны прозой, в этой прозе перед вами вырастает большой поэт... Когда Маяковский становится патетичным, он никогда не бывает ходулен. На сцене самое трудное — развить патетику и довести ее до величайшего подъема. Здесь сказывается природа Маяковского как поэта-трибуна. Он прежде всего говорит все одушевляясь, волнуясь, он никогда ни о чем не говорит нейтрально, спокойно. И когда он нападает на своего врага и когда он восхищается нашими достижениями, нашей рационализацией, индустриализацией, социалистическим соревнованием, и т. д. — это для него величайшая конкретность, которой он живет.

Вот величайшая заслуга этого поэта-трибуна. Вот главная заслуга Маяковского».

Если вспомнить о бесчисленных напаках на пьесы Маяковского — не только при его жизни, но и много позднее, — то приведенное высказывание Мейерхольда приобретает особое значение. К тому же оно свидетельствует не только о проницательной оценке произведений Маяковского, предназначенных для театра. Режиссеру — первому постановщику его пьес — близок и дорог пафос Маяковского, который вырастает из высокогражданственного и одновременно лирико-поэтического восприятия жизни советского народа. Это как нельзя лучше характеризует направление мысли самого режиссера, со все большей энергией стремившегося к действительному выражению поэтического начала, неотделимого от советской современности. О многом говорит, в частности, и то, что, высоко ценя в Маяковском драматурга-поэта, Мейерхольд отказывается от какого-либо вмешательства в материал драматургии.

Воссоздавая обличье мещанина в Присыпкине (И. В. Ильинский), в Олеге Баяне (А. А. Темерин) и других персонажах комедии Маяковского, Мейерхольд вновь прибегал к тому сгущенному преувеличению, что и при постановке «Мандата». Однако теперь эти персонажи оказывались не музейными монстрами, а вполне жизненными, выхваченными непосредственно из современной действительности, активно действующими образами.

Этому помогали и декорации и костюмы Кукрыниксов, привлеченных Мейерхольдом к оформлению первой части спектакля, и игра актеров, в первую очередь — Ильинского и Темерина, необыкновенно остро почувствовавших монументализм сатиры Маяковского. Эти качества определили сильные стороны спектакля, и о них невольно вспоминаешь сегодня, смотря «Клопа» на сцене Московского театра сатиры и других театров, многим обязанных опыту первого постановщика и первых исполнителей «феерической комедии».

Выступая в 1936 году в Ленинграде с докладом на тему «Маяковский-драматург», Мейерхольд говорил: «Наши театры в долгу перед Маяковским. Его пьесы должны вернуться на сцену, чтобы зазвучать с еще большей силой и страстностью, чем они звучали в свое время. Сейчас театр имени Мейерхольда занят подготовкой новой редакции «Клопа».

Если в 1928 году... контуры будущего не ощущались еще во всей своей конкретности, то сейчас, когда уже отсчитаны две пятилетки, когда жизнь обогнала самые смелые мечты, театр получает все возможности для максимальной сценической конкретизации той обстановки «будущего», которая еще больше оттеняет ничтожество «клопов» — Присыпкиных. Театр ставит себе задачей показать фантастическое будущее в сегодняшнем дне, насытить содержание сцен будущего показом достижений СССР, и в первую очередь показом новых людей».

В работе над пьесами Маяковского Мейерхольд с особенной ясностью ощущал, что «советский художник, конечно, не имеет права... отделять жизнь от своего искусства и искусство от своей жизни». На этот важнейший вывод его наталкивала и работа над другими советскими пьесами. Но, конечно, в их осуществлении многое зависело от тех возможностей, которые они в себе заключали. Возможности были различными, и это следует учесть, знакомясь с заметками и выступлениями Мейерхольда по поводу спектаклей «Командарм 2», «Последний решительный», «Список благодеев», «Вступление».

Утверждая с первых лет революции тип агитспектакля-митинга, в котором так сильна была линия социально-политической сатиры, широко пользуясь средствами сценической ги-

перболы, вовлекая в действие самые разнообразные и неожиданные средства выразительности, борясь за зрелищный театр, Мейерхольд вместе с тем стремился и к созданию монументального трагического спектакля. Трагическое всегда было оборотной стороной той буффонности, которая так громко заявляла о себе в его спектаклях. Но, естественно, новая действительность обязывала к новому осмыслению трагического. И путь Мейерхольда к этому новому осмыслению был сложен.

Трагедийные ноты звучали напрямую и в более ранних постановках Мейерхольда, но в советские годы он подошел впервые к проблеме трагедии в собственном смысле слова в 1929 году, когда осуществил постановку «Командарм 2» И. Сельвинского.

«Командарм 2» возвращал зрителя к суровому, овеянному мужественной романтикой времени гражданской войны. Драматический конфликт пьесы, основа ее трагической коллизии заключались в столкновении боевого командира-большевика Чуба с самозванным «командармом» Оконным, бывшим счетоводом, размагниченным мелкобуржуазным интеллигентом, сумевшим на короткий момент захватить в свои руки командование. Чуб одерживает победу над Оконным, ниспровергает этого обанкротившегося претендента в герои.

Мейерхольд строил спектакль «Командарм 2» в широких эпических масштабах. Перед зрителем представлена как бы озаренная молниями, напряженная, проникнутая ощущением тревоги и взволнованности обстановка, в которой разворачивались события. Эпический, «легендарный» план подчеркивался суровой простотой музыкально-ритмически и графически четко выверенных мизансцен. «Наш театр более решительно, чем это сделал автор, выдвигает симпатии актеров, участвующих в спектакле, на сторону Чуба и ставит Оконного, Веру и Петрова перед более беспощадным судом, чем тот, перед которым поставил их автор», — отмечал Мейерхольд.

Своеобразным продолжением опытов по созданию трагедийного спектакля явилось и обращение к пьесе «Последний решительный» Вс. Вишневского. Она была поставлена на сцене ГосТИМа в начале 1931 года. Определяя задачи этой постановки, Мейерхольд говорит в одной из заметок о том, что в ее основу была положена идея готовности граждан СССР к обороне страны строящегося социализма, готовности на любые жертвы во имя победы пролетариата в неизбежной классовой схватке с империалистами Запада.

Определяющими для звучания спектакля «Последний решительный» были его финальные эпизоды. Сцена «Застава № 6» принадлежит к замечательным достижениям Мейерхольда-режиссера. В этой сцене был показан бой пограничников и моряков с врагом, вторгшимся в пределы Советской страны (автор заглядывал в своей пьесе в будущее, которое через десять лет стало реальностью).

Когда старшина Бушуев — Н. Боголюбов, истекая кровью, писал мелом на доске цифры, обозначающие число граждан Советского Союза, которые останутся в рядах бойцов после гибели двадцати семи защитников заставы и продолжат их дело, — это был образ огромного внутреннего содержания; не схема, не «арифметика вместо диалектики», как острил один из оппонентов Мейерхольда, а большой, покоряющий своей мужественной правдой образ. Здесь снова, как и в других спектаклях Мейерхольда, важнейшее значение имела музыка. Она использовалась не просто в качестве «сопровождения», а как действенный, истинно драматический компонент. Выразительность последней сцены во многом зависела от резко контрастирующей с происходящим музыки.

Такой контраст вытекал из самой ситуации, намеченной в пьесе. Ее сущность заключалась в том, что, отражая наступление противника, советские моряки и пограничники вели неравный бой, погибая один за другим, а в это время, прорываясь сквозь залпы, по радиопродуктору доносились звуки фокстрота и песенки Мориса Шевалье, передаваемых оттуда — с Запада, откуда шел враг.

Смертельно раненный старшина, обращаясь к одному из бойцов, еще державших в руках винтовку, приказывал: «Заткни... Европу...», — и выстрел обрывал пошлую мелодию, придавая действию уже ничем не нарушаемый, единый мужественный и патетический строй.

Находились критики, которые не умели или не хотели понять сущность режиссерского

замысла, с такой глубокой внутренней правдой воплощенного в этой сцене Боголюбовым в образе Бушуева, погибавшего, но самой своей гибелью утверждавшего веру в конечную победу советских людей. Эти критики назойливо твердили о трагической обреченности и «несовременности» героев финального эпизода спектакля, не делая исключения и для образа, созданного Боголюбовым. Даже напротив,— он казался им особенно несовременным, декадентским. Тем самым они лишь демонстрировали свою неспособность понять новую природу трагедийности, с такой силой раскрытую режиссером и талантливым артистом в сцене «Застава № 6».

Проникнутая подлинным трагизмом и героикой, эта сцена вплотную подводила к той концепции «оптимистической трагедия», которая вскоре была положена Вс. Вишневским в основу его знаменитой пьесы, получившей это название.

* * *

Подводя итоги тридцатипятилетней сценической деятельности Мейерхольда и отмечая наиболее характерные черты его облика как художника, П. А. Марков писал, что его можно было бы назвать режиссером-поэтом: «Это не значит, что его поэтическое мирозерцание сентиментально или не действенно. Мейерхольд — поэт-сатирик, поэт-памфлетист, поэт глубоких чувств и страстных мыслей»*. Эти творческие особенности и определяли направление поисков новых советских пьес режиссером. В заметке 1936 года, характеризуя программу руководимого им театра, Мейерхольд заявлял: «Особенно охотно работает театр над пьесами поэтов, потому что ему наиболее близка поэтическая система образов и потому, что поэт-драматург обычно дает наиболее отшлифованный словесный материал».

Это наглядно подтверждает сам перечень авторов советских пьес, которые ставил Мейерхольд. Здесь и Маяковский («Клоп» и «Баня»), и Сельвинский («Командарм 2»), и Безыменский («Выстрел», 1929; комедия была поставлена бригадой молодых режиссеров под руководством Мейерхольда). Настойчивое стремление к поэтическому осмыслению действительности не менее отчетливо обнаружилось и в обращении режиссера к «Последнему решительному» Вс. Вишневского, а позднее к пьесе «Список благодетелей» Ю. Олеси (1931) и к «Вступлению» Ю. Германа (1933).

Мейерхольда привлекала не стихотворная форма сама по себе, а прежде всего та высокая внутренняя насыщенность образа, та «эпиграмматичность» (если вспомнить применяемый им самим термин), которая позволяла подойти в спектакле к подлинно поэтической одухотворенности. Это ясно видно из публикуемых в настоящем издании высказываний — и не только о «Командарме 2», написанном стихами, но и о «Последнем решительном», «Списке благодетелей» и других пьесах, написанных прозой.

Это поэтическое видение мира было не просто свойством режиссерского стиля, манеры, а чем-то гораздо большим. Оно было органически, неразрывно связано со всем строем мировоззрения художника, со всей образной системой, каждый раз глубоко оригинальной и в то же время, при всей несхожести отдельных постановок, сохранявшей несомненную внутреннюю общность. В этом постоянстве были свои необыкновенно привлекательные, сильные стороны, но была, однако, и односторонность. Она сказывалась особенно ясно в крайней нетерпимости к тем явлениям драмы и театра, которые не укладывались в рамки эстетической программы самого Мейерхольда.

Программа перестройки театра в соответствии с новыми задачами времени, времени развернутого социалистического наступления, была изложена Мейерхольдом в брошюре «Реконструкция театра» (1930), текст которой читатель найдет в нашем издании. Здесь особенно ясно проявляется стремление Мейерхольда к решению все более глубоких и сложных задач в создании произведений, посвященных современности. Подчеркивая особое общественно-воспитательное значение театрального искусства в СССР, Мейерхольд развивает здесь мысль о необходимости преодоления примитивизма пьес-«агиток», явно не удовлетворяющих возросших духовных запросов народных масс. Именно поэтому он с такой непримири-

* П. М а р к о в , Правда театра, М., «Искусство», 1965, стр. 53.

мостью осуждает, как явно устаревшие и несостоятельные, «все эти диалоги и монологи а these», эти «выходы на сцены типовых схем с семафорами в руках: дернул стрелку вверх, понимай: у «красных» всегда одни достоинства, опустил стрелку вниз, понимай: у «белых» всегда одни недостатки», эти наивные эпизоды «в так называемых революционных пьесах, где показывается, как «Европа разлагается» и т. п.

Характерно, что, отвергая упрощенную плакатность, стремясь к драматургии, в которой идейно-социальная содержательность неотрывна от подлинно поэтической наполненности, Мейерхольд высоко оценивал, например, такие пьесы, как «Любовь Яровая» К. Тренева и «Темп» Н. Погодина.

Произведения советских авторов, которые осуществляются Мейерхольдом в последний период его деятельности, сохраняя внутреннее единство с прежними его постановками, в то же время несут отчетливые черты углубления психологической характеристики действующих лиц с явным преодолением приемов образа-маски. Если в какой-то мере эти приемы еще сохранялись, хотя уже в явно рудиментарном виде, в том же «Последнем решительном», то уже совсем по-иному обстояло дело и в «Списке благодетелей» Ю. Олеси и в инсценировке «Вступления» Ю. Германа.

В «Списке благодетелей» была продолжена тема путей интеллигента-индивидуалиста в революции, тема кризиса индивидуалистического сознания, нашедшая свое отражение ранее и в «Учителе Бубусе» и в «Командарме 2». Характеризуя структуру будущего спектакля, его внутреннюю динамику, Мейерхольд утверждал, что нужно, «чтобы эта пьеса не воспринималась как пьеса равновесия, а воспринималась как постоянное нарушение равновесия, потому что в этой пьесе все время борются два начала, все время происходит какая-то борьба».

Особенно существенно и характерно для эволюции режиссерского искусства Мейерхольда то, что, стремясь передать во всей ее драматической напряженности борьбу двух начал (приятия нового, революционного мира и индивидуалистического отталкивания от него), он шел теперь прежде всего по пути создания живого человеческого характера. Мейерхольд специально подчеркивал в своей экспликации «Списка благодетелей»: «Нужно, чтобы на сцене были живые лица, а то может получиться, что мы пьесу прочитаем и она будет очень абстрактной». Об этом же с особенной убедительностью свидетельствует один из высших взлетов Мейерхольда в работе над современной темой — постановка «Вступления» Ю. Германа.

Когда вспоминаешь «Вступление», то обычно прежде всего в памяти возникает эпизод волнующего, исполненного огромной трагической силы монолога безработного инженера, вынужденного торговать порнографическими открытками, Гуго Нунбаха,— монолога, обращенного к бюсту Гёте. Роль Нунбаха, великолепно реализуя замысел режиссера в самой его глубочайшей сущности, играл Л. Свердлин.

В изломанном, нервном ритме, покачиваясь на подламывающихся ногах, полуфокстротным шагом приближался опьяневший Нунбах к монументально возвышавшемуся бюсту великого поэта-гуманиста, чтобы задать свой горький, проникнутый щемящей болью вопрос: почему он, инженер Гуго Нунбах, не строит домов? «Фаустовская» тема приобретала здесь неожиданный, остроразоблачительный по отношению к миру капитализма поворот. Образ-обобщение, образ-символ, свободный от какой-либо риторики и искусственности, глубоко человеческий, возникал перед зрителем.

Это один из самых ярких примеров достижений режиссера, когда сценический образ оказывал мощное воздействие на зрителя, раскрывая большую мысль, большую правду жизни.

В 30-е годы Мейерхольд продолжал работу и по новому сценическому прочтению классики. В издании публикуются материалы, посвященные постановкам классических пьес — «Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина (1933) и «33 обморока» (1935), куда вошли три «малые» пьесы А. П. Чехова — «Медведь», «Предложение» и «Юбилей». В них читатель найдет оригинальные и глубоко обоснованные толкования, подсказанные проникновением в образный строй произведений, и в то же время он в них увидит проявления режис-

серского своеволия (хотя бы в самой концепция «тридцати трех обмороков», как канвы, положенной в основу построения действия в чеховском спектакле).

В 1934 году Мейерхольд поставил «Даму с камелиями» А. Дюма-сына. Появление этой пьесы на сцене ТИМа вызвало и недоумение и даже решительные протесты, например, Всеволода Вишневского. Самый уровень философии пьесы Дюма, если здесь вообще можно говорить о философии, исключал возможность добиться подлинной удачи — удачи, которая была бы достойна лучших завоеваний Мейерхольда. Попытки социологически обосновать обращение к пьесе Дюма были не очень доказательными — Мейерхольд говорил не столько о том, что заключала в себе пьеса, сколько о том, что он хотел бы вложить в нее.

Вместе с тем «Дама с камелиями» была по-своему несомненно значительной работой. В ней Мейерхольд как бы возвращался к своим прежним приемам раскрытия эпохи через образцы характерной для нее живописи (такими образцами здесь были прежде всего полотна Ренуара и Мане) и необыкновенно виртуозно, истинно музыкально строил действие. Но в то же время все эти приемы, найденные еще в самую раннюю пору его режиссуры, были вовсе не просто повторены. Главный интерес спектакля заключался как раз в том, что здесь не было отвлеченной, холодной стилизации, а торжествовала органическая соподчиненность изысканного ритмического рисунка, великолепной цветовой гаммы, пластического построения мизансцен и внутренних психологических характеристик, очень тонких и очень сдержанных по внешним формам своего выявления. Характерно, что критики (например, Ю. Юзовский) говорили о «мхатовских» переживаниях, имея в виду Маргерит — З. Райх и Армана — М. Царева.

Особое значение для Мейерхольда в последние годы его жизни имела работа над произведениями Пушкина и опора на принципы его театральной поэтики. Театральные идеи Пушкина, как мы видели, издавна занимали большое место в размышлениях Мейерхольда о сценическом искусстве. Однако теперь это приобретало новый смысл.

Мейерхольд любил цитировать известные слова Пушкина из статьи «О драме», в которых определено то, «чего требует наш ум от драматического писателя». Но в более раннюю пору он, вспоминая эту классическую пушкинскую формулу, определяющую сущность реализма в театре («истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»), придавал ей ограниченное значение. Так, например, он утверждал, что «истина страстей» — «ведь это музыкальный термин».

И вот в 1934 году Мейерхольд приступил к постановке оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Главное, к чему стремился режиссер, осуществляя эту постановку в Малом оперном театре в Ленинграде, было приближение «Пиковой дамы» Чайковского к пушкинскому первоисточнику, желание «насытить атмосферу чудесной музыки... озоном еще более чудесной повести А. С. Пушкина». Для этой цели было написано даже новое либретто (В. И. Стеничем) взамен старого, отвергнутого либретто М. И. Чайковского. Действие оперы было перенесено из восемнадцатого века в девятнадцатый, в пушкинское время.

Музыка гениальной оперы была постигнута в ее глубинной, насыщенной истиной страстей основе, а вся душевная жизнь героев оказывалась органически связанной с реальными «предполагаемыми обстоятельствами». Они-то и были воссозданы в спектакле с большой впечатляющей силой. Противостоя дурной оперной условности, они последовательно вели к подлинному «пушкинизированию» оперы.

В постановке не удалось избежать и некоторых спорных новаций. Ведь музыка оперы непосредственно связана со старым либретто, от которого новое либретто отходило весьма решительно. Некоторые эпизоды были переосмыслены В. И. Стеничем совершенно по-иному. Так, например, первая сцена разворачивалась за карточным столом. Это отвечало началу пушкинской повести («Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова»), но кардинально расходилось со старым либретто, — здесь действие первой сцены происходит, как известно, в Летнем саду.

В ходе работы над «Пиковой дамой» Мейерхольд писал: «Режиссер обязан вникнуть в самое дыхание, в самую основу, самое зерно музыкальных движений... Не красоты дол-

жен искать режиссер в мизансценах. С помощью мизансцен вскрывается подтекст, вскрывается то, что лежит между строк».

Каждый, кому довелось видеть этот спектакль, несомненно признает, что в нем поражала высокая степень художественного реализма, особенно удивительная именно в оперном театре. Это было непосредственно связано с тем, что Мейерхольд насыщал оперу Чайковского духом пушкинской поэзии, настроениями и мыслями пушкинских героев, самой атмосферой пушкинского времени.

Пожалуй, именно постановка «Пиковой дамы» в наибольшей степени способна дать наглядное представление о том, чем мог бы стать воплощенный под режиссерским руководством Мейерхольда пушкинский «Борис Годунов».

Сравнительно обширные материалы, публикуемые в книге, связанные с работой Мейерхольда над «Борисом Годуновым», могут стать предметом специального исследования. Можно сказать, что это — целый трактат, в котором читатель найдет и интереснейшее толкование трагедии, и характеристику отдельных ее образов, и значительнейшие суждения о театральной поэтике Пушкина в целом. Интересно также, что именно с замыслом постановки «Бориса Годунова» связано прямое заявление Мейерхольда о том, что он становится на путь такого раскрытия классики, который исключает вмешательство в ткань пьесы, нарушение ее целостности. Об этом Мейерхольд говорил еще в 1934 году в своей лекции на театральном семинаре «Интуриста»: «Пожалуй, интереснее, чтобы мы, режиссеры, подходя к вопросу о классиках, начали ставить классиков, ничего в них не переделывая». Это вовсе не означало отказа от нового прочтения классического произведения, от его активного современного осмысления. Напротив, Мейерхольд подчеркивал: «Тем не менее мы можем показать их новыми. Не только тем способом можно прикоснуться к вещи, чтобы перекроить ее и перестроить сцену. Это — не единственный путь».

Знакомясь с материалами, посвященными работе над трагедией Пушкина, читатель не только будет поражен щедрым обилием идей и наблюдений режиссера, но и с особой ясностью ощутит то, что сближало Мейерхольда через посредство Пушкина и с К. С. Станиславским.

А середина 30-х годов была порой несомненного сближения Мейерхольда со Станиславским. В эту пору Мейерхольд не раз публично — и в статьях, и в выступлениях — заявляет о своей близости к принципам не только практики, но и теории Станиславского. Выступая в Ленинградском лектории с докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины» (14 марта 1936 года), он говорил: «Бывают такие ученики больших учителей, как ваш покорный слуга, который обязан своими большими достижениями тому обстоятельству, что начало своей деятельности провел в лаборатории замечательного мастера — К. С. Станиславского». Здесь же Мейерхольд подчеркивал, что, стремясь в своих исканиях «к утверждению на сцене реализма на базе условного театра», он руководствовался теми обязательными правилами, обязательными законами, которые, по его словам, он получил от Станиславского и которые никогда не профанировал. Мейерхольд говорил: «Я часто отступал от канонов, которые он мне вручил, я не шел по проторенной дороге, я любил искать дороги окольные, но я никогда не терял связи с жизнью».

Нет сомнения, что выступления партийной печати против формализма и натурализма в 1936 году по их основной направленности воспринимались Мейерхольдом как дополнительный толчок к пересмотру его «окольных дорог». Необходимость такого пересмотра он со все большей отчетливостью осознавал, и это осознание определялось внутренним развитием самого художника. В этом и был главный пафос и значение доклада «Мейерхольд против мейерхольдовщины» и выступления на собрании театральных работников Москвы 26 марта 1936 года. Они были непосредственно связаны с выступлениями партийной печати, явились откликом на них — искренним, горячим и, как часто у Мейерхольда, не чуждым полемических крайностей. На это не следует закрывать глаза, знакомясь с текстом этих двух выступлений Всеволода Эмильевича. Как увидит читатель, требовательно и самокритично подходя к собственному творчеству, признавая свою ответственность за «мейерхольдовщину», Мейерхо-

льд в то же время в отдельных высказываниях, в оценках творчества ряда деятелей советского театра был явно полемически пристрастен и чрезмерно резок.

К тому же нужно иметь в виду, что, как мы понимаем это ныне, в свете исторической перспективы, в оценке оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» — в связи с ее критикой в печати и был поднят вопрос о «мейерхольдовщине» — была не только односторонность, но и та несправедливая категоричность приговора, которая отнюдь не способствовала объективному рассмотрению проблемы. Доля очевидной нервозности и порой даже какой-то неожиданно резкой нетерпимости, которая улавливается в интонациях и отдельных абзацах выступлений Мейерхольда, бесспорно связана была и с этими обстоятельствами. Вне противоречивых условий, в которых протекала дискуссия о формализме в середине 30-х годов, нельзя правильно воспринять и выступлений самого Мейерхольда.

Когда театр имени Мейерхольда был закрыт, К. С. Станиславский привлек его к работе в своем оперном театре, а с октября 1938 года Мейерхольд стал главным режиссером этого театра. Нужно очень ясно и точно представить себе корни и причины такого сближения. Были ли в этом какой-то компромисс со стороны Станиславского? Конечно, нет! Станиславский никогда не поступался своим художественным credo. Он принял Мейерхольда в свой театр, поручил ему самостоятельную работу над новыми постановками, заинтересованно и дружелюбно сотрудничал с ним. Станиславский всегда ценил неистощимую фантазию и изобретательность Мейерхольда, смелость и остроту его замыслов, неожиданность и новизну решений. Трудно гадать, какие плоды принесло бы сотрудничество двух выдающихся режиссеров, едва только начавшееся, но обещало оно очень многое.

* * *

Ныне доброе имя режиссера-коммуниста Мейерхольда восстановлено, а его творческое наследие возвращено и истории нашего театра и современности. Важная, неотъемлемая часть этого наследия — литературные материалы, собранные в этом издании. Они помогут увидеть подлинный живой облик неутомимого искателя, открывателя новых театральных горизонтов, огромного мастера режиссуры, прошедшего большой, сложный и трудный путь.

В день 90-летия со дня рождения В. Э. Мейерхольда, 10 февраля 1964 года, в опубликованной на страницах «Правды» статье П. А. Маркова мы прочитали о нем такие слова: «Его вера в народ, его вера в коммунизм позволила ему создавать подлинные художественные ценности в спектаклях о нашей современности. Зрительный зал отвечал на их пафос ответным пафосом гнева, восторга, смеха и печали».

Хочется верить, что литературное наследие Всеволода Эмильевича Мейерхольда, собранное в этом издании, поможет нашим современникам почувствовать то, что переживал зритель на спектаклях, им поставленных, и по достоинству оценить все, внесенное им в нашу советскую театральную культуру.

Б. Росточкий

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящее издание — первое собрание литературного наследия Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Это литературное наследие составляют статьи и заметки, письма, дневниковые записи, выступления (в форме стенографической и протокольной записи), беседы с представителями печати. Принадлежащие Мейерхольду оригинальные драматические произведения и переводы в настоящее издание не входят.

Впервые В. Э. Мейерхольд выступил в печати в 1902 году, поместив в московской газете «Курьер» корреспонденцию из Милана*. Затем с 1907 по 1910 год в различных изданиях печатались его статьи, которые он вместе с другими, до того не публиковавшимися, объединил в книге «О театре» (Спб., 1913; авторское предисловие датировано ноябрем 1912 г.). При жизни Мейерхольда также были опубликованы его брошюра «Реконструкция театра» (М., 1930), немало статей и заметок, многочисленные беседы с представителями печати. В двухтомном труде Н. Д. Волкова «Мейерхольд» (М.—Л., 1929) помещены отрывки из писем и записей Мейерхольда, относящихся к дореволюционному периоду. Многие высказывания Мейерхольда отражены в отчетах о его выступлениях, опубликованных в печати.

Посмертно опубликованы (не полностью): шесть стенограмм и записей выступлений Мейерхольда — в журнале «Театр» (1957, № 3), одна стенограмма — в «Ежегоднике Института истории искусств» (1959), одна — в журнале «Искусство кино» (1962, № 6), отрывки из ряда стенограмм — в «Неделе» (1964, № 6) и журнале «Театр» (1966, № 3), три письма — в «Литературной газете» (1964, 11 февраля), «Биографические данные» (не полностью) в журнале «Театральная жизнь» (1965, № 4). В нескольких статьях театроведов приведены отрывки стенограмм и материалы из эпистолярного наследия Мейерхольда и записи его высказываний.

В целом литературное наследие Мейерхольда велико. Документы этого наследия, в частности большое количество стенограмм и немало писем, статей, набросков к ним и других записей, хранятся главным образом в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (фонд 998 — В. Э. Мейерхольда и фонд 963 — Государственного театра имени Всеволода Мейерхольда), а также в различных хранилищах Москвы и Ленинграда† и у ряда учеников, сотрудников и корреспондентов Мейерхольда.

В материалах литературного наследия Мейерхольд раскрывается не только как артист и режиссер, но и как пытливый исследователь и писатель, отличающийся своеобразным творческим обликом, обладающий собственным литературным стилем.

Разумеется, Мейерхольд был прежде всего режиссером. Поэтому почти все его литературные работы тесно связаны с его режиссерской деятельностью и являются, по существу, теоретическим комментарием к ней. Публикация их даст читателю возможность получить некоторое представление о постановках Мейерхольда.

В высказываниях Мейерхольда читатель, несомненно, найдет богатейший источник, из которого можно черпать много ценного для живого театрального опыта. Многие вопросы, волновавшие Мейерхольда, и сегодня волнуют театральных деятелей. И многие его ответы на такие вопросы и сегодня полны актуального значения.

Неустанные и чрезвычайно разносторонние искания выдающегося мастера сцены представляют огромный интерес. Это относится не только к тем из них, которые приводили его к замечательным достижениям, но и к тем, которые не дали положительных результатов. Ис-

* В 1933 году, выступая на партийной чистке, Мейерхольд рассказывал, что, еще будучи гимназистом, он посылал из Пензы корреспонденции в московские театральные издания. Эти корреспонденции пока не найдены.

† Небольшая часть документальных материалов хранится в Государственном Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина — в фондах Музея Государственного театра имени Вс. Мейерхольда; основную ценность здесь составляют иконографические, а также нотные материалы.

кания Мейерхольда так или иначе отразились в его литературных работах и выступлениях. В высказываниях Мейерхольда запечатлены этапы его сложного творческого пути.

Для того чтобы понять сущность искусства Мейерхольда, надо обязательно рассматривать его деятельность в непрерывном развитии. В беседе с режиссерами периферийных театров 11 февраля 1935 года Мейерхольд говорил: «Станиславский часто перестраивал и видоизменял свои формулировки, так же делаю и я. Я не остановился в периоде «Зорь», я ведь во многом переменялся; в том-то и прекрасно искусство, что ты на каждом этапе ловишь себя, что ты ученик... Мы изменяемся, потому что постоянно изменяется жизнь; основные наши позиции мы не меняем, но при том, что основные позиции остаются, все-таки происходит целый ряд изменений». Мейерхольд постоянно подчеркивал, что он является экспериментатором в искусстве. Эту особенность его творчества надо всегда иметь в виду, чтобы не попадать впросак, как это не раз случалось с критиками, которые пытались попрекать его теми высказываниями или сценическими опытами, от которых он уже успел далеко отойти.

Знакомясь с литературными работами Мейерхольда, читатель должен знать, как он сам оценивал их. Очень существенны, например, его высказывания по поводу книги «О театре». Уже в предисловии к ней Мейерхольд писал, что в вошедших в книгу статьях есть места, которые кажутся ему «требующими некоторых дополнительных разъяснений и экскурсов». А в 30-х годах он говорил: «Если бы у меня было свободное время, я хотел бы переписать некоторые мои статьи из книги «О театре», чтобы, не изменяя их по существу, освободить их от модной в начале века модернистской терминологии. Сейчас она только мешает правильно оценить их»^{*}.

Некоторые материалы, помещенные в настоящем издании, дают возможность получить представление об эволюции отдельных постановок Мейерхольда в процессе их жизни на сцене, в результате переработок или создания новых редакций спектаклей.

Составитель стремился привести характеристики всех постановок Мейерхольда, данные им самим, по крайней мере постановок московского периода (то есть начиная с 1920 года), а также раскрыть те его замыслы, которые не были осуществлены. В книге не представлены лишь несколько постановок 20-х годов, высказывания Мейерхольда о которых не зафиксированы; быть может, отчасти восполнят этот пробел сведения об этих постановках, приводимые в комментариях.

Объем материалов по тому или иному спектаклю не всегда определяется значением спектакля. В ряде случаев включение в сборник текста, связанного с конкретной постановкой, объясняется не местом этой постановки в творчестве Мейерхольда, а значительностью содержания текста, проблематикой, выходящей за пределы данной постановки (такова, например, стенограмма доклада «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке).

В литературном наследии Мейерхольда нашли отражение не только творческая деятельность и творческие принципы выдающегося режиссера, но и его общественная деятельность и отношение к различным современным ему явлениям театральной жизни.

Материалы дореволюционного периода публикуются в первой части настоящего издания, материалы советского времени — во второй.

Основу каждой части составляет собственно литературное наследие Мейерхольда, то есть принадлежащие его перу статьи, заметки, письма и его высказывания, зафиксированные в стенографической записи; в приложениях печатаются его высказывания в изложении других лиц и беседы с ним, а также автобиографические материалы. В виде исключения в основном составе книги печатаются высказывания Мейерхольда о некоторых его постановках в записи других лиц (благодаря этому удастся полнее охватить работу над определенным спектаклем). Это либо записи учеников Мейерхольда, старавшихся с наибольшей точностью передавать содержание и характер его высказываний, либо беседы для печати, которые обычно просматривал и исправлял он сам.

Поскольку настоящее издание представляет собой собрание избранных литературных

^{*} См.: Александр Гладков, Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. — Сб. «Тарусские страницы», Калуга, 1961, стр. 302.

работ Мейерхольда, в него вошли не все его печатавшиеся статьи, зато оно знакомит читателя с очень многими письмами, записями, выступлениями и другими материалами, до сих пор не публиковавшимися.

В книгу не вошли статьи «Милан» (1902), «Балаган» (вторая статья под этим заглавием, написанная совместно с Ю. М. Бонди, 1914), «Война и театр» (1914), «Глоссы доктора Дапертутто на «Отрицание театра» Ю. Айхенвальда» (1914), рецензия на «Книгу о Евреинове» В. Каменского (1917), «Письма на места» из журнала «Вестник театра» (1921), статья «Яркие театры». «Кармен», написанная совместно с В. М. Бебутовым под псевдонимом «Озлобленные новаторы» (1921), брошюра «Амплуа актера», написанная совместно с И. А. Аксеновым и В. М. Бебутовым (1922), заметки «Рей-Мей за неделю», написанные совместно с З. Н. Райх (журн. «Эрмитаж», М., 1922), «Сто лет» (1932) и некоторые небольшие статьи, заметки и письма в редакцию. Многие из этих работ имели чисто злободневное значение, они содержат мало нового для понимания творческой практики Мейерхольда, его взглядов на искусство и его литературной деятельности. Подавляющее же число статей и заметок Мейерхольда, написанных и опубликованных в советский период, включено в издание.

Из писем Мейерхольда вниманию читателя предлагаются те, которые по своему содержанию представляют принципиальный интерес, освещают его деятельность в разные периоды и характеризуют его взаимоотношения с выдающимися деятелями культуры и искусства. Хотя писем Мейерхольда сохранилось немало, мы, к сожалению, не располагаем рядом его писем, представляющих значительный интерес; так, не удалось разыскать его письма к

А. А. Блоку, Л. Н. Андрееву и другим; погибли письма к его близким сотрудникам — режиссеру В. М. Бебутову и художнику В. А. Шестакову.

Стенограммы и записи выступлений Мейерхольда, отобранные для настоящего издания, дают дополнительные сведения о творческом пути режиссера, освещают отдельные периоды его творчества, раскрывают его взгляды на различные явления общественной и художественной жизни.

Из многочисленных стенограмм репетиций взяты преимущественно высказывания Мейерхольда, носящие характер экспликаций; особое значение имеют экспликации спектаклей, работа над которыми не была завершена (другие материалы об этих спектаклях либо отсутствуют, либо очень скудны). Печатаются записи репетиций «Ревизора», опубликованные еще при жизни Мейерхольда. В издание включены также фрагменты стенограмм репетиций неосуществленной постановки «Бориса Годунова»; по объему эти фрагменты очень значительны, однако они составляют лишь небольшую часть стенограмм, запечатлевших эту интереснейшую работу Мейерхольда. Издание стенограмм репетиций, а также режиссерских экземпляров Мейерхольда, являющихся трудами особого характера и поэтому требующих особых методов публикации, должно стать специальной задачей исследователей.

Не вошли в настоящее издание и материалы педагогической деятельности Мейерхольда (1908—1938 гг.). Эти обширные материалы, требующие обстоятельного комментирования, также заслуживают специальной публикации.

Из бесед с Мейерхольдом, помещенных в различных органах печати, из газетных и журнальных отчетов о его выступлениях даны те, которые расширяют наши представления о его взглядах и его деятельности. (Естественно, что в издание включены лишь те беседы и отчеты, которые не вызывают сомнений в правильности передачи мыслей Мейерхольда. Некоторые из этих материалов были прокорректированы им самим или составлены при его участии.)

Статьи Мейерхольда, как правило, печатаются без сокращений; лишь иногда в статьях о постановках, а также в беседах о них опускаются чисто информационные сообщения (распределение ролей и т. д.). Что же касается стенограмм и записей его выступлений, то здесь сокращения, и довольно многочисленные, оказались неизбежными.

Стенограммы в огромном большинстве остались не выправленными Мейерхольдом; поэтому в них много непонятных мест, фраз, не дописанных стенографистками. По тем немногим стенограммам, которые Мейерхольд правил сам, видно, как тщательно он работал

над ними, как добивался точной передачи мысли. Подготовка же к печати направленных стенограмм представляла значительные трудности. Приходилось подчас опускать не ясные по смыслу места. В ряде случаев сокращались повторения одних и тех же положений и примеров, встречающиеся в нескольких выступлениях или беседах.

Некоторые стенограммы печатаются со значительными сокращениями (тогда в заглавии указывается «Из доклада...», «Из беседы...»). Это объясняется их большим объемом, наличием в них частых отступлений от основной темы, обилием откликов на вопросы организационного порядка, имевшие значение лишь для определенного момента. Сокращенная публикация ряда стенограмм дала составителю возможность включить в издание дополнительные материалы, представить литературное наследие Мейерхольда более разнообразно по содержанию и по жанрам.

Сокращения в текстах Мейерхольда отмечаются отточиями.

В беседах и отчетах, включенных в издание, опущены вводные и заключительные фразы интервьюеров и репортеров; такого рода изъятия не оговариваются.

Если сам Мейерхольд книгу «О театре» и позднейшие задуманные им, но не осуществленные сборники своих литературных работ строил по тематическому принципу, то для издания литературного наследия такой принцип не подходит. Основная задача данного издания — отразить творческий путь Мейерхольда и последовательное развитие его взглядов. Поэтому в основу издания положен хронологический принцип. Но проводится он с некоторыми отступлениями. Как известно, книга «О театре» состоит из отдельных статей, написанных на протяжении пяти лет, но в настоящем издании они не распределены по отдельным годам, дабы не нарушалось впечатление от книги в целом. Объединены письма к одному и тому же лицу, относящиеся к одному периоду. Сгруппированы материалы об одном и том же спектакле.

Статьи, написанные Мейерхольдом совместно с другими авторами, печатаются в общей последовательности материалов. Протокольные и репортерские записи выступлений публикуются только в тех случаях, когда отсутствуют стенограммы этих выступлений.

Перевод иностранных слов дается в сносках (в отличие от сносок самого Мейерхольда, они помечаются «Ред.»), все остальные пояснительные сведения — в комментариях в конце каждой части (при первом упоминании). Краткие характеристики лиц, упоминаемых в текстах, вынесены в именной указатель.

Заголовки многих выступлений, бесед, заметок принадлежат составителю и поэтому заключены в угловые скобки.

Написание дат, проставленных Мейерхольдом на письмах, унифицировано, и все даты помещены перед текстом. Там же, в угловых скобках, помещены даты, установленные составителем. Даты статей и других материалов находятся также перед текстом. Датировка до 1 февраля 1918 года — по старому стилю, далее — по новому.

Все сокращенные автором слова приводятся нами полностью. Исправлены опечатки, ошибки стенографисток, неточности в датах, в цитатах, в написании иностранных текстов. Цитаты из произведений классиков, как правило, приводятся по последним изданиям. Иностранные имена и вошедшие в русский язык иностранные слова, которые Мейерхольд иногда писал на соответствующем иностранном языке, даются по-русски. Неясные места стенограмм расшифровываются предположительно — в угловых скобках. Небольшая стилистическая правка проведена там, где она абсолютно необходима, однако остались нетронутыми те места, где есть опасность, что правка могла бы исказить смысл или стиль автора; поэтому в текстах стенограмм неизбежно остаются некоторые шероховатости. Такие пометки стенографисток, как «аплодисменты» и др., сохраняются в тех случаях, когда они оттеняют эмоциональную окраску речи Мейерхольда.

Комментарии к настоящему изданию не ограничиваются сведениями справочного характера. Иногда в комментарии включаются высказывания Мейерхольда, не вошедшие в основной текст издания, но тематически связанные с комментируемым документом; в них приводятся также некоторые дополнительные сведения, характеризующие творческую деятель-

ность Мейерхольда.

Научный аппарат книги дополняют биографическая справка о В. Э. Мейерхольде и полный список его режиссерских работ (то и другое — во второй части).

А. Февральский

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ 1891-1917

ИЗ ДНЕВНИКА 1891 ГОДА

17 <апреля>. Среда. ...Последнее время я все думаю и думаю. У меня как будто две жизни — одна действительная, другая мечтательная. Последней я, конечно, отдаюсь больше, чем первой, так как в первой, окружающей меня, слишком мало утешительного, слишком мало того, что я нахожу в жизни мечтательной. Жизнь моя действительная обставлена не тем, чем она должна быть обставлена, почему я и стараюсь, хоть и этого не должно бы быть, как можно дальше удалиться от этой гадкой меня окружающей действительности. Разве та жизнь только прекрасна, где можно найти полнейший комфорт, полнейшую беззаботность, а вместе с тем полнейшее отсутствие ума? Нет! Мне не нужна такая жизнь. В этой жизни слишком много гадостей, подлостей, так незаметно прикрывающихся внешним лоском. Но волей-неволей приходится плестись в жизни этих людей мрака и неведения. А для того, чтобы эта действительная жизнь не казалась слишком несносной, я выбрал себе жизнь мечтательную. Выбрал я себе ее уже давно, года четыре тому назад.

30 <апреля>. Вторник. ...Вот и пасха прошла. Опять наступило время гимназии¹ — гимназии, где можно встретить самый разнообразный колорит всякой дребедени... Не преувеличиваю. Господи, если бы хоть раз кто-нибудь заглянул в самую глубину этого великолепного здания с надписью «Пензенская вторая гимназия», в здание, где развиваются умы молодого поколения и подготавливают на поприще государственной деятельности. Войдя в это здание, можно поразиться окружающим: все, начиная от полов, ковров, ручек дверей и кончая мундирами педагогов, блестит и невольно наводит на мысль, что вот здесь дисциплина, здесь закон. Но стоит только глубже забраться в эти дебри, сразу получишь одно разочарование; стоит только раз посидеть на одном из уроков какого-нибудь Ракушана, который, надо заметить, преподает уже 13 лет, или г-на Беловольского, с таким жаром преподающего русскую литературу, можно сразу написать характеристику наших учителей, задавшихся целью сделать из нас людей... Да, я страшно желаю, чтобы хоть раз послушали их на уроках и подумали, что за люди воспитывают нас и готовят из нас будущих деятелей. Тогда бы невольно всякий согласился, что любви и уважения к таким людям питать невозможно. Тогда бы всякий согласился, что эти люди только отбивают охоту учиться.

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

I

30 января 1896 г. Москва

...От спектакля Общества искусства и литературы получил большое наслаждение. Станиславский — крупный талант. Такого Отелло я не видел, да вряд ли когда-нибудь в России увижу¹. В этой роли я видел Вехтера² и Россова³. При воспоминании об их исполнении краснеешь за них. Ансамбль — роскошь. Действительно, каждый из толпы живет на сцене. Обстановка роскошная. Исполнители других ролей довольно слабы. Впрочем, Дездемона выделялась⁴...

II

22 июня 1898 г. Пушкино¹

...Репетиции идут прекрасно, и это исключительно благодаря Алексееву <Станиславскому>. Как он умеет заинтересовывать своими объяснениями, как сильно поднимает настроение, дивно показывая и увлекаясь. Какое художественное чутье, какая фантазия.

«Шейлок»² будет идти совсем по-мейнингенски³. Будет соблюдена историческая и этнографическая точность. Старая Венеция вырастет перед публикой, как живая. Старый «жидовский квартал», грязный, мрачный с одной стороны и полная поэзии и красоты площадь перед дворцом Порции с видом на ласкающее глаз море с другой. Там мрак, здесь свет, там подавленность, гнет, здесь блеск и веселье. Одна обстановка сразу вычерчивает идею пьесы. Декорации работы Симова. Мы видели их на моделях (макеты) его же работы, которые принес на чтение пьесы Алексеев.

Пьеса распределена очень удачно: в роли Шейлока будут чередоваться Алексеев и Дарений⁴.

А как, спросишь ты, ведет себя на репетиции Дарений, этот гастролер, пробывший в провинции лет восемь. Неужели легко подчиняется необычной для него дисциплине? Вот в том-то и дело, что не только подчиняется внешней дисциплине, а даже совсем переделывает заново ту роль (Шейлока), которую он так давно играет. Толкование роли Шейлока Алексеевым настолько далеко от рутины, настолько оригинально, что он не смеет даже протестовать, а покорно, хотя и не слепо (на это он слишком умен), переучивает роль, отделяется от условщины, от приподнятости. А если бы ты знала, как это трудно! Ведь восемь лет играл эту роль и по сколько раз в год. Нет, Дарский заслуживает большого уважения.

Алексеев будет эту роль играть, конечно, лучше. Роль им отделана дивно...

III

28 июня 1898 г. Пушкино

...Вот какое впечатление выношу я,— кончив школу, я попал в Академию драматического искусства. Столько интересного, оригинального, столько нового, умного. Алексеев не талантливый, нет. Он *гениальный* режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия...

IV

8 июля 1898 г. Пушкино

...Вчера вечером начали «Царя Федора»¹. Алексеев читал пьесу и показывал декорации (макеты)². В оригинальности, красоте и верности декораций идти дальше некуда. На декорации можно смотреть по часам и все-таки не надоест. Какое не надоест — их можно полюбить, как что-то действительно. Особенно хороша декорация второй картины первого дей-

ствия «Палата в царском тереме», в ней уютно; эта декорация хороша по уютности и стильности. Из оригинальных декораций — «Сад Шуйского», «Мост на Яузе». Сад Шуйского по замыслу принадлежит Алексееву. Как ты думаешь, что в ней оригинального? Деревья тянутся по сцене на самом первом плане вдоль рампы. Действие будет происходить за этими деревьями. Можешь себе представить этот эффект. За деревьями видно крыльцо дома Шуйского. Сцена будет освещена луной. Кроме Федора³ буду играть В. И. Шуйского (подлеца) и Старкова (тоже). Таким образом, когда Федора играет Платонов, я играю Старкова, Шуйского — Москвин. Когда Москвин Федора, я играю Шуйского, Платонов — Старкова.

V

22 июля 1898 г. Пушкино

...Сегодня читал нам Алексеев «Ганнеле»¹ под аккомпанемент специально написанной для этого произведения музыки. Аккомпанировал автор Симон.

Я плакал... И мне так хотелось убежать отсюда. Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, красота! Об идее здесь молчат, а когда говорят, то так, что делается за нее обидно. Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптмановокой «Ганнеле». Может быть, и могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда.

Когда Алексеев кончил «Ганнеле», я и Катя² застыли со слезами на глазах, а актеры заговорили о сценических эффектах, об эффектных положениях ролей и т. д.

VI

9 августа 1898 г. Пушкино

...Мое исполнение роли Тирезия¹ Немировичу очень понравилось и по замыслу и по выполнению. Он говорит — «блестяще». Принц Арагонский² его не удовлетворяет; Алексеев, напротив, в восторге, давно перестал делать замечания. Как раз сегодня была репетиция «Шейлока» и исполнение мое вызывало в присутствующих гомерический смех. Вообще «Шейлок» совсем готов. Сегодня репетировали в последний раз...

ПИСЬМА А. Н. ТИХОНОВУ (СЕРЕБРОВУ)

I

6 мая 1901 г. <Москва>

Не сердитесь, дорогой Александр Николаевич, что не отвечал на Ваши милые письма так долго. С тех пор, как я получил от Вас второе письмо, прошел ровно месяц. Третье Ваше письмо получил на днях. В течение последнего месяца был очень занят — отчасти делами театральными, отчасти заботами семейными.

В театре после пасхи начались репетиции новых пьес для будущего сезона: «Дикой утки» Ибсена и «Михаила Крамера» Гауптмана¹. Я не занят в них, но все-таки готовился к «беседам». Вы, вероятно, слышали, что репетициям у нас предшествуют «беседы», где режиссеры и актеры обмениваются мнениями по поводу идей и быта пьесы, характеристик действующих лиц, общего рисунка постановки etc. Кроме того, за это время пришлось работать в комиссии по организации в нашем театре «дополнительных» спектаклей, так как в нашем театре ставятся в сезон всего 4—5 пьес и поэтому многие из артистов бездействуют и боятся постепенного угасания артистической индивидуальности. Так вот хотелось бы этими «дополнительными» спектаклями немного ободрить дух артистической личности и дать ему расти и совершенствоваться. Не знаем еще, что из этой организации выйдет. Предвидим много-много преград². Подробнее поговорю об этом, — если, конечно, интересуетесь, — при свидании.

А когда думаете быть проездом в Москве?

Если не в самом конце мая, то увидимся.

Жена моя с деткой³ уехали отдыхать в деревню. Квартиру я свою бросил и живу пока у друга своего. Жду не дождусь, когда покину вонючую Москву. Хочется свежего воздуха, запаха майской травы и тишины-тишины...

Ваш пессимизм по поводу студенческих дел⁴ мне понятен и непонятен. Понятна грусть, когда к борьбе стремишься и *должен* уступить, коль бой неравен: «там сила, но не право».

Но мне хочется, чтобы Вы были в борьбе чуть-чуть объективнее. Помните: так должно быть! Неужели море теряет в Ваших глазах обаяние и силу, раз оно знакомо с часами затишья?! «Пусть сильнее грянет буря»⁵ и море зашумит...

Ваш М.

Читали апрельскую книжку «Жизни», читали «Буревестник» Горького?⁶

Пишите по тому же адресу, как последнее письмо⁷.

II

28 ноября 1901 г. <Москва>

«Как мало прожито, как много пережито!..» Необычайные события, мучительнейшие волнения, роковые исходы — вот что мешало мне писать Вам, дорогой Александр Николаевич! Я получил от Вас два письма; кажется, что я получил их в течение одной недели и так недавно; смотрю на штемпеля конвертов и не верю — так давно все это было... «Все это было когда-то...» «Старый дом»¹, «Ганнеле»², «Перекаты»³, Метерлинк в постановке Попова, пьеса Ростана⁴, Ваши хлопоты по устройству концерта⁵, скандал в Электротехническом институте⁶, волнения, сходки, резолюции... Вот она, бурлящая жизнь, вот ее приливы и отливы! А главное, все это так быстро, быстро, быстро... Вы браните меня, что я так долго не отвечаю Вам, а мне не верится, что долго. Мне кажется, я распечатал Ваши письма только вчера. Я страшно жил. И думаю, так страшно живет все современное человечество. Да, именно страшно. Разве не страшно — желать, мечтать, создавать для того, чтобы в один злосчастный день все ваше здание рушилось под ударами Судьбы, единственно всесильной как смерть. Вы нетерпеливо мнете письмо и говорите: «Ну же, факты, факты!..» Извольте, извольте. Ар-

кадий Павлович Зонов сошел с ума⁷.

Я и он почти каждый день сходились и говорили, чтобы реализовать давно желанные мечты. Говорили и писали. У него не было денег, не было места; нашлось место, явились деньги. Он хотел работать при журналах, я его устроил. Он радовался, как ребенок, потому что осуществилось то, к чему давно стремился. Писать о театре, видеть горячих людей за работой разрушения старых форм и создания новых. Какая радость! Зонов выпрямился, стал голову держать вверх, стал чаще улыбаться и много говорить, стал рано вставать и поздно ложиться.

Вспорхнул, покинув пошлое прозябание в долине, вспорхнул; и устремился в горы, полетел высоко, высоко...

И мы полетели. Ведь он полетел с нами вместе, со мной, с другими соратниками по оружию. Мы взлетели и стали парить то вверх, то вниз, а он стал подниматься выше, выше, выше... Мы пробовали подниматься до него, но не могли, мы не могли дышать тем же воздухом, а он мог. Вдруг мы не стали понимать его. Тогда мы поняли, что он ушел от нас безвозвратно. Мы долго смотрели ему вслед, но с каждым днем и часом он улетал от нас все дальше и дальше. Теперь мы его уже не видим, то есть видим, но не понимаем.

Аркадий Павлович в палате для душевнобольных. Я навещаю его. Известил родных, но никого еще нет. Он пока на моем попечении.

В то самое время, когда Вы с увлечением читали Бодлера, и я увлекался им. До сих пор зачитываюсь им. Оценили ли Вы «Падаль», «Осеннюю песню», «Разбитый колокол», «Самобман» и «Неизгладимое»? Читал и старого Бердяева.

Так вот не писал Вам оттого, что болезнь Зонова совершенно выбила меня из колеи. Кроме того, был сильно занят в театре. Заболел Лужский, и мне пришлось готовить роль бургомистра («Штокман»)⁸. Роль большая, пришлось зубрить, потом репетиции, волнение и проч. Играл ее третьего дня. Потом. Много пришлось работать по организации журнала⁹. О журнале напишу тогда, когда все уладится.

В школе нашей при театре занятия идут бессистемно¹⁰. Вернее, занятий нет никаких. Все ограничивается участием учеников в народных сценах. Ни лекций, ни сцен из пьес. Танцуют, фехтуются. Хорошо поставлен класс грима (Судьбинин).

В театре туман. Нехорошо, что ставится пьеса Немировича, бездарная, мелкая, приподнятая фальшиво¹¹. Все по-боборыкински¹²! И отношение автора к среде, и словечки, и стиль письма. Стыдно, что наш театр спускается до таких пьес.

А пьеса Горького благодаря этому задерживается¹³. Вот что досадно!

Попов ставит Метерлинка. Я мотаю себе это на ус.

Поездка наша в Питер решена¹⁴. Будем играть у вас пост, пасху и фоминую неделю.

Вот опять увидимся. Тогда ближе ознакомимся.

Пишите о делах в университете и специальных учебных заведениях. С 13-го не имею никаких вестей. Резолюцию универсантов от 13-го с. м. читал¹⁵. Ловко!

Пишите скорее и простите мне мое долгое молчание.

Что за пьеса Ростана «Пьеро...»? Где можно прочитать ее?¹⁶ Прочтите «Сфинкс» Тетмайера в «Вестнике всемирной истории» (№ 11)¹⁷. Необычайно красиво и сильно!

Жду ответа.

Ваш Вс. М.

ИЗ НАБРОСКОВ 1901-1902 ГОДОВ

I. <ИЗ ЗАПИСЕЙ 1901 ГОДА>

Когда подъезжали к станции, солнце взошло и осветило первыми лучами город, оставшийся позади. При красноватом освещении он казался величественным, этот азиатский невежественный грязный городок, похожий скорее на село. Как обманчива внешность, подумалось, и вспомнились стихи Надсона: «Бедна, как нищая...»

Солнце долгое время скрывалось за горой, казавшейся на оранжевом фоне неба угрюмой и величавой. Как только въехали на шоссе, на обеих сторонах которого разбросаны палатки кочующих татар, светящее, но еще не греющее солнце ослепило нас, радостное, обновляющее дух своим величием, игривостью. Привет тебе, восходящее солнце! Ты зовешь нас к неустанной борьбе, к жизни самопожертвований, к борьбе со злом и невежеством, ты даешь нам стремление подавить гнет социальной несправедливости, созданной борьбой труда и капитала. Привет тебе, восходящее солнце.

Бугуруслан.

Самое опасное для театра — служить буржуазным вкусам толпы. Не надо прислушиваться к ее голосу. Иначе можно свалиться с «горы» в «долину». Театр тогда велик, когда он поднимает толпу до себя и, если не поднимает, так, по крайней мере, тащит ее на высоты. Если прислушиваться к голосу буржуазной толпы, как легко можно свалиться вниз. Всякое стремление ввысь тогда только целесообразно, когда оно неподкупно. Надо бороться во что бы то ни стало. Вперед, вперед, всегда вперед! Пускай будут ошибки, пускай все необычно, крикливо, страстно до ужаса, скорбно до потрясения и паники, все-таки все это лучше золотой середины. Никогда не поступаться и всегда меняться, играть разноцветными огнями, новыми, непоказанными. Огни эти слепят зрение, но они разгорятся яркими кострами и приучат к своему свету. Так приучается в темной комнате различать очертания человек, пробывший в ней долго.

II. ЛИСТКИ, ВЫПАВШИЕ ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ (ПО ПОВОДУ КРАСНОГО ПЕТУХА» Г. ГАУПТМАНА) (1901 г.)

Люди разделились на высших и низших и между ними выросла стена.

Люди все больше перестают понимать друг друга, потому что они озлоблены — с одной стороны, проклятой борьбой за существование, с другой стороны, тем, что «миром правит глупость». Пожалуй, в последнем надо искать самую важную и глубокую причину озлобленности людей, которая толкает их на самые нелепые преступления.

Люди стараются свести свои потребности до крайности (часы для Филица¹ — идеал комфорта), глупые из них довольствуются ничтожеством, но чуть человек порасторопнее, умнее,— его начинает угнетать убогость обстановки и черствость окружающей среды. А чтобы выйти из нее, нужны деньги. А разве можно достать их естественным путем пролетарию, которого все обирают? Вот в чем, в погоне за золотым тельцом, надо искать причину возрастающего процента преступности. Нелепость социального строя, где капитал не в труде, а в деньгах, создает преступные инстинкты и калек.

Всегда и везде злоба, оттого что «господином теперь может быть каждый». «Весь свет — смирительный дом». И поэтому тот, кто хочет, чтобы культура приводила людей к мягким отношениям, к объединенности действий, кто сознает, что «весь мир должен вперед идти», — тот, конечно, всегда должен держать оппозицию.

«Нравственности нынче не стало» не оттого, что темен народ, по крайней мере, не оттого только, как утверждают многие, а оттого, что «вместо нее законы пошли, тут так... там

эдак. А в церковь заглянешь, там сидит всякая сволочь да глаза к небу закатывает». Разве пресловутый закон Гейнце² не достаточно показывает, что миром правит глупость и что глупцам не важна культура нравов и мыслей, а <важен> закон, как мертвая буква, ходячая мораль, способная притупить всякую совесть и обесмыслить человека и уничтожить в нем всякую инициативу. Очевидно, человек «не может жить без хлама, ему нужна вся эта мишура, — пастор Фридрици³, колокольный звон, расписные стекла, алтарные покровы», как нужны законы Гейнце.

Да, люди перестали понимать друг друга, потому что люди разделились на высших и низших. Человек затерялся. «Никто не знает, что важно в жизни». «На свете всюду горе. Только как глядеть на это. А то, то же самое может и радостью быть...»

Да, люди перестали понимать друг друга, потому что их заел самоанализ, безверие, — это у интеллигенции, у простого народа — ханжество и вечный страх.

Надо скорее столкнуться, пора бросить пессимистические завывания и стоны самоанализа, пора разжечь в себе солнечные инстинкты, и скорее к борьбе! К борьбе открытой, неустанной с глупостью, что миром правит.

Как важно, чтобы нам почаще рассказывали люди свои исповеди! Это открывает нам возможность постичь сложную душу человеческую. Так же важно нам знать каждую драму, хоть самую простую, но выхваченную из жизни и бесхитростно просто рассказанную.

Существуют порядки где-то, в каких-то учреждениях и углах — все равно, порядки возмутительные, недопустимые, варварские. О них знают и молчат. Или протестуют против них лишь редкими нервными вспышками. Надо повествовать о них людям и без субъективной окраски. Надо уметь только вовремя отдернуть занавеску и вовремя крикнуть: «Смотрите. Вот уголок нашей жизни!»

Исповедь какого-то самоубийцы, человека, впавшего в безверие и смуту настроений, заставляет нас призадуматься над причинами болезненного душевного уклада, а объективное отражение действительности развивает общественное самосознание и устанавливает общественную и профессиональную этику.

Гауптман в «Красном петухе» рассказал нам простую историю жизни, не драму и не комедию, а именно трагикомедию, как он сам назвал свою пьесу. Он показал уголок жизни, а жизнь?.. Разве жизнь не трагикомедия? Вся драма ее развивается на фоне смеха. «Жизнь — игра. Мудр тот, кто постиг это». Помните эпитафию Шницлера к его «Зеленому попугаю»? Да, именно, жизнь — игра! Вся драма ее растет на смехе, безудержно звонком и так повышенном, что трудно понять его, постичь. И люди часто плачут так, что плач их слышится как смех. И кажется, что высшее горе проявится именно так вот, в смехе, с улыбкой на устах...

Гауптмана упрекают в том, что он бросил индивидуалистические драмы для бытовой, семейной. Но как же мечтать о совершенстве духовной жизни отдельных единиц массы, когда масса до сих пор не может отделаться от того гнета, при котором невозможно человеческое существование? Генрих «Потонувшего колокола»⁴ вышел в жизнь с известной закаленностью, с большим мужеством, давшим ему возможность бросить семью и детей ради высшего долга, но ему пришлось потратить эту силу на кулачную расправу с людьми-зверями. А когда настала пора для высших проявлений этой силы ради вечных бессмертных идей, силы были уже потрачены, и Генрих погиб.

Гибнет в смуте и сумерках современное человечество, тратя всю свою силу на борьбу с первобытным варварством. И только где-то слышен стон и плач, который зовет к окончательной борьбе с преградами, чтобы раз навсегда очистить себе путь к тому, о чем мечтает современность,— отстоять *человека*.

С тех пор, как Гауптман написал свою первую драму «Перед восходом солнца», прошло много лет, а человечество все еще не может обойтись без кровопролития.

III. ИЗ ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ ЛИЦУ

<Конец 1901—начало 1902 г.>

...Я часто страдаю, потому что у меня остро развитое самосознание. Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть. Я часто в разладе со средой, в разладе с самим собой. Постоянно сомневаюсь, люблю жизнь, но бегу от нее. Презираю свое слабование и хочу силы, ищу труда. Я несчастен чаще, чем счастлив. Но счастье найду, как только перестану копаться в анализах, как только окрепнут силы, чтоб броситься в активную борьбу. В новой пьесе Горького кто-то говорит: «Надо замешаться в самую гущу жизни»¹. Верно. А босьяк Сережка в «Мальве» говорит: «Надо всегда что-нибудь делать, чтобы вокруг тебя люди вертелись... и чувствовали, что ты живешь. Жизнь надо мешать чаще, чтобы она не закисала»². Верно. В драме Треплева, Иоганнеса и Тузенбаха³ много моего, особенно в Трепеле. Когда в 1898 году я впервые играл эту роль, я переживал много сходного с ним. Исполнение роли Иоганнеса совпало с моими увлечениями индивидуалистическими тенденциями. Призывные ноты Тузенбаха к труду, к активной борьбе помогают мне вырваться из области идеализма пассивного. И вот я рвусь к жизнеспособности, к трепетному здоровому труду. Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавать, разрушая. Теперь кризис. Самый опасный момент. И остро развитое сознание, сомнения, колебания, самоанализ, критика окружающего, увлечения доктринами — все это не должно быть целью, только средством. Все это для чего-то другого.

Страдал и страдаю. Все, на что только намекнул в письме, конечно, помогало моему творчеству.

Мое творчество — отпечаток смуты современности.

Впереди новое творчество, потому что новая жизнь. Меня уже захватила новая волна.

ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВУ

I

29 сентября 1899 г. Москва

Уважаемый и дорогой Антон Павлович!

Обращаюсь к Вам с маленькой просьбой, заранее извиняясь, если она покажется Вам нескромной. Дело вот в чем. Роль Иоганнеса в «Одиноких» Гауптмана поручена мне. Прошу Вас, помогите мне в работе моей над изучением этой роли. Напишите, что Вы требуете от исполнителя роли Иоганнеса. Каким рисуется Вам Иоганнес? Напишите хоть в общих чертах и только в том случае, если это не утомит Вас. Репетиции начнутся на будущей неделе.

Вчера вся труппа наша собралась на молебен, но молебна не было, так как митрополит не разрешил «служить» в театре. И отлично. Может быть, благодаря этому (по крайней мере отчасти) собрание наше было особенно торжественным, свободным и сильным. Мы, как бозры¹, отстаиваем свою независимость. Константин Сергеевич прочитал молитву, мы пропели молитву. Владимир Иванович благодарил в короткой речи труппу за тот труд, который она несла в течение семи месяцев. Затем пили чай. Торжественность дополнялась еще тем, что собрание было почему-то особенно тихим, сосредоточенным. Никаких речей, ни одного банального слова! Владимир Иванович предложил послать телеграмму московскому генерал-губернатору. Некоторые громко крикнули «просим», большинство промолчало. Предложение же послать телеграммы Вам и Гауптману было принято не только единодушно, но и истово.

Давно я не был в таком повышенном настроении духа, как вчера. И я знаю, отчего так. Театр наш понял и открыто заявил, что вся сила его в зависимости от тесной связи с величайшими драматургами современности. Я счастлив, что скрытая мечта моя наконец-то осуществляется!

Мы Вас ждем к первому представлению «Дяди Вани»².

Жду скорого ответа (пишите на театр)³.

Ваш почитатель, глубоко уважающий Вас

Вс. Мейерхольд

Окончание статьи о Вас в августовской книжке «Жизни» прочитал с наслаждением⁴.

II

23 октября 1899 г. Москва

Дорогой, уважаемый Антон Павлович!

19 октября в первый раз играл Грозного¹. К этому спектаклю пришлось усиленно готовиться. Приближение спектакля волновало так сильно, что я не мог ни над чем сосредоточить своего внимания. Вот почему так долго не отвечал на Ваше милое, любезное письмо.

Крепко жму Вашу руку, Антон Павлович, и благодарю за присланную характеристику Иоганнеса. Хоть Вы и коснулись только общих черт ее, но сделано это с таким мастерством, что образ Иоганнеса вырисовался совершенно ясно. В данное время у меня нет под руками ни лишней рукописной роли, ни лишней пьесы, не то воспользовался бы Вашим любезным предложением я прислал бы Вам то или другое. Впрочем, все, что Вы набросали в письме своем об Иоганнесе даже в общих чертах, само по себе наталкивает на целый ряд подробностей, таких, которые вполне гармонируют с основным тоном образа одинокого интеллигента, изящного, здорового, но вместе с тем глубоко печального.

К репетициям «Одиноких» до сих пор не приступали, так как все свободное время посвящается срепетовке «Дяди Вани», первое представление которого назначено на вторник 26 октября.

Все это время играл чуть не каждый вечер, по утрам бывал утомлен и простых репетиций «Дяди Вани» (а они бывали чаще всего по утрам) не посещал.

Недавно был на первой генеральной и смотрел первые два акта (других два, которые репетировались без декораций, не смотрел, чтобы не нарушить цельности впечатлений).

Пьеса поставлена изумительно хорошо. Прежде всего отмечаю художественную меру в общей постановке, которая (художественная мера) выдержана от начала до конца. Впервые два режиссера слились вполне: один — режиссер-актер с большой фантазией, хотя и склонный к некоторым резкостям в постановках, другой — режиссер-литератор, стоящий на страже интересов автора². И кажется, последний заметно доминирует над первым. Рамка (обстановка) не заслоняет собою картины. Идеиная существенная сторона последней не только бережно сохранена, то есть не завалена ненужными внешними деталями, но даже как-то ловко отчеканена.

Из исполнителей больше всего нравятся О. Л. Книппер (Елена), К. С. Алексеев (Астров), А. Р. Артем (Телегин) и М. П. Алексеева <Лилина> (Соня). О. Л. Книппер с поразительной правдивостью обрисовывает чеховскую нудную натуру. О Вишневском (Дяде Ване) не могу ничего сказать, не посмотрев третьего акта.

Пьесе, которая поставлена еще старательнее «Чайки», предсказываю громадный успех.

До нас долетел слух, что в декабре Вы собираетесь в Москву. Приезжайте скорее! Не бойтесь холода. Знайте, что любовь к Вам бесчисленных Ваших почитателей согреет Вас не только в Москве, но и на северном полюсе.

А я все-таки не знаю, где теперь Марья Павловна³. Если в Ялте, передайте мой привет. Вся труппа шлет Вам поклон и пожелания успеха. До *скорого* свидания!

Любящий Вас *Вс. Мейерхольд*

III

4 сентября 1900 г. Москва

Большое спасибо, дорогой Антон Павлович, за то участие, какое Вы приняли в планах моих относительно напечатания переведенной пьесы!¹ Сегодня отослал Вам ее для прочтения. Если Вы углубились в работу свою над новой пьесой, не читайте присланного. Успеется. А если на досуге откроете ее, прошу читать с карандашом и отмечать всякую стилистическую неловкость или неясно выраженный смысл. Если в этом месяце действительно приедете сюда, — обратно пьесы не пересылайте почтой, а привезите с собой. Думаю, что это стеснит Вас менее, чем пересылка, сопряженная все-таки с известными хлопотами. Вообще мне страшно неловко перед Вами. Мне кажется, что я мешаю Вам работать...

В театре нашем идет большая спешка. Репетиции утром и вечером. Много народу, оживление. «Снегурочка» почти слажена². Поставлена пьеса изумительно. Столько красок, что, кажется, их хватило бы на десять пьес. Гречанинов, написавший музыку к «Снегурочке», перещеголял Римского-Корсакова наивной простотой и стильным колоритом. Есть в музыке места, когда публика вдруг раздражается гомерическим хохотом. И заметьте, такое впечатление на публику производят не слова, а только музыка. Постарайтесь приехать к открытию (20 сентября), чтобы послушать эту прелесть.

В Москве у нас теперь гостит Максим Горький³. Он не пропускает ни одной репетиции и в полном восторге.

На одной из репетиций была и Мария Павловна. Сегодня в 5 часов вечера собираюсь к ней чаевничать. Сговорился с Ольгой Леонардовной⁴. Будет и М. Горький. Напишу Вам, как провели вечер.

В Москве ужасный холод. Так и ждем, что выпадет снег. Досадно. Это может задержать Вас в Ялте.

Неужели может случиться, что Вы не дадите нам Вашей пьесы в этом году?! Для меня это будет большое огорчение. Я все-таки, видите ли, рассчитываю получить рольку в Вашей пьесе⁵. Сознаюсь. Уж очень тоскливо без дела, во-первых, а, во-вторых,

В. Э. Мейерхольд. 1898 г.



Дарственная надпись А. М. Горького на книге, подаренной В. Э. Мейерхольду. 1900 г.

Изданіе товарищества „ЗНАНІЕ“ (СПБ., Невскій, 92).

Всеславному Эммануилу
Мейерхольду.

М. Горькій.

Взи, съ вашими тонкими и гут-
кими чувствами и вашей вдум-

РАЗСКАЗЫ.

ли своей ю-дадите порождо, не
доброто-доброе, какъ да еще
и будущи уверить въ этомъ, съ
ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

воздержитесь въ выражении своего
филантропическаго и безоточнаго
васъ. Колесу-то еще хочется

напоить. Цена 1 рубль. Вамъ хо-
роша и шире слова. То ба.

„Земелью рождаете и по-
ей раданіе, какъ и екры, что
уйт рещитесь въверхъ“.

Вверхъ!

С-ПЕТЕРБУРГЪ
1900.

М. Горькій

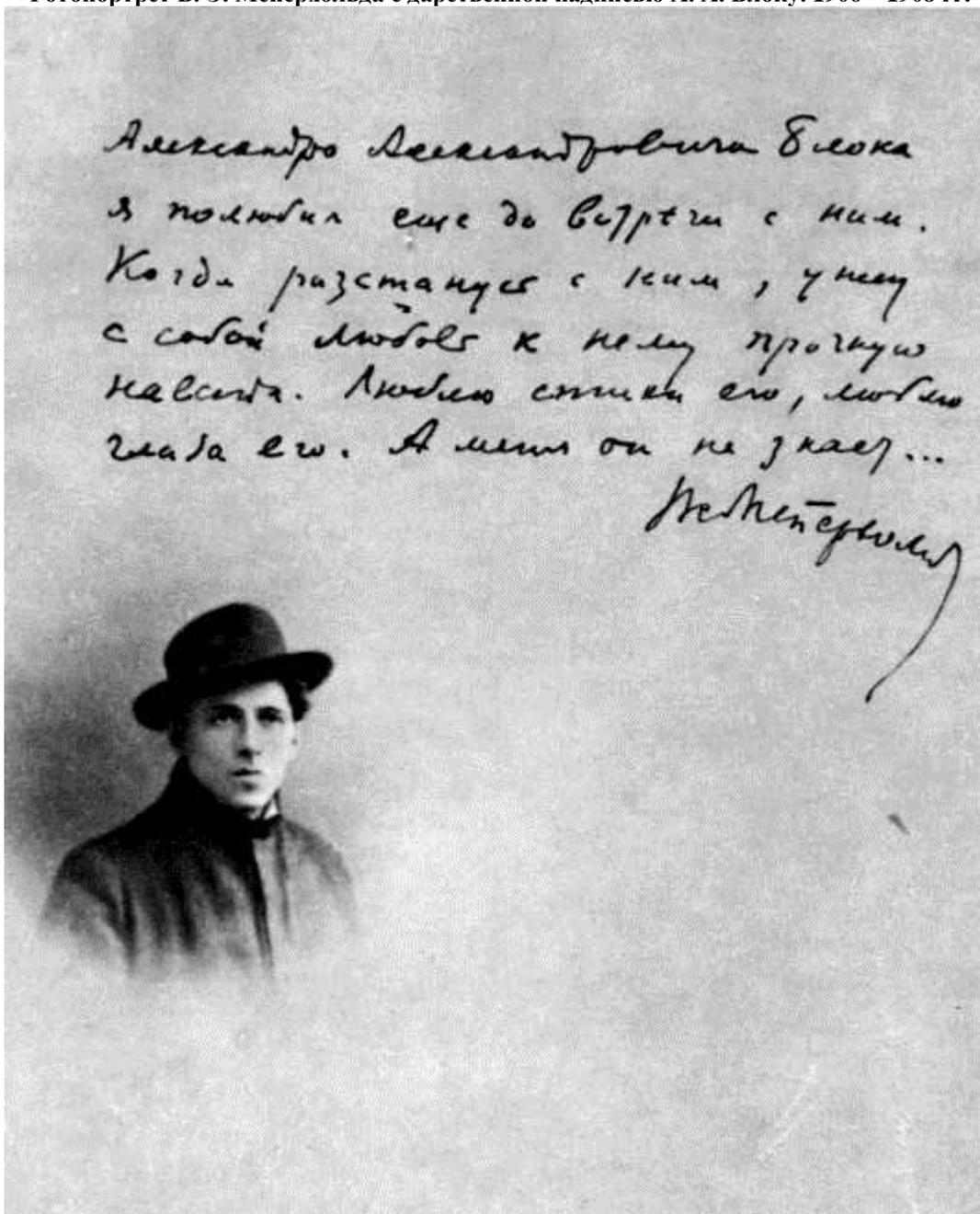
**В. Э. Мейерхольд, А. П. Чехов,
Вл. И. Немирович-Данченко. Севастополь. 1900 г.**



А. М. Горький среди артистов Московского Художественного театра. Справа от А. М. Горького — В.Э. Мейерхольд. Ялта. 1900 г.



Фотопортрет В. Э. Мейерхоolda с дарственной надписью А. А. Блоку. 1906—1908 гг.



сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета.

Желаю Вам успеха!

До свидания! До скорого свидания!

Любящий Вас *Вс. Мейергольд*

IV

1 октября 1900 г. Москва

Дорогой Антон Павлович!

Простите, что так долго не отвечал на Ваше письмо. Много волновался, и к столу совсем не тянуло. Рукопись свою получил¹. Большое спасибо, что Вы так или иначе разрешили мучивший меня вопрос о судьбе ее. Жаль, конечно, что никуда нельзя ее пристроить. Но... что делать?

Прошла неделя, как начался наш театральный сезон. «Как мало прожито, как много пережито»... «Снегурочка», на которую потрачено безумное количество артистических сил, столько напряжений, режиссерской фантазии и столько денег, — провалилась. Все участвующие пали духом и продолжают свою работу с болью в душе и уныло... Публика, равнодушная и к красоте пьесы, и к тонкому юмору ее, критиканствует, повторяя мнения разных «ведомостей» и «листочков». Сборы уже начинают падать. Все чувствуют себя неловко... В чем дело?

Очевидно, «Снегурочка» отжила свой век. Очевидно, что «современной смуте», на развалинах строя всей нашей жизни — мало призыва к одной лишь красоте...

Или это каприз развинченной публики, или это слепое ее доверие к прессе? Как понять?.. М. Горький почему-то считает невежественными и публику, и прессу.

Наши рецензенты невежественны, конечно... А публика? Правда, она легковерна, но чутья она не потеряла. Разве неверно, что пьеса мелка, хоть и красива?

Часть вины пусть примет на себя наш главный режиссер: опять перемудрил. Если приедете, увидите. Всего не напишешь.

А ведь мы Вас ждем непременно.

Вчера шел Ваш «Дядя Ваня». Это — в первый раз Ваша пьеса в этом сезоне. Несмотря на то, что вчера была суббота, публики собралось гораздо больше, чем на другие возобновленные пьесы («Одинокие» и «Смерть Грозного»). Все играли превосходно, и публика принимала и пьесу и актеров восторженно.

В четверг идет «Чайка». Наконец-то. Соскучились.

На прошлой неделе я сыграл две прежних роли: Иоганнеса и Грозного. Последнюю почему-то сыграл с большим подъемом. Зато и устал здорово.

Не хочется писать, поговорил бы с большим удовольствием. Приезжайте «и все. Ну, что, право...»².

До свидания! Да? Крепко жму Вашу руку.

Любящий Вас

Вс. Мейерхольд

Все ждут и шлют привет!!

V

18 апреля 1901 г. Москва

Дорогой Антон Павлович!

Вы пишете: «спасибо, что вспомнили». Если я не писал Вам так давно, неужели Вы могли подумать, что я забыл Вас. Да разве это возможно? Я думаю о Вас всегда-всегда. Когда читаю Вас, когда играю в Ваших пьесах, когда задумываюсь над смыслом жизни, когда нахожусь в разладе с окружающими и с самим собой, когда страдаю в одиночестве...

Если я не писал Вам и тем не дал реального доказательства моих постоянных дум о Вас, то только потому, что сознаю свою негодность к жизни, сознаю, что все мои переживания никому не интересны.

Я раздражителен, придирчив, подозрителен, и все считают меня неприятным человеком. А я страдаю и думаю о самоубийстве. Пускай меня все презирают. Мне дорог завет Ницше «*Wer-de der du bist*»^{*}. Я открыто говорю все, что думаю. Ненавижу ложь не с точки зрения общепринятой морали (она сама построена на лжи), а как человек, который стремится к очищению своей собственной личности.

Я открыто возмущаюсь полицейским произволом, свидетелем которого был в Петербурге 4-го марта¹ и не могу спокойно предаваться творчеству, когда кровь кипит и все зовет к борьбе.

Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие

^{*} — «Стань тем, кто ты есть» (нем.). — *Ред.*

подняться выше кастовых, узких интересов, чуждые интересы общественности.

Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего! Недаром петербургская молодежь так старательно подчеркивала свое отношение к нашему театру. В то время как на площади и в церкви ее, эту молодежь, бессердечно, цинично колотили нагайками и шашками, в театре она могла открыто выражать свой протест полицейскому произволу, выхватывая из «Штокмана» фразы, не имеющие к идее пьесы никакого отношения, и неистово аплодируя им². («Справедливо ли, чтобы глупцы управляли людьми просвещенными»; «когда идешь защищать правду и свободу, не следует одевать лучшей пары»). Вот какие фразы Штокмана вызывали демонстрацию. Театр объединил в себе все классы, различные партии, заставляя всех страдать одним горем, выражать один восторг, протестовать против того, что всех одинаково возмущает. Этим театр заявил свою беспартийность и намекнул нам на то, что его стены защитят со временем от нагаек тех, кто захочет управлять страной во имя всеобщего освобождения.

Общественное движение последних дней приподняло мое настроение, возбудило во мне такие желания, о каких я и не мечтал. И мне снова хочется учиться, учиться, учиться.

Мне нужно знать, совершенствоваться ли личность или идти на поле битвы за равенство.

Мне хочется знать, неужели нельзя стать равными и в то же время каждому руководиться своей моралью, безвредной другим и всем понятной, как проявление родственного духа.

Потом мне кажется: нельзя стать «господином», когда социальная борьба ставит тебя в ряды «рабов».

Я мечусь и жажду знаний.

А когда я смотрю на свои худые руки, я начинаю ненавидеть себя, потому что кажусь себе таким же беспомощным и вялым, как эти руки, которые никогда не сжимались в сильные кулаки.

Жизнь моя представляется мне продолжительным, мучительным кризисом какой-то страшной затяжной болезни. И я только жду и жду, когда этот кризис разрешится, так или иначе. Мне будущее не страшно, лишь бы скорее конец, какой-нибудь конец...

Ну, довольно об этом.

Скорее приезжайте к нам, милый Антон Павлович! Согрейте нас своею лаской. А Вас согреет природа. У нас хорошо. Весна с каждым днем распускается все больше и больше. И тянет на воздух, в недра природы. Недавно мы любовались в Петровско-Разумовском закатом солнца. Потом смотрели, как сгущались тени, как на фоне бледного неба постепенно выростали силуэты деревьев, тем выше, чем становилось темнее. Воздух холодел, на небе зажигались звезды, а в душе сгущались тени, как в природе. Хотелось быть в этой таинственной обстановке всю ночь, пережить тысячи дум, чтобы хоть чуть-чуть ближе приблизиться к уяснению непостижимого смысла бытия...

Горячо любящий Вас

Всеволод Мейерхольд

Черкните до приезда! Поклон Вашей матушке.

VI

<Конец декабря 1901 г. Москва>

С Новым годом, дорогой Антон Павлович!

Хотелось бы кому-нибудь молиться, чтобы Вы были здоровы, совсем здоровы, бодры, веселы... Тем, кто обожает Ваше творчество, такая молитва нужна, нужна...

Опять перечитываем Вас, Антон Павлович! Опять «Дуэль», «Палата № 6», «Черный монах», «По делам службы»... С этими рассказами связаны воспоминания юности, печальной, но светлой. Опять сдавленные слезы, опять ласки поэзии и трепетное ожидание лучшего будущего... С Вами легче жить, потому что Вы внушаете веру в лучшее будущее и заставляете

те терпеть.

Пуускай другие меняют свои увлечения художниками, как пиджаки, тысячи таких, как я, останутся верными Вам, Антон Павлович, навсегда.

Я никогда никого не чувствовал так, как чувствую Вас.

Вы привыкли к похвалам, Вам наскучили такие письма. Пуускай. Я Вами живу теперь, я должен поблагодарить Вас за поддержку. Крепко жму Вашу руку и, если позволите, целую.

Любящий Вас *Вс. Мейерхольд*

Пр-ивет Марии Павловне и Вашей матушке.

Новости:

Рабочие и студенты готовятся к выражению негодования по адресу Ванновского, обманувшего их ожидания¹.

Пьеса Немировича-Данченко возмутила публику². Отношение автора к ненавистной ей (особенно молодежи) буржуазии — безразлично. Пестро, красочно, но не значительно и не искренне. Узнали в авторе ученика Боборыкина и обижены за любимцев — Чехова и Гауптмана, обижены, что автор старался втиснуть их настроение в винегрет плохого вкуса. Внешние фокусы на первом плане. Для чего столько труда, столько денег?!

Вышел «Красный петух» Гауптмана. Превосходная пьеса.

В литературно-художественном клубе по вторникам читаются рефераты. После — обсуждения. Недавно какой-то доктор читал о «Записках врача» Вересаева³. Реферат вызвал оживленные прения. Собрание выразило сочувствие Вересаеву в его искреннем порыве высказать исповедь врача.

Здесь сыро и туманно.

VII

8 мая 1904 г. <Лопатино>

Дорогой Антон Павлович!

Большое спасибо за Ваше любезное письмо, которое Вы прислали мне, узнав о моей болезни, и на которое я — бессовестный — так долго молчал. Простите.

Здоровье мое улучшилось, как только приехал в Москву, оставив занятия. Посоветовался с врачом. Весной и летом играть не разрешили. В легких не нашел ничего. Сердце переутомлено. Послал в деревню. И вот с пасхи живу в глуши Саратовской губернии. Здесь сосновый лес, вода, и почта только два раза в неделю.

От антрепризы отказаться не могу¹. Слишком много вложил в нее. Если придется по необходимости, что делать. А так трудно.

Звала меня к себе Комиссаржевская, испугал Петербург². Кроме того, она собиралась взвалить на меня *только* режиссерский труд. Как ни интересен труд режиссера, актерская работа куда интереснее. В моем деле режиссура интересует меня постольку, поскольку вместе с поднятием художественного тона всего дела она помогает совершенствоваться моей артистической личности.

В будущем году труппа моя будет играть в Тифлисе³. Приезжайте посмотреть нас, потому что мы подросли в художественном смысле. Вашу пьесу «Вишневый сад» играем хорошо. Когда я смотрел ее в Художественном театре, мне не стало стыдно за нас. Мне не совсем нравится исполнение этой пьесы в Москве. В общем.

Так хочется сказать. Когда какой-нибудь автор гением своим вызывает к жизни свой театр, этот последний постигает секрет исполнения его пьес, находит ключ... Но если автор начинает совершенствовать технику и в творчестве своем поднимается в высоты, театр, как совокупность нескольких творцов, следовательно, творец более тяжеловесный, начинает терять этот ключ. Так, например, потерял ключ к исполнению пьес Гауптмана Deutsches Theater в Берлине (неуспех великолепной трагикомедии «Красный петух», «Шлюк и Яу», «Бедный Гейнрих»). Так, мне кажется, растерялся Художественный театр, когда приступил к Ва-

шему «Вишневому саду»⁴.

Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого «топотанья» — вот это «топотанье» нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: «Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе «Тиф». Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилён сказать точнее. Вы несравнимы в Вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, Вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у Вас.

В Художественном театре от третьего акта не остается такого впечатления. Фон мало сгущен и мало отдален вместе с тем. Впереди: история с кием, фокусы. И отдельно. Все это не составляет цепи «топотанья». А между тем ведь все это «танцы»; люди беспечны и не чувствуют беды. В Художественном театре замедлен слишком темп этого акта. Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется.

В частности: плохо играют Лопахина, лакея, Дуняшу, Варю, Аню.

Великолепны: Москвин и Станиславский.

Фирс совсем не тот.

Поразителен пейзаж второго акта в декоративном отношении⁵.

Черкните что-нибудь о себе.

Передайте Ольге Леонардовне мое извинение, что не зашел к ней. Был в Москве недолго, а дел было очень много.

Горячо любящий Вас

Вс. Мейерхольд

Адрес:

Почтовая станция Чаадаевка Саратовской губернии⁶.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

10 апреля 1905 г. <Николаев>

Дорогой Константин Сергеевич!

Вы удивляетесь, что я не пишу Вам. Но если бы я знал, в какой водоворот я попаду, не обещал бы так легко сделать все то, что обещал. И все-таки виноват. И самая большая моя вина в том, что не умею раздваиваться. Если уж за что-нибудь возьмусь, отдаю делу всю душу, всего себя. Приехал в Николаев, начал работу и весь ушел в нее без оглядки. Каждодневные репетиции, каждодневные спектакли стали так утомлять мой еще не отдохнувший после трудного сезона организм, что не мог сосредоточиться над какой-нибудь другой работой. Репетировать здесь усиленно пришлось оттого, что много новых исполнителей. И все-таки виноват и прошу Вас не очень гневаться на меня за мое неумение беречь свои силы, неумение отдавать их двум делам понемногу.

Посылаю Вам вступительное слово к проекту¹. Прошу Вас на полях сгладить то, что не понравится Вам, приписать, что могло бы усилить значение сказанного, прошу исправить, если что неясно выражено. По исправлении, мне кажется, нужно отпечатать в нескольких экземплярах для рассылки тем лицам, которых нужно знакомить с положением дела. <...>

Ну, и устал же я! Ой-ой-ой!

Привет Марии Петровне и всем художественникам.

Моя idee fixe.

Благодарный за все, что дал мне Художественный театр, хочу отдать ему все мои силы!!!

Дайте мне только чуть-чуть отдохнуть.

Ваш теперь навсегда

Всеволод Мейерхольд

К ПРОЕКТУ НОВОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРУППЫ ПРИ МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ (1905 г.)

Несмотря на большое обновляющее влияние, какое Московский Художественный театр имел на русскую драму вообще, провинциальные театры не бросают влечения своего к рутине, и к новым формам драмы продолжают относиться с прежней косностью.

Некоторые провинциальные театры, лишь внешне схватив технические приемы новых режиссеров Московского Художественного театра, сделавшись внешне подражательными, приносят драме даже явный вред, так как, влив в старые мехи новое вино, эти подражательные театры подорвали доверие непосредственной провинциальной публики к новому искусству, которое оказалось в руках подражателей-ремесленников не тем, каким оно рисовалось публике по слухам о красоте вновь зародившегося театра.

Некоторые артисты Московского Художественного театра отправлялись в провинцию и пробовали поднять тон провинциальных театров, но в громадной массе артистов старых традиций они терялись, и одни, оставаясь одинокими в стремлении своем провести в провинции идеалы Московского Художественного театра, разочарованные бежали из провинции, другие — незаметно для самих себя — поддаваясь общему тону, увлеченные дешевыми лаврами, мало-помалу утрачивали запас художественных привычек и увеличивали собой ряды ремесленников искусства.

Московский Художественный театр в лице его представителей решил ту освежающую струю, какую внес он в жизнь русского драматического искусства, обратить в поток, чтобы раз навсегда залечить язвы провинциальных сцен.

В предстоящем зимнем сезоне 1905/6 г. при Московском Художественном театре составляется новая труппа частью из артистов, прежде находившихся в составе Московского Художественного театра и ушедших для работы в провинции, частью из артистов, окончивших курс сценического класса при названном театре за все время его существования. Во главе этой труппы будет стоять артист Московского Художественного театра Всеволод Эмильевич Мейерхольд, а общее наблюдение за художественной стороной дела принимает на себя главный режиссер Московского Художественного театра Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев).

Новая труппа будет играть на сцене Московского Охотничьего клуба. В репертуар включены пьесы Ибсена, Станислава Пшибышевского, Метерлинка, Шницлера, Стриндберга, Гауптмана, Ведекинда, Гофмансталя, Бьернсона и др. Новая труппа намерена, приготовив этот репертуар в Москве, играть также в провинции, меняя города. Интерес к этим спектаклям провинциальной публики будет усилен тем, что в ансамбле новой труппы будут играть артисты Московского Художественного театра как гастролеры.

Таким образом, Московский Художественный театр будет выпускать из своего театральной школы не отдельных лиц, которым трудно и даже невозможно работать в неподходящей среде, а приготовит несколько сыгравшихся трупп, которые будут иметь возможность дружным натиском вести борьбу с рутинной отживающих форм искусства и примером своим наглядно показывать всю разницу между настоящим и поддельным в искусстве.

Для самого Московского Художественного театра работа новой труппы, молодая кипучая энергия ее зарождающейся жизни будет иметь то значение, что обоюдное подбадривание поможет театру вернуться к тому тону, который давал бы ему возможность волновать и публику и представителей искусства своим постоянным стремлением вперед.

Вот почему особенно важно всем, вступающим в это новое дело, помнить, что они должны не только просто добросовестно нести свои обязанности, отдавая в жертву делу расчеты меркантильные и всякие личные, но и относиться к делу с тем *фанатизмом*, какой необходим при творческой работе искания *новых* путей.

Новый театр не должен быть подражательным, он должен стремиться во что бы то ни стало вырабатывать определенную индивидуальность, так как только индивидуальное искус-

ство прекрасно.

Новый театр должен находиться в тесной связи со старшим братом своим — Московским Художественным театром, так как объединяющим началом обоих театров будут всегда являться: стремление к Высшей Красоте Искусства, борьба с рутинной, трепетное неустанное искание новых изобразительных средств для той новой драматургии, которая до сих пор не имеет театра, уйдя слишком далеко вперед, как ушла далеко вперед в сравнении с техникой сцены и актеров современная живопись.

Не совсем удачная попытка Московского Художественного театра поставить на сцене Метерлинка (интересная, значительная эра в жизни названного театра) объясняется не тем, что репертуар театра Метерлинка непригоден для сцены, а тем, что артисты МХТ слишком привыкли разыгрывать пьесы реалистического тона, не могли найти изобразительных средств для воспроизведения на сцене новой мистически-символической драмы.

Это, однако, не значит, что в театре совсем нет духа поэзии и мистики, хоть, может быть, нет необходимых для новой драмы неопределенных мутных тонов импрессионизма, голоса артистов реалистической школы не звучат тайной и мягкостью сказочных намеков.

В Московском Художественном театре всегда были две художественные струи: тонкий реализм и лиризм (а разве этот последний не включает в себе зачаток мистических начал?). Но так как то и другое — реализм и лиризм, переходящий в мистику или просто в большую одухотворенность, поглощающую собой забаву реализма, — лежит на двух разных чашках одних и тех же весов (искусства), часто случалось, что чашка реализма перетягивала, и тогда Московский Художественный театр, хоть и достигал высочайших из высот в области реалистически-тонкого изображения Жизни, все же переставал на некоторое время быть тем *передовым* театром, на какое он один имеет право.

Задача новой труппы — всеми силами помочь Московскому Художественному театру не утрачивать обаяния именно такого вот *передового* театра, который бы всегда шел рядом в стремительном авангардном движении современной «новой» драматургии и живописи, который бы никогда не допускал, чтобы драматургия и живопись так сильно опережали технику сцены, технику артистов.

Если новый театр будет гореть фанатизмом в поисках поэзии и мистики новой драмы, опираясь на тонкий реализм с помощью найденных Московским Художественным театром изобразительных для реализма средств, если новый театр выработал строжайшую дисциплину, дисциплину не академически-скучную и не полицейскую, а ту, которая должна быть у пионеров, которая была у масонов, если новый театр сумеет искусно пополнять ряды выбывших и выбывающих из строя Московского Художественного театра актеров актерами нового типа, к тому же пламенеющими творческой энергией, если новый театр внесет новую волну творческого запала и захватит ею уставших, немного понурых старичков Московского Художественного театра, для этого последнего наступит новая эра, он снова станет театром *передовым*.

Вступившим в новую труппу надо помнить, что гибнут хорошие театры оттого, что у актеров мало фанатизма, мало замкнутости. Русские актеры совсем не знают келий творческого одиночества. Вот отчего так мало *экстазов* в творческой работе. Люди... всюду слишком люди... Художники — люди, публика — люди. Мало раздора между теми и другими. А хорошо только там, где одни тянут за собой других, а эти другие упираются, потому что боются головокружительных высот. Театр должен быть *скитом*. Актер всегда должен быть *раскольником*. Всегда не так, как все. Творить одиноко, вспыхивать в экстазе творчества на глазах у всех. И потом опять в свою келью! Келья не в смысле отчуждения от общества, а в смысле умения священнодействовать в творческой работе. Презирать толпу, молиться новому божеству с каждым приливом, забывать его с каждым отливом. И как море менять свою краску каждый час! Как хорошо смеяться толпе в лицо, когда она нас не понимает. Раскольничий скит должен завтра зажечь свой костер. Товарищи, умеете же быть верными своему божеству. И умеете отыскивать красоту там, где ее другие не находят.

ПИСЬМО В. Я. БРЮСОВУ

6 января 1906 г. Спб., Саперный, Ю, 55

Дорогой Валерий Яковлевич!

3-го января собрание состоялось. Так как от «Жупела» было слишком мало народу, решено созвать второе собрание и оповестить возможно большее количество лиц, интересующихся новой затеей.

От «Факелов» говорили В. И. Иванов, Г. И. Чулков¹ и я.

После нас говорил Максим Горький.

Когда он говорил, казалось, что окружающие его литераторы («Знание») утомляют его душу, которую влечет новый мир. Он был необыкновенно нежен к своим новым знакомым («Факелы»), и когда ему задали вопрос, кого же из «тех» привлечь ко второму собранию непременно, он назвал Куприна и только. Между прочим, сильно врезались в память такие его слова: «в скудной России и существует *только* искусство, мы здесь ее «правительство», мы слишком преуменьшаем свое значение, мы должны *властно* господствовать, и наш театр должен быть осуществлен в огромном масштабе. Это должен быть театр-клуб, который мог бы объединить все литературные фракции»².

Ждем Вас ко второму собранию непременно. Оно будет числа 10—11 сего месяца³.

Большое спасибо за присланную книгу.

В пользу театрального фонда хотим устроить концерт. Тогда позвольте читать стихи из Вашей последней книги.

А может быть, и Вы примете участие в этом вечере?! Ждем Вас с большим нетерпением.

Преданный Вам

Вс. Мейерхольд

Привет Вашей жене.

Вам кланяются: Ольга Михайловна, Екатерина Михайловна, Пронин, Ракитин, Кобецкий⁴, Зонов.

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

I

<31 января> 1906 г. Нижний-Новгород

...Актеры делят свой календарь на сезоны. И как землевладельцы подсчитывают свои ресурсы при посевах и жатвах, так и актеры взвешивают свои благополучия по сезону. В этом году я потерял сезон, потому что не играл. Казалось бы, так. Но это только кажется так, глядя с внешней стороны. Когда я сел в вагон, чтобы начать новый сезон, невольно оглянулся назад и понял, как много дал мне минувший сезон. В этом году в душе моей зародилось что-то новое, что распустит ветви, даст плоды, они созреют, и жизнь моя должна расцвести пышно, прекрасно. Кто-то недавно сказал, что жизнь создающего художника — кривая, где 25 лет вверху, 30 лет внизу и 35 лет снова вверху. И этот год для меня одна из ступеней кверху, как мне кажется.

Май — работа в макетной. Рядом с художниками, которые помогают сознать неосознанное, и душа зарождает новый мир¹. Лето открывает театр Метерлинка, и на сцене впервые воплощен примитив². Падение Студии — мое спасение, потому что это было не то, не то. Теперь только понимаю, как хорошо, что Студия пала³.

Потом московская революция⁴. Я часто трепетал, но не от страха, а от нахлынувшего постижения истины. Меня влекло на улицу в часы, когда все люди прятались. Не опасность влекла, как влечет нервных людей бросаться с колоколен и под поезд. Влекло желание видеть преобразенный мир. И до сих пор помню площадь, которая от зажженного фонаря на одном только углу ее казалась наклоненной. Темная сторона площади пошатнулась вниз, и края ее исчезали в темной дали, где белела одинокая колокольня. Влекло желание перебежать с угла на угол и видеть, как перебегают также еще какие-то темные фигуры, темные фигуры на фоне не освещенного фонарями белого снега, теперь дающего обильный свет. Влекло желание слушать, как эти перебегающие с угла на угол фигуры шепчут друг другу, куда не опасно идти. Влекло желание застыть, когда просвистит пуля сухая, больная, холодная и вместе с тем горячая. В моей душе от *страшной* недели осталось что-то такое, что даст силы почувствовать потом, когда-нибудь. Душа создающего художника так содрогалась! Так сильно содрогалась, и никто не замечал, никто не знает.

Потом Петербург⁵.

После всего, чем я жил там, душа моя как сосуд, полный живительной влаги. Теперь я задыхаюсь от полноты. Влага плещет через край. Я боюсь ее растерять, но вижу, что организм спешит впитать ее в себя. И если все впитает, как это будет великолепно.

...Здесь морозно и солнечно. Вспомнилась Пенза и гимназические годы. Почему, не знаю. Может быть, оттого, что, пережив так много, я чувствую себя молодым, все-таки молодым...

II

24 февраля 1906 г. Тифлис

...Здесь никакого удовлетворения. Я на репетициях вдохновляюсь, говорю, показываю много интересных нюансов, и никто ничего не воспринимает, все невнимательны, тупы и даже просто недобросовестны. А главное — для того, чтобы работать в провинции, мне приходится принижать свой вкус. Я отрицаю весь этот репертуар, мне не нужны эти их <актеров> темпераменты, эти их голоса. В монтировочной книге я даю ряд бликов, но никто не хочет их осуществлять. Репетиций так мало, что даже приличного строя нельзя добиться. Словом, ужас, ужас, ужас. Я мечтаю о театре-школе и о многом таком, что в провинции никогда не осуществимо. Зачем, зачем я погублю себя! А я погублю, если я останусь в провинции. Мне это стало ясно теперь, когда прошел ряд спектаклей. До них я писал тебе с колеба-

нием, теперь мне ясно, что провинция — это помойная яма. В провинцию хорошо приезжать с готовым, потому что провинциальная публика наивна и способна искренне удивляться. А создавать что-нибудь на ее глазах... нет, я против провинции.

Сегодня спектакль <«Еврей» Е. Чирикова> шел очень и очень интересно. Финал я поставил крайне любопытно. Дело в том, что погром я веду не на шуме, а на тишине. В течение акта за сценой слышат отдаленный гул толпы, который только дразнит. *Он* приближается, но в самый момент, когда публике кажется — вот-вот шум совсем близко, я *его* начинаю удалять так далеко, что его перестает быть слышно. Пауза. На сцене все застыли, публика успокоилась. А в дверь толчки, ломают ставни — и никто не кричит, а только шепчутся (помнишь голоса, когда строили у нас под домом баррикады, — вот так). Стоявшие на сцене потушили лампы, свечи. И наступил полный мрак. Тогда двери сломаны, и хулиганы ворвались. Молча они шарят. Молчаливая борьба людей Выстрел Лии. Березин задушен. За сценой раздаются выстрелы казаков пачками. Хулиганы исчезают. Приходит Нахмаи, осветил картину и — о ужас — видит ряд трупов. Лишь Лейзер сидит и шепчет о том, что налетела гроза и все унесла. Нахман опускается и тихо плачет над трупом Лии. Бьют часы. Эффект поразительный. Боюсь, что завтра пьесу снимут¹. Полицмейстер был на последнем акте. И декорации были очень удачны...

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ СМЕРТИ ТЕНТАЖИЛЯ» В ТИФЛИСЕ

19 марта 1906 года

Прошлой зимой творил и вот теперь творю с товарищами своими на этой сцене перед вами, милостивые государыни и милостивые государи. И знаю ценность вашей чуткости. Я успел оценить степень подготовленности тифлисской аудитории к восприятию нового искусства, и мне кажется лишним выступать перед вами с комментариями к сегодняшнему спектаклю. И если я все-таки осмеливаюсь выступать перед вами сегодня с речью, то только потому, что я очень люблю Метерлинка. Это мой цветок ему в праздничный день первого спектакля «Смерти Тентажиля» на русском языке¹.

«А Пиппа пляшет»². В этой пьесе один вопрошает другого: «А куда вы направляетесь, позвольте вас спросить?». Вот какой ответ прозвучал на это: «Старичок, нельзя быть любопытным. Не спрашиваю же я, зачем ты живешь, греешься у огня, ешь печеные яблоки».

Высочайшее из искусств — музыка. Высочайшее. Она нужна всем. Музыка всем дорога, всем дорога. Все ее любят. Но не все понимают. Не понимают и не объясняют, не спрашивают, зачем она живет, что она значит. И вместе с тем каждый находит в себе ей объяснение. Смысл всякой музыки становится ясным, всякой. Это тогда, когда душа слушателя сливается с душой композитора.

Похоронный марш.

Пусть композитор написал его по случаю смерти Короля. Плачут при звуках похоронного марша, однако не оттого, что умер король, а мать моя умерла³, чей-то брат убит на войне, чья-то сестра стучит в окно тюрьмы, стонут люди, когда убивают людей...

Вот содержание похоронного марша, вот его слова, вот его смысл, вот зачем она, эта музыка, этот высочайший род искусств.

«Смерть Тентажиля» — та же музыка. Тысяча зрителей. Тысяча объяснений, если только надо музыке давать объяснение.

И самое простое вот: здесь вы увидите смерть маленького брата в расцвете сил и горе сестры, которая не смогла спасти своего брата ни мольбой, ни смиренной молитвой, ни угрозой, ни лестью. Королева, о которой в пьесе так много говорят, это и есть смерть. Самое простое объяснение.

А попробуйте, когда будете слушать пьесу, милостивые государыни и милостивые государи, попробуйте негодовать вместе с Игреной не против Смерти, а против причинности ее. И значительность символа пьесы достигнет громадных высот. Не Смерть, а тот, кто несет с собой Смерть, вызывает негодование⁴. И тогда Остров, на котором происходит действие, — это наша жизнь. Замок там, за этими наводящими тоску мертвыми деревьями, замок в глубине долины, откуда не видны ни горы голубые, ни море, ни луга по ту сторону скал, замок этот — тюрьмы. Тентажилль — юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеальное, чистое. И Кто-то беспощадно казнит этих юных прекрасных людей. Сестры, матери, дети тянутся к небу слабыми ручонками, молят о пощаде, молят о прощении, молят о помиловании, молят об освобождении. Напрасно, напрасно. Никто не хочет слушать, никто не хочет знать. На нашем Острове стонут и гибнут тысячи таких юных, таких прекрасных, как Тентажилль.

ИЗ ПИСЬМА К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

7 марта 1908 г. Минск

...Как после падения Студии воскресила меня Полтава¹, так теперь воскресил меня Минск². Я дал три опыта: 1) «Вампир» без декораций и японский метод передавать зрителю музыку настроений, музыку ярких красочных пятен. Стушеваны не только декорации, но и аксессуары. Звучат одни пятна, как у Малявина. Этот прием очень подошел к Ведекинду. 2) «Балаганчик»³. Вся пьеса на оркестре. Полный свет в публике. Вместо декораций — по-японски легкие заставки и ширмы. Автор перед началом входит через маленький красный со звездами занавес на просцениуме и садится, приобщаясь к публике, и глядит на представление вместе с ней. Потом, когда после первой части занавес сдвигается, автора разболтавшегося «помощник» тащит за занавес за фалды. Когда Пьеро лежит один (впереди занавеса), на глазах у публики все исчезает. Остается пустой пол оркестры и просцениум, остается одинокий Пьеро на нем. Самый эффектный момент, когда паяц опускает руки в пространство между просцениумом (край рампы, так сказать) и первым рядом, крича о клюквенном соке. 3) Третий опыт. «Электра» и «Победа смерти». Только на линиях, без красок. Холст и освещение. ...

ТЕЛЕГРАММА МОСКОВСКОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ

12 октября 1908 г. С.-Петербург

Москва. Литературно-художественный кружок.

Юбилейному комитету.

Художественному театру.

Десять лет идти по пути роз и терний и, не отдыхая, не устать — значит быть рожденным соками земли, значит кровь свою питать лучами солнца, будто и нет позади десяти лет гигантского труда.

Поставь новую веху и снова в путь, опять доверь себя твоим вожатым — гениальной фантазии вечно юного Константина Сергеевича и здоровому эстетизму чуткого Владимира Ивановича.

Горячий привет моей родине, моим учителям, моим друзьям, моим врагам, счастья в новом пути!

Всеволод Мейерхольд

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

1 февраля 1912 г. С.-Петербург

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич,

здесь, в Петербурге, распространился слух о том, что Вы несете на себе одном всю тяжесть мучительного кризиса борьбы двух течений в Московском Художественном театре: старого, представителем которого является группа сторонников Натуралистического театра, и нового, представителем которого являетесь Вы вместе с молодежью, ищущей для сценического искусства выхода на новые пути.

В борьбе Вашей всей душой с Вами! Желаем Вам победы! Желаем Вам бодрости и здоровья! Мы убеждены, что победа останется за Вами, потому что Вы взяли в сильные руки свои знамя того Нового искусства, которому не страшны никакие враги.

Всеволод Мейерхольд

Ал. Головин

О ТЕАТРЕ

<СБОРНИК СТАТЕЙ>

Если даже ты съешь меня до самого корня,
я все-таки принесу еще достаточно плодов, что-
бы сделать из них возлияние на твою голову, ко-
гда тебя, козел, станут приносить в жертву.

Аскалонец Евен

Об-
книги В. Э.
льда «О

ложка
Мейерхо-
театре»

Вс Мейерхольду

О ТЕАТРЪ

1913 С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
КН-ВО „ПРОСВѢЩЕНІЕ“, ЗАВАЛКАНСКІЙ ПР., 75.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая книга, являясь собранием моих статей, частью ранее появлявшихся в различных журналах, частью впервые здесь напечатанных, включает в себе развитие моих взглядов на сущность Театра, тесно связанных с режиссерскими моими работами на сцене, в период 1905—1912.

Книга разделена на три части.

В первую часть включены две статьи: «К истории и технике Театра» и «К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года». Обе статьи остались без изменений. Мне казалось, я нарушил бы их цельность, если бы стал редактировать те места, которые кажутся мне теперь требующими некоторых дополнительных разъяснений и экскурсов.

Во вторую часть вошли заметки и рецензии из Дневника. Кое-что из этой части (в форме «Писем о Театре» и «Листков из записных книжек») было помещено в «Весах», «Золотом руне», «Аполлоне» и «Журнале Литературно-художественного общества».

Третья часть представлена статьей «Балаган», где отражены все те воззрения на Театр, к которым привел меня опыт последних моих постановок, в период 1910—12. На отношение мое к методам инсценировок* особенно значительное влияние имели приемы, примененные мною при постановке двух пьес: «Дон Жуана» Мольера и пантомимы А. Шницлера «Шарф Коломбины», в перделке Доктора Дапертутто†. Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному «Балаганчику» А. Блока. Со времени постановок этих трех пьес основной заботой моей становится решение театральных вопросов, связанных с проблемой *просцениума*. Несмотря на то, что ни в одной из предлагаемых здесь статей тема о просцениуме не освещена всесторонне, читатель легко заметит, что к вопросу о просцениуме стянуты в этой книге все нити различных тем.

Мне, начавшему режиссерские свои работы в 1902 году, только к концу десятилетия дано коснуться тех тайн Театра, которые скрыты в таких первичных его элементах, как *просцениум* и *маска*. И я понимаю теперь, почему два имени никогда не исчезнут из моей памяти: А. Я. Головин и покойный Н. Н. Сапунов,— это те, с кем, с великой радостью, вместе шел я по пути исканий в «Балаганчике», «Дон Жуане» и «Шарфе Коломбины»; это те, кому, как и мне, приоткрыты были потайные двери в страну Чудес.

* * *

Первая и вторая части этой книги неразрывно связаны с режиссерскими моими работами 1905—1910 гг., третья часть — с исканиями, относящимися ко времени, близкому к 1912 году.

Ввиду того, что теоретические мои построения шли всегда рука об руку с опытами на сцене, считаю нелишним приложить в конце книги список пьес, инсценированных мною с 1905 года, с описанием (в примечаниях) некоторых приемов моей режиссуры.

По приложенному списку моих режиссерских работ читатель легко может, если захочет, отыскать в периодической печати критические заметки о моих постановках. Критики, относившиеся к моим исканиям одни положительно, другие (в большинстве) отрицательно, если сопоставить отзывы тех и других, могут дать читателю почти исчерпывающий анализ моих режиссерских опытов.

Приношу глубокую признательность: А. М. Гильчеру, В. М. Бебутову и Б. С. Мосоло-

* Под словом «инсценировка» (от немецкого *Inszenierung*) Мейерхольд в своих дореволюционных статьях подразумевал постановку, работу режиссера над воплощением пьесы на сцене.— *Ред.*

† Доктор Дапертутто — мой (уже раскрытый теперь) псевдоним в работах режиссуры, отмеченной наиболее сильным устремлением к той манере сценических истолкований, о которых говорится в третьей части этой книги. <Доктор Дапертутто — персонаж из «Фантастических повестей в манере Калло» Э.-Т.-А. Гоффмана.— *Ред.*>

ву, которые помогли мне собрать мои записки, и Вл. Н. Соловьеву, частые беседы с которым дали укрепить основным положениям моей последней статьи «Балаган».

Вс. Мейерхольд

С.-Петербург. Ноябрь 1912 г.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ К ИСТОРИИ И ТЕХНИКЕ ТЕАТРА (1907 г.)

I. ТЕАТР-СТУДИЯ

В 1905 году в Москве должен был открыться так называемый «Театр-студия». В течение почти полугода — весной — в «макетной мастерской» Художественного театра, летом — в парке Дюпои на Мамонтовке по Ярославской дороге, осенью — в театре у Арбатских ворот — актеры, режиссеры, художники и музыканты, собранные К. С. Станиславским, с необычайной энергией готовились к открытию нового молодого театра; но театру этому не суждено было показать своей работы не только широкой публике, но даже тесному кругу интересовавшихся этим новым театральным предприятием.

Несмотря, однако, на то, что Театр-студия не открыл своих дверей для публики, он сыграл в истории русского театра очень значительную роль. Все то, что потом передовые наши театры в нервном возбуждении и с необычайной торопливостью стали вводить у себя на сценах, с уверенностью можно сказать, черпалось ими из одного источника. И все мотивы, которые ложились в основу новых сценических интерпретаций, были родными, знакомыми для тех, кто жил в созидательной работе Театра-студии. Но историк лишен возможности отметить это явление, потому что работа театра прошла при закрытых дверях, и лишь немногим посчастливилось познакомиться с лицом нарождавшегося театра.

Вал. Брюсов писал по поводу генеральной репетиции «Смерти Тентажиля» так: «Я был среди немногих, кому посчастливилось видеть в студии генеральную репетицию «Смерти Тентажиля» Метерлинка¹. В общем, то был один из интереснейших спектаклей, какие я видел в жизни»².

Пока внутри Театра-студии кипела работа, из газет и журналов можно было узнать:

1) «Нынешней весной (1905) исполнилось трехлетие существования Товарищества новой драмы (1902—1905), и этот третий год стал последним. Товарищество новой драмы больше не существует. Антрепренер Мейерхольд снова возвращается в Москву, в Художественный театр, к Станиславскому. Станиславский организует новую труппу, во главе которой будет стоять Мейерхольд. Репертуар «современный». 10—15 пьес. Постом поездки по провинции. Кроме того, организация вечеров в аудитории Исторического музея при участии труппы этого нового театра. Вечера будут посвящены иностранным и русским поэтам (Бодлеру, Э. По, Верхарну, В. Брюсову, Бальмонту, Вяч. Иванову, А. Белому и др.)»³.

2) «Филиальное отделение Художественного театра (Театр-студия), устраиваемое под главным руководством Станиславского и под непосредственным управлением Мейерхольда, будет в театре Гирш, у Арбатских ворот⁴. Цель этого предприятия — насадить в провинции серьезно направленные и хорошо поставленные труппы и театры»⁵.

3) «Связь с Художественным театром явится, главным образом, принципиальная, в смысле проведения тех же основ «художественной» постановки произведений, но с некоторым различием в репертуаре»⁶.

4) «Интересно, будет ли этот театр носителем и продолжателем убеждений Художественного театра, или же воплотит новые стремления и искания драматического и театрального искусства?»⁷

Последний вопрос так и остался тогда открытым. Осталось невыясненным и лицо театра, который принял в свой репертуар Метерлинка рядом с Горьким, Пшибышевского рядом с Ибсеном, Верхарна рядом с Полевым («Русское богатство»)»⁸. Никто наверное не знал, действительно ли Театр-студия — филиальное отделение Художественного театра, то есть находятся ли эти два театра — Художественный и Студия — в идейном плане в такой же связи, как, например, Московские Малый и Новый театры⁹.

Театр-студия основан был К. С. Станиславским. Верно и то, что я вошел в это дело режиссером с ядром лучших сил из Товарищества новой драмы, но Театр-студия фактически

не был филиальным отделением Художественного театра, хотя К. С. Станиславский и хотел, чтобы он стал таковым.

Эта справка нужна для того, чтобы знать, что Театр-студия горел своей жизнью свободно, и, как мне кажется, именно поэтому так скоро и легко освободился от пут Художественного театра, так скоро и легко отказался от готовых форм и стремглав бросился в новый мир, чтобы начать свое строительство с основания.

Первое заседание сотрудников Театра-студии состоялось 5 мая, и уже на этом заседании звучали такие ноты: современные формы драматического искусства давно уже пережили себя. Современный зритель требует иных приемов техники. Художественный театр достиг виртуозности в смысле жизненной натуральности и естественной простоты исполнения. Но появились драмы, которые требуют новых приемов в постановке и исполнении. Театр-студия должен стремиться к обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения. Судя по тому, что актерам читался отрывок из Антуана, речь шла, по-видимому, о движении молодого театра вперед в смысле лишь *эволюции* форм, найденных Художественным театром. А найти новым веяниям в драматической литературе соответствующие новые формы воплощения их на сцене еще не значило рвать с прошлым так дерзко, как сделал это потом в своей работе Театр-студия. «Художественный театр с его натуральностью игры не есть, конечно, последнее слово и не думает останавливаться на точке замерзания; «молодой театр» наряду с его родоначальником (Художественным театром) должен продолжать дело, идти далее»¹⁰. Итак, Театру-студии, как казалось, предстояло лишь *эволюционировать* и, быть может, эволюционировать не иначе, как по пути Художественного театра. Но уже в июне, на открытии репетиционного сарая в Мамонтовке, кто-то из гостей пожелал, чтобы Студия не подражала Художественному театру.

Чтобы находить для литературных форм новой драмы соответствующую технику инсценировки и обновить сценическое искусство новыми техническими приемами, художники и режиссеры (труппа разъехалась до июня) углубились на целый месяц в макетную мастерскую, которую любезно предоставил им Художественный театр.

Май месяц Театра-студии был знаменателен. В судьбе дальнейших переживаний руководителей Театра-студии весна сыграла роковую роль.

В макетной мастерской «разрешались» планы пьес: «Русское богатырство» Полевого, «Снег» Шибышевского, «Продавец солнца» Рашильд, «Коллега Крамптон» и «Праздник примирения» Гауптмана, «Сфинкс» Тетмайера, «Семь принцесс» Метерлинка и «Женщина в окне» Гофманстала.

Совместно с режиссерами работали художники: Денисов, Ульянов, кн. Гугунава и Гольст.

Но работа над макетом, как способ искания линий, углов и настроения декорации, — ремесло, недопустимое для художника.

Если режиссер и художник — одного толка живописной школы, режиссер дает рисунок (план), художник по этому рисунку дает гармонию красок, расположение колоритных пятен. Такая совместная работа режиссера и художника дала ряд эскизов. Режиссерский набросок углем или карандашом рисунка схематического движения линий — или (если последний не владеет краской) эскиз декорации в красках, сделанный художником, — этого почти совершенно достаточно, чтобы перейти к сцене помимо макета.

Поэтому, когда построено было много макетов, изображавших *interieur*^{bi} и *exterieur*^{bi}* такими, как они бывают в жизни, макетная мастерская вдруг помрачнела, уже злилась и нервничала и ждала случая, когда кто-нибудь первый крикнет, что пора все макеты сжечь и растоптать.

Однако в пройденном пути не приходилось раскаиваться. Именно это-то ремесло и со служило театру службу.

Все поняли: раз клейка макетов так сложна, значит, сложна вся машина театра. Вертя в

* Интерьер — внутреннее помещение и его обстановка; экстерьер — место под открытым небом (франц.). — Ред.

руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы Натуралистического театра.

Первый толчок к окончательному разрыву с макетом дали художники Сапунов и Судейкин. Это было и первым толчком к исканию новых, простых выразительных средств на сцене.

Им поручено было «разрешить» «Смерть Тентажиля» Метерлинка. За работу эту они взялись с трепетом, так как обоим влекло к декоративной живописи и оба любили Метерлинка, но и тот и другой обещали представить эскизы, а от клейки макетов отказались наотрез. Только потом, когда эскизы были готовы, они согласились выклеить и подкрасить макеты, и то лишь для того, чтобы машинист мог видеть планировочные места, по которым будут двигаться актеры, иначе говоря, для того только, чтобы видно было, где на сцене расположатся живописные полотна, где пол сцены, где помосты и т. п.

Когда в макетной мастерской узнали о работах Сапунова и Судейкина, о том, что они «разрешили» план «Смерти Тентажиля» «на плоскостях», по условному методу, работа других художников уж совсем падала из рук.

И вот в этот-то период отрицательного отношения к макетам и зародился прием импрессионистских планов, именно планов, потому что художники, согласившиеся на компромисс и отдавшие ремеслу — клейке в макете архитектурных деталей (задача Натуралистического театра), — конечно, не захотели пожертвовать своей манерой письма. И как ни приближались к натуре все эти выклеенные *interieur'bi* и *exterieur'bi*, все же каждый из художников старался смягчить этот грубый натуралистический прием (строить на сцене квартиры, сады, улицы) тонкостью идеалистического колорита красок и фокусами расположения световых эффектов (в живописи).

Прежние макеты заброшены. Закипела новая работа. Денисов в первом акте «Крамптона» (мастерская художника) вместо комнаты во всю ее величину, со всеми подробностями дает лишь самые яркие, крупные пятна, характерные для мастерской. Настроение мастерской, когда открывается занавес, выражено лишь одним громадным полотном, которое занимает половину сцены, отвлекая внимание зрителя от всяких деталей; но чтобы такая большая картина не рассеивала зрителя своим сюжетом, записан один только угол ее, все же остальное в картине — слегка набросанные очертания углем. Край большого верхнего окна, через которое виден клочок неба. Лестница для писания большого полотна, большой стол, тахта, требуемая по ходу пьесы, и беспорядок от набросанных по столу этюдов.

Был выдвинут принцип стилизации*.

Главная работа в этом направлении принадлежит художнику Ульянову: пьеса Гауптмана «Шлюк и Яу» (сорежиссер Вл. Э. Репман). Постановку этой пьесы задумано было выдерживать в стиле «века пудры»¹¹. В первой редакции все это были очень сложные сооружения. Шутка сказать, построить комнаты и залы Людовиков и их сады по фотографическим снимкам с природы или по рисункам, скалькированным из ценных увражей¹² этой пышной эпохи.

Но когда укреплен был окончательно принцип стилизации, задача разрешалась и легко, и быстро. Вместо большого количества деталей — один-два крупных мазка.

Первый акт: ворота замка, у которых охотники находят пьяными Шлюка и Яу. На сцене показаны только ворота с круглой вертящейся дверью, украшенной вверху бронзовой статуей Амура. Ворота у самой авансцены. Они поражают своей грандиозностью, так они громадны и так пышны. Сквозь ворота не видно замка, но по уходящему в глубь ряду боскетных ширм¹³ зритель сразу воспринимает и стиль эпохи, и богатство тех, кто живет за этими воротами. А фигуры Шлюка и Яу рядом с пышными воротами сразу создают нужный для пьесы

* Под «стилизацией» я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С понятием «стилизация», по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. «Стилизовать» эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения.

контраст и вводят зрителя в плоскость трагикомедии, сатиры*.

Настроение королевской спальни синтезировано нелепо пышной постелью преувеличенных размеров, с невероятными балдахинами. Все масштабы преувеличенно большие для впечатления королевской пышности и комически-чопорного богатства. Сразу звучит сатира, как в рисунках Т.-Т. Гейне.

В третьей картине условность приема доведена до высшего предела. Настроение праздности и затейливости выражено рядом боскетных беседок наподобие корзин, которые тянутся по авансцене. Задний занавес (фон) — голубое небо в облачках-барашках. Линии горизонта — пунцовые розы во всю длину сцены. Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова. До поднятия занавеса — дуэт в стиле XVIII века. Поднимается занавес. В каждой беседке-корзине сидят: в средней Зидзелиль, по бокам придворные дамы. Все вышивают одну и ту же широкую ленту иглами из слоновой кости. И все в такт, как одна, а вдали дуэт под аккомпанемент клавесина и арфы. Музыкально-ритмичны: движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов.

Все, что надо было скрыть от публики, все эти так называемые пролеты скрывались условными холстами, не заботясь о том, чтобы зритель забыл, что он в театре.

На вопрос тогдашней периодической прессы: «Интересно, будет ли этот театр (Театр-студия) носителем и продолжателем убеждений Художественного театра или же воплотит новые стремления и искания драматического и театрального искусства?» — мог быть дан один лишь ответ.

Случилось так, что Театр-студия не захотел быть носителем и продолжателем убеждений Художественного театра, а бросился в строительство нового здания с основания.

При Театре-студии создается Литературное бюро, и к участию в его работе привлекаются наши выдающиеся поэты новых литературных групп: «Весов» и «Вопросов жизни»¹⁴. Этот орган — Литературное бюро — должен доставлять театру интересные произведения новейшей драматической литературы всех стран. Заведование Литературным бюро поручается Вал. Брюсову, который потом принимает в делах театра ближайшее участие. Из дальнейших глав моей работы будет понятно, почему именно Брюсов был привлечен к ближайшему участию в театре.

Театр-студия стал театром исканий. Но освободиться от натуралистических пут мейнингенской школы¹⁵ было ему не так легко. Когда случилось нечто роковое, и театр «отцвел, не успевши расцвести», в «Весах»[†] Вал. Брюсов писал:

«В Театре-студии во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства. В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине. Декорации несколько не считались с условиями реальности, комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами и т. д. Диалог звучал все время на фоне музыки, вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы. Но, с другой стороны, властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра. Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезил прерафаэлиты¹⁶, — в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична. Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчас было видно, что играют плохие актеры, без истинной школы и без всякого темперамента. Театр-студия показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра,

* Другой вариант художника уже крайне упрощенный: ни ворот, ни решетки, только боскетные арки с плетеными корзинами; за ними — клумбы цветов.

† 1906, январь.

или начинать с основания».

Осуществлению замыслов во всей полноте мешало главным образом то обстоятельство, что труппа Театра-студии набрана была до мая (месяца резкого поворота в сторону разрыва с мейнингенством) и главная ее часть состояла из учеников сценических курсов Художественного театра. Для новых запросов Театра-студии после майского периода, то есть как раз тогда, когда режиссер приступил к репетициям, стало ясно, что ему надобен иной материал, более гибкий и менее искушенный в прелестях определившегося театра. У Театра-студии не было труппы. Два-три актера из школы Художественного театра, два-три актера из Товарищества новой драмы восприняли новый метод. Но большинство было из сценических курсов Художественного театра, и режиссерам Театра-студии предстала задача — не работать с актерами над воплощением репертуара, а еще только подготовить их к этой работе рядом бесед, рядом опытов, подготовить их лишь к восприятию аромата нового метода. И тогда-то зародилась у меня мысль, что школа при театре — яд для актеров, в ней обучающихся, что школа должна стоять самостоятельно, в ней не должны учить тому, как принято теперь играть. Школа должна быть поставлена так, чтобы из нее родился театр, а следовательно, ученикам выход из этой школы один — или в новый театр, лишь ими создаваемый, или никуда. А школа при театре, если она не служит лишь *одной* цели — заполнять редеющий кадр *своего* театра, — такая школа при перепроизводстве пополняет и другие театры, вредя лишь этим последним: такие актеры везде чужие, как бы хороши они ни были с точки зрения *своей* школы.

Театр-студия был театром исканий новых сценических форм. Это обстоятельство заставляло бы театральную критику с особенной внимательностью следить за его работой: она отмечала бы проходимый театром путь и тем самым помогала бы верному движению вперед. Но вся работа театра протекла невидимо. И все то, что театр этот сломал, и все, что он добыл, так и осталось не взвешенным. Дверей своих для публики театр не открывал, и история лишена возможности взвесить всю ценность добытого им опыта.

Насколько, однако, велико было влияние Театра-студии на дальнейшую судьбу русского театра, можно судить уж по тому, что после его смерти, всякий раз, когда в Москве или Петербурге ставился какой-нибудь выдающийся спектакль, вспоминался все тот же Театр-студия.

Когда прошла в Художественном театре «Драма жизни», в одной из московских газет было напечатано, что пьеса поставлена по идеям Театра-студии. В «Театре и искусстве» отмечено было, что вся эта затея (попытка «стилизации») имеет источником происхождения Художественный театр, а также все, проводимое мною в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, было также, по словам театрального критика Кугеля, высижено мною в лаборатории при Художественном театре. И здесь отмечено, что источник всех новых исканий и направлений — все тот же Театр-студия.

Помочь будущему историку театра верно оценить значение Театра-студии, помочь тем деятелям сцены, которые мучительно хотят найти новые выразительные средства, помочь зрителю уяснить себе, что одухотворяет Театр новой драмы, чем он живет, в чем его поиски — вот моя цель. С этой целью я и стараюсь возможно подробнее рассказать о той работе, которую совершил Театр-студия, возможно полнее раскрыть опыты, им добытые.

Необходимо возможно полнее раскрыть процесс рождения тех принципов новой инсценировки, какие легли в основу Условного театра, и проследить в историческом плане развитие того течения, которое смыло принципы Натуралистического театра, заменив их принципами Условного театра.

Можно было бы отметить здесь прежде всего те услуги, какие оказало Театру-студии провинциальное Товарищество новой драмы, первое подвергшее критике натуралистические приемы, благодаря участию в деле А. М. Ремизова, который, заведя литературным бюро Товарищества, самым энергичным образом толкал работу молодых борцов в новые области; но это слишком увеличивало бы мою работу. Достаточно сказать о том, что сделал в деле революции современной сцены (не эволюции, как ожидалось) Театр-студия, и как он, ища но-

вых путей, повлиял на работу существовавших рядом с ним театров и тех, которые возникли после его смерти.

Работа над одной пьесой («Комедия любви») привела к критике Театра Типов и открыла прозрения в область Театра Синтезов, а работа над другой пьесой («Смерть Тентажиля») дала в руки метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам, дала способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки пластического движения, дала возможность на опыте проверить силу художественных ударений взамен прежних «логических» и многое другое, о чем скажу дальше; работа над третьей пьесой («Шлюк и Яу») научила выводить на сцену лишь главное, «квинтэссенцию жизни», как говорил Чехов, открыла разницу между *воспроизведением на сцене стиля и стилизацией сценических положений*. И во всех работах, чем веселее они кипели, все больше и больше проявлялись те ошибки, которые делал наш «старший брат» — Художественный театр.

Описать — мне, главному руководителю Товарищества новой драмы и Театра-студии, пройденный путь в искании новых сценических форм — значит, уже дать критику тех форм, которые казались мне не только устаревшими, но и вредными.

Главными врагами моими стали принципы мейнингенцев, а так как Художественный театр в одной части своей деятельности следовал методу мейнингенцев, то в борьбе моей за новые сценические формы мне и Художественный театр пришлось объявить своим врагом.

Чтобы прийти к изложению принципов Условного театра, мне нельзя не рассказать, как в искании новых путей постепенно открывались глазам моим недостатки мейнингенского приема, и что в опытах главного вожака Художественного театра казалось мне нужным преодолеть.

Высоко ценя громадные заслуги Художественного театра перед историей не только русского, но и европейского современного театра, все же я погрешил бы перед собой и перед теми, кому отдаю этот труд, если бы не коснулся тех ошибок, которые помогли мне прийти к новому методу инсценировки.

Ряд мыслей относительно Художественного театра я даю в том, виде, как они возникли тогда, в пору работы в Товариществе новой драмы и в Театре-студии.

II. НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР И ТЕАТР НАСТРОЕНИЯ*

Московский Художественный театр имеет два лица: одно — Театр натуралистический[†], другое — Театр настроения[‡]. Натурализм Художественного театра — натурализм, заимствованный им у мейнингенцев. Основной принцип — *точность воспроизведения натуры*.

На сцене, по возможности, все должно быть *настоящим*: потолки, лепные карнизы, камины, стенные обои, печные дверцы, отдушины и т. п.

На сцене бежал водопад и шел дождь из настоящей воды. Помнится часовенка, сбитая из настоящего дерева, дом, облицованный тонкой деревянной фанерой. Двойные рамы, вата между ними, и стекло, подернутое морозом. Отчетливы и подробны все углы на сцене. Камин, столы, этажерки заставлены большим количеством мелких вещей, которые видимы только в бинокль и которые любопытный настойчивый зритель успеет разглядеть на протяжении не одного акта. Пугающий публику гром, на проволоке ползущая по небу круглая луна. В окно видно, как по фиорду идет настоящий корабль. Построение на сцене не только нескольких комнат, но и нескольких этажей с настоящими лестницами и дубовыми дверями. Ломающаяся и вертящаяся сцена. Свет рамы. Много соффитов. Полотно, на котором изображено-небо, повешено полукругом. В пьесе, где должен быть представлен деревенский двор, пол устилается грязью из папье-маше. Словом, добиваются того, к чему стремится в

* Написано в 1906 г.

† *Репертуар*: «Самоуправцы» Писемского, «Геншель» Гауптмана, «Стены» Найденова, «Дети солнца» Горького и т. п.

‡ *Репертуар*: пьесы А. П. Чехова.

своих панорамах Ян Стыка: чтобы нарисованное было слитно с настоящим. Как у Яна Стыки, в Натуралистическом театре *художник творит в тесном сотрудничестве со столяром, плотником, бутафором и лепщиком.*

В постановках на сцене исторических пьес Натуралистический театр держится правила — превратить сцену в выставку настоящих музейных предметов эпохи или, по крайней мере, скопированных по рисункам эпохи или по *фотографическим* снимкам, сделанным в музеях. Причем режиссер и художник стремятся установить, как можно точнее, год, месяц, день, когда происходит действие. Для них недостаточно, например, что действие обнимает собою «век пудры». Причудливый боскет, сказочные фонтаны, вьющиеся спутанные дорожки, аллеи роз, стриженных каштанов и мирт, кринолины, каприз причесок — все это не увлекает режиссеров-натуралистов. Им нужно точно установить, какие рукава носились при Людовике XV и чем отличаются прически дам Людовика XVI от причесок дам Людовика XV. Они не возьмут за образец прием К. А. Сомова — стилизовать эту эпоху, а постараются достать журнал мод того года, месяца, дня, когда, как установлено режиссером, происходит действие.

Так создавался в Натуралистическом театре прием — *копирование исторического стиля.* При таком приеме вполне естественно, что ритмическая архитектура такой, например, пьесы, как «Юлий Цезарь»¹⁷, в ее пластичной борьбе двух разнородных сил — вовсе не замечена и, значит, не воспроизведена. И никто из руководителей не сознавал, что синтез «цезаризма» никогда не может быть создан калейдоскопом «жизненных» сцен и ярким воспроизведением *типов* из толпы того времени.

Гримы актеров всегда выражены *ярко-характерно.* Это все — живые лица, такие, какими мы видим их в жизни. Точная копия. Очевидно, Натуралистический театр считает лицо главным выразителем замыслов актера, вследствие этого упускает из виду все остальные средства выражения. Натуралистический театр не знает прелестей пластики, не заставляет актеров тренировать свое тело и, создавая при театре школу, не понимает, что *физический спорт* должен быть основным предметом, если мечтать о постановках «Антигоны» и «Юлия Цезаря» — пьес, по музыке своей принадлежащих *иному* театру.

В памяти всегда остается много виртуозных гримов, но позы и ритмические движения — никогда. При постановке «Антигоны» режиссер как-то бессознательно выразил стремление группировать-действующих лиц по фрескам и рисункам на вазах, но то, что видел режиссер на раскопках, не сумел он *синтезировать, стилизовать,* а только сфотографировал. На сцене перед нами ряд групп — это все воспроизведенные копии, как вершины в ряд расположенных холмов, а между ними, как овраги, «жизненные» жесты и телодвижения, резко дисгармонирующие с внутренним ритмом воспроизведенных копий.

Натуралистический театр создал актеров крайне гибких к перевоплощению, но средством к таковому служат им не задачи *пластики,* а грим и способность подчинять язык разным акцентам, диалектам, а голос — звукоподражанию. Для актеров создается задача — *потерять стыд,* вместо того чтобы развить эстетизм, которому было бы противно воспроизведение внешне грубых, уродливых явлений. У актера создается присущая фотографу-любителю способность *наблюдать мелочи повседневности.*

В Хлестакове, по выражению Гоголя, «ничего не означено резко», и вместе с тем образ Хлестакова очень ясен. *В интерпретациях образов резкость очертаний вовсе не обязательна для ясности образа.*

«Эскизы великих мастеров часто сильнее действуют, чем законченные картины».

«Восковые фигуры, несмотря на то, что подражание природе достигает здесь высшей степени, все-таки не производят эстетического действия. Их нельзя считать художественными произведениями, потому что они ничего не дают *фантазии зрителя*»^{*}.

Натуралистический театр учит актера выражению непременно законченно яркому, *определенному;* никогда не допустить игры намеками, сознательного недоигрывания. Вот отчего так часты *переигрывания* в Натуралистическом театре. Этот театр совсем не знает иг-

* Шопенгауэр.

ры намеками. А ведь кое-кто из актеров даже в период увлечения натурализмом уже давал на сцене моменты такой игры: пляска тарантеллы В. Ф. Комиссаржевской в «Норе»¹⁸ — экспрессия позы и только. Движение ногами лишь нервно-ритмическое. Если смотреть только на ноги, — скорее бегство, чем пляска.

Артистка Натуралистического театра, обучившись у танцовщика, добросовестно проделает все па, закончит всю игру, вложит весь темперамент именно в процесс танца. Каково же впечатление такой игры на зрителя?

У зрителя, приходящего в театр, есть способность добавлять воображением недосказанное. Многих влечет в театр именно эта Тайна и желание ее разгадать.

«Произведения поэзии, скульптуры и прочих искусств содержат в себе сокровища глубочайшей мудрости, так как в них говорит вся природа вещей, а художник только уясняет и переводит изречения ее на простой и понятный язык. Но само собой разумеется, что всякий, читающий и рассматривающий какое-нибудь произведение искусства, должен сам, собственными средствами, способствовать обнаружению этой мудрости. Следовательно, каждый поймет ее лишь по мере своих способностей и развития, подобно тому, как моряк может погрузить свой лот лишь на такую глубину, которая соответствует длине его»^{*}.

И зритель, приходящий в театр, несомненно, жаждет, хоть и бессознательно, этой работы фантазии, которая иногда превращается у него в творческую. Без этого разве могли бы существовать картинные выставки, например?

Натуралистический театр, очевидно, отрицает в зрителе способность дорисовывать и грезить, как при слушании музыки.

А между тем эта способность у зрителя есть. В пьесе Ярцева «У монастыря»[†], в первом акте, изображающем интерьер монастырской гостиницы, слышен благодный звон вечерни. Окон на сцене нет, но по звону с монастырской колокольни зритель рисует в своем воображении двор, заваленный глыбами синеватого снега, ели, как на картине Нестерова, протоптанные дорожки от келий к кельям, золотые купола церкви, — один зритель рисует такую картину, другой — иную, третий третью. Тайна владеет зрителями и влечет их в мир грез. Во втором акте режиссер уже дает окно и показывает зрителю двор монастыря. Не те ели, не те глыбы снега, не тот цвет куполов. И зритель не только разочарован, но и разозлен: исчезла Тайна и грезы поруганы.

И что театр был последователен и настойчив в этом изгнании со сцены власти Тайны, доказывает то обстоятельство, что при первой постановке «Чайки» в первом акте не видно было, куда уходили действующие лица со сцены. Пробежав через мостик, они исчезали в черном пятне чащи, *куда-то* (тогда еще художник театра работал без сотрудничества лепщиков); а при возобновлении «Чайки» все углы сцены были обнажены: построена была беседка с настоящим куполом и с настоящими колоннами, и был на сцене овраг, и было ясно видно, как люди уходят в этот овраг. При первой постановке «Чайки» в третьем акте окно было сбоку, и не был виден пейзаж, и когда действующие лица входили в переднюю в калошах, стряхивая шляпы, пледы, платки — рисовалась осень, морозящий дождик, на дворе лужи и хлюпающие по ним дощечки. При возобновлении же пьесы¹⁹ на технически усовершенствованной сцене окна прорублены против зрителя. Пейзаж виден. Воображение ваше молчит, и что бы действующие лица ни говорили про пейзаж, вы им не верите, он никогда не может быть таким, как говорят: он нарисован, вы его видите. И отъезд на лошадях с бубенцами (в финале третьего акта) в плане первой постановки лишь чувствовался за сценой и ярко рисовался в воображении зрителя, в плане же второй постановки зритель требует, чтобы видны были эти лошади с бубенцами, раз видна веранда, куда уходят отъезжающие люди.

«Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее»[‡], но именно будить, а «не оставлять в бездействии», стараясь все показать. Будить фантазию «необходимое условие эстетического действия, а также ос-

* Шопенгауэр.

† Пьеса ставилась в Московском Художественном театре.

‡ Шопенгауэр.

новой закон изящных искусств. Отсюда следует, что художественное произведение должно *не все* давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово»^{*}.

«Можно не досказать многого, зритель сам доскажет, а иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее — все равно, что, толкнув, рассыпать составленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря»[†].

Где-то у Вольтера: «Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire»[‡].

И когда фантазия зрителя не будет усыпляема, она будет, наоборот, изошряться, и тогда искусство будет утонченнее. Почему средневековая драма могла обходиться без всякого сценического устройства? Благодаря живой фантазии зрителя.

Натуралистический театр отрицает в зрителе не только способность грезить, но и способность понимать умные разговоры на сцене.

Отсюда этот кропотливый анализ всех диалогов ибсеновских пьес, превращающий произведения норвежского драматурга во что-то скучное, тягучее, доктринерское.

Именно здесь, при постановке на сцене пьес Ибсена, отчетливо ярко сказывается *метод* режиссера-натуралиста в его созидательной работе.

Драматическое произведение разбивается на ряд сцен. И каждая такая отдельная часть произведения подробно *анализируется*. Этот подробный анализ углубляется режиссером в мельчайшие сцены драмы. Затем из этих подробно проанализированных частей склеивается целое.

Это склеивание частей в целое относится к искусству режиссуры, но когда я касаюсь этой *аналитической* работы режиссера-натуралиста, то не о склеивании творчеств поэта, актера, музыканта, художника, самого режиссера в одно целое, не об этом искусстве идет речь.

Знаменитый критик XVIII века Поп в своей дидактической поэме «Опыт о критике» (1711), перечисляя причины, препятствующие критике произносить верные суждения, среди других причин указывает, между прочим, и на привычку обращать внимание *на частности*, тогда как первой задачей критика должно быть желание стать на точку зрения самого автора, чтобы окинуть взором его произведение *в целом*.

То же можно сказать и о режиссере.

Но режиссер-натуралист, углубляя свой анализ в отдельные части произведения, не видит картины *целого*, а, увлекаясь филигранной работой — отделкой каких-нибудь сцен, представляющих благодарный материал творческой фантазии его, как перл «характерности», — впадает в нарушение равновесия, гармонии целого.

На сцене очень дорого *время*. Если какая-нибудь сцена, которая, по замыслу автора, должна быть мимолетной, идет дольше, чем следует, это ложится бременем на следующую сцену, которая очень важна по замыслу автора. И зритель, дольше смотревший то, о чем он скоро должен забыть, утомлен для важной сцены. Ее режиссер облек, таким образом, в кричащую раму. Такое нарушение гармонии целого памятно в интерпретации режиссером Художественного театра третьего акта «Вишневого сада»²⁰. У автора так: лейтмотив акта — предчувствие Раневской надвигающейся грозы (продажа вишневого сада). Все кругом живут как-то тупо: вот довольные — они пляшут под монотонное побрякивание еврейского оркестра и, как в кошмарном вихре, кружатся в скучном современном танце, в котором нет ни увлечения, ни азарта, ни грации, ни даже... похоти, — не знают, что земля, на которой они пляшут, уходит из-под их ног. Одна Раневская предвидит Беду и ждет ее, и мечется, и на минуту останавливает движущееся колесо, эту кошмарную пляску марионеток в их балаганчике. И со стоном диктует людям преступления, только бы они не были «чистюльками», потому что через преступление можно прийти к святости, а через срединность — никуда и никогда. Создается следующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием надвигающейся Беды (роковое начало в новой мистической драме Чехова), с одной стороны, и

* Шопенгауэр.

† Л. Н. Толстой, О Шекспире и о драме.

‡ «Секрет быть скучным — это все высказать» (франц.). — Ред.

балаганчик марионеток, с другой стороны (недаром Чехов заставляет Шарлотту плясать среди «обывателей» в костюме, излюбленном в театрах марионеток, — черный фрак и клетчатые панталоны). Если перевести на музыкальный язык, это одна из частей симфонии. Она содержит в себе: *основную* тоскующую мелодию с меняющимися настроениями в *piànissimo* и вспышками в *forte** (переживания Раневской) и *фон* — диссонирующий аккомпанемент — однотонное бряцание захолустного оркестра и пляска живых трупов (обыватели). Вот музыкальная гармония акта. Таким образом, сцена с фокусами составляет лишь один из визгов этой диссонансом врывающейся мелодии глупой пляски. Значит, она должна — слитная со сценами танцев — лишь на минуту врываться и снова исчезать, снова сливаться с танцами, которые, как фон, однако, могут все время звучать в глухих аккомпанементах, но только, как фон†.

Режиссер Художественного театра показал, как гармония акта может быть нарушена. Он из фокусов *делает целую сцену* со всякими подробностями и штучками. Она идет продолжительно и сложно. Зритель долго сосредоточивает на ней свое внимание и теряет лейтмотив акта. И когда акт окончен, в памяти остаются мелодии фона, а лейтмотив потонул, исчез.

В драме Чехова «Вишневый сад», как в драмах Метерлинка, есть герой, невидимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается. Когда опускался занавес Московского Художественного театра на спектакле «Вишневого сада», присутствие такого героя не ощущалось. В памяти оставались типы. Для Чехова люди «Вишневого сада» средство, а не сущность. Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона «Вишневого сада» осталась невыявленной.

Если в пьесах Чехова *частное* отвлекает режиссера от картины *целого* благодаря тому, что импрессионистски брошенные на полотно образы Чехова составляют выгодный материал для дорисовывания их в яркие, определенные фигуры (типы), то Ибсена, по мнению режиссера-натуралиста, надо *объяснить* публике, так как он недостаточно понятен ей.

Прежде всего постановка ибсеновских пьес создает такой опыт: оживлять «скучные» диалоги чем-нибудь — едой, уборкой комнаты, введением сцен укладки, завертыванием бутербродов и т. д. В «Эдде Габлер»²¹ в сцене Тесмана и тети Юлии подавали завтрак. Я хорошо запомнил, как ловко ел исполнитель роли Тесмана, но я невольно не дослышал экспозиции пьесы.

В пьесах Ибсена, помимо определенного рисунка «типов» норвежского быта, режиссер изоцряется в подчеркивании всяких *сложных*, по его мнению, диалогов. И помнится, сущность драмы Ибсена «Столпы общества»²² от такой подробной аналитической работы совершенно потонула в изоцренности анализа *проходных* сцен. И зритель, хорошо знавший пьесу в чтении, на спектакле видит новую пьесу, которой он не понимает, потому что читал иное. Режиссер выдвинул на первый план много второстепенных вводных сцен и в них открыл их сущность. *Но ведь сумма сущностей вводных сцен не составляет сущности пьесы.* Выпукло выдвинутый один основной момент акта решает его участь в смысле уразумения публикой, несмотря на то, что остальные проскользнули перед ним, как в тумане.

Стремление во что бы то ни стало *показать* все, боязнь Тайны, недосказанности превращает театр в *иллюстрирование* слов автора.

«Я слышу, опять воет собака», — говорит одно из действующих лиц. И непременно *воспроизводится* вой собаки. Отъезд зритель узнает не только по удаляющимся бубенцам, но еще и по стуку копыт по деревянному мосту через реку. Слышен стук дождя по железной

* Пианиссимо — очень тихо; форте — громко (*итал.*). — *Ред.*

† Такие же мимолетные диссонирующие нотки, врывающиеся из фона в лейтмотив акта, вложены: в чтение начальником станции стихов, в сцену сломанного кия Епиходовым, в падение Трофимова с лестницы. И смотрите, как близко и тонко сплетены две мелодии — лейтмотива и сопровождающего его фона у Чехова:

«А н я (*взволнованно*). А сейчас на кухне какой-то человек говорил, что *вишневый сад уже продан сегодня*.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Кому продан?

А н я . Не сказал кому, ушел. (*Танцует с Трофимовым.*)»

крыше. Птицы, лягушки, сверчки.

По этому поводу привожу разговор А. П. Чехова с актерами*.

А. П. Чехову, пришедшему всего второй раз на репетицию «Чайки» (11 сентября 1898 года) в Московском Художественном театре, один из актеров рассказывает о том, что в «Чайке» за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина-то испорчена.

Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце третьего акта «Чайки» режиссер хочет ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком.

Антон Павлович говорит:

— Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на рояле *pianissimo*, а в это время упала крышка рояля.

— В жизни часто бывает, что в *pianissimo* врывается *forte* совсем для нас неожиданно, — пытается возразить кто-то из группы актеров.

— Да, но сцена, — говорит А. П., — требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего²³.

Нужно ли пояснять, какой приговор подсказан Натуралистическому театру самим А. П. Чеховым в этом диалоге. Натуралистический театр неустанно искал четвертую стену, и это привело его к целому ряду абсурдов.

Театр очутился во власти фабрики. Он хотел, чтобы на сцене было все «как в жизни», и превратился в какую-то лавку музейных предметов.

Веря Станиславскому, что театральное небо когда-нибудь может показаться публике настоящим, мучительной заботой всех театральных дирекций становится: поднять крышу над сценой как можно выше.

И никто не замечает, что вместо переделок сцен (что стоит так дорого) следует сломать тот принцип, который положен в основу Натуралистического театра. Только он, этот принцип, привел театр к ряду абсурдов.

Никогда нельзя поверить, что это ветер качает гирлянду в первой картине «Юлия Цезаря», а не рука рабочего, потому что плащи на действующих лицах не качаются.

Действующие лица во втором акте «Вишневого сада» ходят по «настоящим» оврагам, мостам, около «настоящей» часовенки, а с неба свешиваются два больших куса выкрашенного в голубой цвет холста с тюлевыми оборочками, несколько не похожими ни на небо, ни на облака. Пусть холмы на поле битвы (в «Юлии Цезаре») построены так, что кажутся к горизонту постепенно уменьшающимися, но почему не уменьшаются действующие лица, которые удаляются от нас в том же направлении, как и холмы?

«Общепринятый план сцены развертывает перед зрителем большие глубины ландшафтов, не будучи, однако, в состоянии на фоне этих ландшафтов показать человеческие фигуры относительно меньшими. А между тем такая сцена претендует на верность воспроизведения природы! Актер, отошедший от рампы на десять или даже на двадцать метров, выглядит таким же большим и с теми же деталями, как и тогда, когда он был у самой рампы. А между тем по законам перспективы декоративной живописи актера следовало бы удалить как можно дальше и, если надо показать его в истинном соотношении с окружающими деревьями, домами, горами, то должно показать его сильно уменьшенным, иногда силуэтом, иногда лишь пятном»[†].

Настоящее дерево рядом с нарисованным кажется грубым и неестественным, ибо оно

* Из моего Дневника.

† Q e o r g F u c h s , Die Schaubuhne der Zukunft, S. 28 < Г е о р г Фукс, Сцена будущего, стр. 28. — *Ред.* >

вносит дисгармонию своими тремя измерениями рядом с живописью, имеющей лишь два измерения.

Можно бы привести тьму примеров тех абсурдов, к каким пришел Натуралистический театр, поставив в основу принцип точного воспроизведения природы.

Уловить в предмете рационалистическое, фотографировать, иллюстрировать декоративной живописью текст драматического произведения, копировать исторический стиль — стало основной задачей Натуралистического театра.

И если натурализм привел русский театр к усложненной технике, Театр Чехова — второй лик Художественного театра, показавший власть *настроения* на сцене, — создал *то*, без чего театр мейнингенцев давно бы погиб. И вместе с тем Натуралистический театр не сумел в интересах дальнейшего своего роста извлечь для себя выгоду из этого *нового тона*, внесенного в него чеховской музыкой. Театр настроения подсказан творчеством А. П. Чехова. Александрийский театр, сыгравший его «Чайку», этого подсказанного автором настроения не уловил²⁴. А секрет его заключался вовсе не в сверчках, не в лае собак, не в настоящих дверях. Когда «Чайка» шла в эрмитажном здании Художественного театра²⁵, *машина* еще не была хорошо усовершенствована, и *техника* еще не распространила свои щупальцы во все углы театра.

Секрет чеховского настроения скрыт был в *ритме* его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чеховской постановки. И услышан он был через влюбление в автора «Чайки».

Не улови Художественный театр ритма чеховских произведений, не сумеет он воссоздать этот ритм на сцене, он никогда не приобрел бы этого второго лица, которое и создало ему репутацию Театра настроения; это было *свое* лицо, а не маска, заимствованная у мейнингенцев.

Тому обстоятельству, что Художественному театру удалось под одной крышей с Натуралистическим театром приютить и Театр настроения, я глубоко убежден, помог сам А. П. Чехов и именно тем, что он сам присутствовал на репетициях своих пьес и обаянием своей личности, как и частыми беседами с актерами, влиял на их вкус, на их отношение к задачам искусства.

Это новое лицо театра было создано определенной группой актеров, которые получили в театре название «чеховские актеры». Ключ к исполнению чеховских пьес находился в руках этой группы, почти неизменно исполнявшей все пьесы Чехова. И эта группа лиц должна считаться создателем чеховского ритма на сцене. Всегда, когда вспоминаю об этом активном участии актеров Художественного театра в создании образов и настроений «Чайки», начинаю постигать, как зародилась во мне крепкая вера в актера как главного фактора сцены. Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику — не это создавало *настрое-ние*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творения лунной дымкой.

Гармония не была нарушена в первых двух постановках («Чайка», «Дядя Ваня»²⁶), пока творчество актеров было совершенно свободно. Впоследствии режиссер-натуралист, во-первых, делает из ансамбля — сущность, а во-вторых, теряет ключ к исполнению пьес Чехова.

Творчество каждого из актеров становится пассивным, раз ансамбль делается сущностью; режиссер, сохранив за собой роль дирижера, сильно влияет на судьбу уловленного *нового тона*, и, вместо того, чтобы его углублять, вместо того, чтобы проникать в сущность лирики, — режиссер Натуралистического театра создает настроение изоощрением внешних приемов, как темнота, звуки, аксессуары, характеры.

Режиссер, уловив ритм речи, скоро теряет ключ к дирижированию (третий акт «Вишневого сада»), потому что не замечает, как Чехов от утонченного реализма перешел к лиризму, мистически углубленному.

Нашедши ключ к исполнению пьес А. П. Чехова, театр увидел в нем шаблон, который стал прикладывать к другим авторам. Он стал исполнять «по-чеховски» Ибсена и Метерлин-

ка.

Об Ибсене в этом театре мы писали. К Метерлинку он подошел не через музыку Чехова, а все тем же способом рационализации. Действующие лица «Слепых» были разбиты на характеры, а Смерть в «Непрошенной»²⁷ являлась в виде облака из тюля.

Все было очень сложно, как вообще в Натуралистическом театре, и *совсем не условно*, как, наоборот, все условно в пьесах Метерлинка.

У Художественного театра была возможность выйти из тупика: прийти к Новому Театру через лирический талант музыкального Чехова, но музыку его он сумел подчинить в дальнейшей работе технике и разным штучкам и к концу своей деятельности потерял ключ к исполнению своего же автора — совершенно так же, как немцы потеряли ключ к исполнению Гауптмана, который рядом с бытовыми пьесами начал создавать пьесы («Шлюк и Яу» и «А Пиппа пляшет»), требующие иного к ним подхода.

III. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕДВЕСТИЯ О НОВОМ ТЕАТРЕ

Где-то читал, что *сцена создает литературу*. Это не так. Если и есть у сцены влияние на литературу, то только одно: она несколько задерживает ее развитие, создавая плеяду писателей «под господствующее направление» (Чехов и те, что «под Чехова»). *Новый Театр* вырастает *из литературы*. В ломке драматических форм всегда брала на себя инициативу литература. Чехов написал «Чайку» раньше, чем появился Художественный театр, поставивший ее. Ван Лерберг и Метерлинк — раньше, чем их театры. Ибсен, «Зори» Верхарна, «Земля» Брюсова, «Тантал» Вяч. Иванова — и где театры, которые могли бы их поставить? Литература подсказывает театр. Подсказывают не только драматурги, которые дают образцы новой формы, требующей иной техники, но и критика, которая отвергает старые формы.

Если бы собрать все рецензии о наших театрах, написанные со дня открытия Московского Художественного театра до сезона 1905 года, когда сделаны были первые попытки создать условные театры, и прочитав всю эту литературу залпом, то по прочтении ее в память крепко западет один из лейтмотивов — *гонение против натурализма*.

Самым неутомимым борцом против натурализма на сцене выступил театральным рецензент Кугель (Homo Novus). Статьи его всегда обнаруживали в нем большого знатока сценической техники, знание исторических смен театральных традиций, исключительную любовь к театру — и в этом отношении представляли большую ценность, и, если в историческом плане судить о их роли, именно рецензии Кугеля в наибольшей мере помогли будущим зачинателям Нового Театра и новому зрителю осознать все пагубные последствия увлечения русским мейнингенством. Но в статьях Кугеля, весьма ценных там, где он со всем пылом старался отменить от театра все временное и лишнее, все то, что выдумал для театра Кронек (режиссер мейнингенцев), нельзя было, однако, угадать, о каком собственно театре мечтает Кугель. Или что хотел бы он противопоставить усложненной технике Натуралистического театра? Полагая в актере основу театра, Кугель мечтает о возрождении «нотра», но всегда, казалось, понимает «нотра» как нечто самодовлеющее. И в этом смысле его театр представляется чем-то хаотическим, близким к кошмару провинциальных сцен, и крайне безвкусным.

Гонение театральных рецензентов против натурализма подготавливает удобную почву для брожения в театральной среде, но своими исканиями новых путей зачинатели условных театров обязаны, с одной стороны, той пропаганде идей Новой драмы, какую повели на страницах единичных художественных журналов наши новые поэты*, с другой — пьесам

* Дальше я буду говорить только о двух поэтах (Вал. Брюсов и Вяч. Иванов), статьи которых об искусстве и театре, на мой взгляд, являются самыми ценными предвестниками совершающегося переворота. Это не значит, однако, что я забываю о значительном влиянии других. Да и можно ли забыть таких, например, как Антон Крайний (Антон Крайний — псевдоним писательницы З. Н. Гиппиус.), который в заметках своих о театре («Вопросы жизни», «Новый путь» (Журнал «Вопросы жизни», выходящий в 1905 году, был продолжением ежесеместрального журнала «Новый путь», издававшегося в Петербурге в 1903—1904 годах.)) смело порвал со старыми театрными традициями и свободно направил взор на новые предвидения в области драматического

Мориса Метерлинка. В течение десятилетия Морис Метерлинк дает целый ряд пьес*, которые вызывают лишь недоумение, особенно, когда они появляются на сцене. Сам Метерлинк часто высказывается, что пьесы его ставятся слишком усложненно. Крайняя простота его драм, наивный язык, коротенькие, часто сменяющиеся сцены, действительно требуют для своей инсценировки какой-то иной техники. Ван Беве, описывая спектакль трагедии «Пеллеас и Мелисанда», поставленный под непосредственным руководством самого автора²⁸, говорит: «Аксессуары были упрощены до крайности, а башню Мелисанды, например, изображала деревянная рама, обитая серой бумагой»²⁹.

Метерлинк хочет, чтобы драмы его ставились с крайней простотой, чтобы не мешать фантазии зрителя дорисовывать недосказанное. Мало того, Метерлинк боится, что актеры, привыкшие играть в тяжеловесной обстановке наших сцен, чрезмерно выигрывают все вовне, благодаря чему может остаться невыявленной самая сокровенная, тонкая, внутренняя часть всех его трагедий. Все это наталкивает его на мысль, что трагедии его требуют крайней неподвижности, почти марионеточности (*tragedie pour theatre marionnette*).

Много лет трагедии Метерлинка не имеют успеха. И для тех, кому было дорого творчество бельгийского драматурга, грезится Новый Театр с иной техникой, грезится так называемый Условный театр.

Чтобы создать план такого Условного театра, чтобы овладеть новой техникой такого театра, надо было исходить из намеков, делаемых по этому поводу самим Метерлинком†. Трагедия, по его мнению, выявляется не в наибольшем развитии драматического действия, не в душу раздирающих криках, а, наоборот, в наиболее спокойной, неподвижной форме и в слове, тихо сказанном.

Нужен Неподвижный театр. И он не является чем-то новым, никогда не бывалым. Такой театр уже был. Самые лучшие из древних трагедий: «Эвмениды», «Антигона», «Электра», «Эдип в Колоне», «Прометей», «Хоэфоры» — трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется «сюжетом».

Вот образцы драматургии Неподвижного театра. А в них Рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии.

Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен Неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение, как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение — иллюстратор), и потому она, эта техника Неподвижного театра, предпочитает скованность жеста и экономию движений жесту общего места. Техника этого театра та, которая боится лишних движений, чтобы ими не отвлечь внимания зрителя от сложных внутренних переживаний, которые можно подслушать лишь в шорохе, в паузе, в дрогнувшем голосе, в слезе, заволочнувшей глаз актера.

И потом: в каждом драматическом произведении два диалога — один «внешне необходимый» — это слова, сопровождающие и объясняющие действие, другой «внутренний» — это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений.

«Внешне необходимый» диалог построен Метерлинком так, что действующим лицам дано минимальное количество слов при крайнем напряжении действия.

И чтобы выявить перед зрителем «внутренний» диалог драм Метерлинка, чтобы помочь ему воспринять этот диалог, — художнику сцены предстоит подыскать новые выразительные средства.

Я, кажется, не ошибусь, если скажу, что у нас в России Валерий Брюсов‡ первый заго-

искусства, или Шишгородского с его аристократическим пониманием искусства вообще и театрального в особенности. Памятны превосходные страницы из «Книги великого гнева» А. Л. Волынского (Сборник критических статей, выпущенный изд-вом «Труд» (Спб., 1904).), в главе «Старый и новый репертуар».

* Первая его пьеса «Принцесса Мален» написана в 1890 году.

† «*Le tresor des humbles*» <«Сокровище смиренных». — *Ред.*>. «Блаженство души», перевод Л. Вилькиной <Спб., 1901>. См. <главу> «Трагедия каждого дня».

‡ Брюсов, Ненужная правда. — «Мир искусства» <Спб., 1902>, том VII, отд. 3, стр. 67.

ворил о ненужности той «правды», какую всеми силами старались воспроизвести на наших сценах за последние годы; он также первый указал иные пути драматического воплощения. Он призывает от ненужной правды современных сцен к *сознательной условности* *.

В той же статье Вал. Брюсов выдвигает на первый план *актера*, как самый важный элемент на сцене, но и в этом он подходит к вопросу не так, как это делал Кугель, который выдвигал «нутро», как нечто самодовлеющее, и лицедейство, не связанное кровными нитями с общим замыслом творения режиссера и чрезмерно отходящее от необходимой дисциплинированности.

Хотя вопрос, поднятый Брюсовым, о *сознательной условности*, вообще ближе к основному предмету моей статьи, однако, для того чтобы подойти к вопросу об Условном театре и его новой технике, мне необходимо остановиться на той роли *актера* в Театре, какую видит ее Вал. Брюсов.

По Брюсову: фабула, идея произведения — это его *форма*. Материал художественных произведений — образы, краски, звуки. Для искусства ценно только то произведение, где художник вложил свою *душу*. *Содержание* художественного произведения — *душа художника*. Проза, стихи, краски, глина, фабула — все это для художника средство выразить свою душу.

Брюсов не разделяет художников на художников-творцов (поэты, скульпторы, живописцы, композиторы) и на художников-исполнителей (играющие на инструментах, актеры, певцы, декораторы). Правда, одни, по его мнению, оставляют по себе искусство пребывающее (permanent), другие же должны произведения своего искусства воссоздавать вновь и вновь каждый раз, когда они хотят сделать их доступными другим. Но и в том и в другом случае художник является *творцом*.

«Артист на сцене то же, что и скульптор перед глыбой глины: он должен воплотить в осязательной форме такое же содержание, как скульптор, — *порывы своей души, ее чувствования*. Материалом пианисту служат звуки того инструмента, на котором он играет, певцу — его голос, актеру — его собственное тело, его речь, мимика, жесты. То произведение, которое исполняет артист, служит формой для его собственного создания».

«Свободе творчества артиста не мешает, что форму своего создания он получает *готовой от автора пьесы*... Художники творят свободно, изображая великие мгновения евангельской истории, хотя и здесь форма дается извне».

«Задача театра — доставить все данные, чтобы творчество актера проявилось наиболее свободно и было наиболее полно воспринято зрителями. *Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями — вот единственное назначение театра*».

Отбросив слова — «вот единственное назначение театра» — и расширив его мысль, скажу так: *всеми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, сливающуюся с душой драматурга, чрез душу режиссера*. И как свободе творчества артиста не мешает, что форму своего создания он получает готовой от автора пьесы, так же не может помешать свободе его творчества то, что дает ему режиссер.

Все средства театра должны быть к услугам актера. Он должен всецело владеть публикой, так как в сценическом искусстве лицедейство занимает одно из первых мест.

Весь европейский театр, по мнению Брюсова, за ничтожнейшими исключениями, стоит на *ложном пути*.

Я не буду касаться всех тех абсурдов натуралистических театров в их стремлении к наиболее правдивому воспроизведению жизни, какие подчеркивает Вал. Брюсов, так как под иным углом зрения они освещены здесь, в первой части, достаточно полно.

Брюсов стоит за сохранение на сцене *условности* — не трафаретной условности, когда на сцене, желая говорить, как в жизни, актеры, не умея этого сделать, искусственно подчеркивают слова, нелепо размахивают руками, как-то особенно вздыхают и т. д., или декоратор, желая показать на сцене комнату, как в жизни, ставит трехстенный павильон, — Брюсов не за сохранение такой трафаретной, бессмысленной, антихудожественной условности, а за со-

* Курсив здесь и далее мой.

здание на сцене *намеренной условности*, как художественного метода, своеобразной прелестью приема постановки. «Условно, что мраморные и бронзовые статуи бескрасочны. Условно гравюра, на которой листья черные, а небо в полосках, но можно испытывать чистое, эстетическое наслаждение и от гравюры. Везде, где искусство, там и условность». Нет, конечно, надобности уничтожать обстановку совсем и возвращаться к тому времени, когда названия декораций писались на столбах, но «должны быть выработаны типы обстановок, понятные всем, как понятен всякий принятый язык, как понятны белые статуи, плоские картины, черные гравюры».

Затем, Вал. Брюсов подсказывает активную роль зрителя в театре. «Театру пора перестать подделывать действительность. Изображенное на картине облако плоско, не движется, не меняет своей формы и светлости, но в нем есть что-то, дающее нам такое ощущение, как действительное облако на небе. *Сцена должна давать все, что поможет зрителю легчайшим образом восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы*».

О Вяч. Иванове буду говорить в связи с репертуаром Условного театра.

IV. ПЕРВЫЕ ПОПЫТКИ СОЗДАНИЯ УСЛОВНОГО ТЕАТРА

Первые попытки создания Условного театра по плану, подсказанному М. Метерлинком и Вал. Брюсовым, взял на себя Театр-студия. И так как постановкой трагедии Метерлинка «Смерть Тентажиля» этот первый Театр исканий, на мой взгляд, очень близко подошел к идеальному Условному театру, мне кажется не лишним, раскрыв процесс работы над названной пьесой режиссеров, актеров, художников, изложить добытые опыты.

Театр всегда обнаруживает дисгармонию творцов, коллективно выступающих перед публикой. Автор, режиссер, актер, декоратор, музыкант, бутафор никогда идеально не сливаются в коллективном своем творчестве. И не кажется мне поэтому возможным вагнеровский синтез искусств³⁰. И живописец и музыкант должны отмежеваться, первый — в специальный Декоративный театр, где бы он мог показывать полотна, требующие сцены, а не картинной выставки, вечернего, а не дневного освещения, нескольких планов и т. д.; музыкант же должен полюбить только симфонию, ту, образцом которой является IX симфония Бетховена, и нечего ему делать в драматическом театре, где музыке дана лишь служебная роль.

Эти мысли пришли мне в голову потом, когда первые попытки («Смерть Тентажиля») перешли во вторую стадию («Пелеас и Мелисанда»).

Но уже и тогда, когда к работе над «Смертью Тентажиля» только что приступили, меня мучил вопрос о дисгармонии творцов; и если нельзя было слиться ни с декоратором, ни с музыкантом, — каждый из них, естественно, тянул в свою сторону, каждый старался инстинктивно отмежеваться, — мне хотелось, по крайней мере, слить автора, режиссера и актера.

И вот тут выяснилось, что эти трое, составляющие основу театра, *могут слиться*, но при непременно условии, если они приступят к работе так, как это было в Театре-студии, на репетициях «Смерти Тентажиля».

Пройдя обычный путь «бесед» о пьесе (им предшествовала, конечно, работа над ознакомлением режиссера со всем, что было написано о произведении), режиссер и актер в репетиционной мастерской пробуют читать стихи Метерлинка, отрывки из тех его драм, в которых есть сцены, близкие по настроению к сценам из трагедии «Смерть Тентажиля» (последнюю оставляют, чтобы не превращать в этюд, в экзерсис то произведение, к которому можно

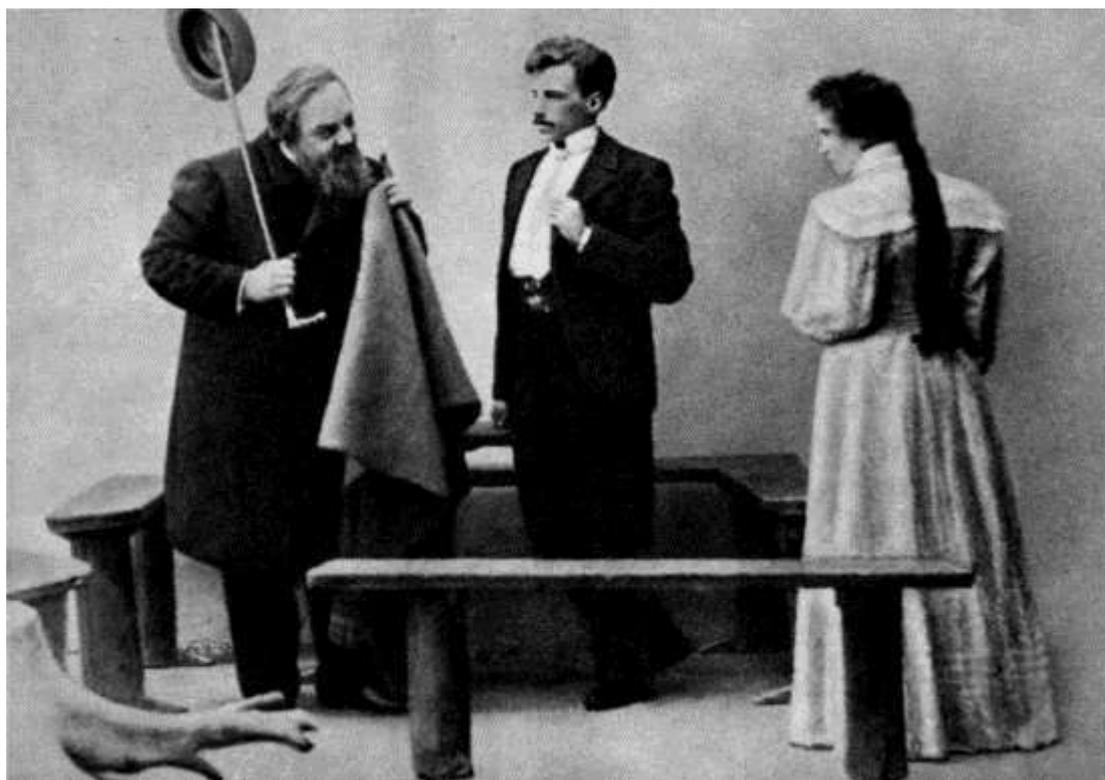
Аркадина — О. Л. Книппер, Треплев — В. Э. Мейерхольд.

«Чайка» А. П. Чехова. Московский
Художественный театр. 1898 г.



Сорин — В. В. Лужский, Треплев — В. Э. Мейерхольд, Нина — М. Л. Роксанова

Кре-
В. В.
ский,
ре-
— В.
Мей-



он —
Луж-
Тире-
зий
Э.
ер-

хольд, мальчик — И. И. Гудков.
«Антигона» Софокла. Московский Художественный театр. 1899 г.



«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Московский Художественный театр. 1899 г.



В. Э. Мейерхольд в роли Иоанна Грозного



Шут — Б. М. Снегирев, Борис Годунов - А.С. Кошеаров,
Иоанн Грозный - В.Э. Мейерхольд

Труппа Товарищества новой драмы. Тифлис. 1906 г. Слева направо: М. С. Нароков, С. О. Бранловский, А. П. Зонов, Ю. Л. Ракитин, В. Э. Мейерхольд, Гонцкевич, Р. А. Унгерн, Е. В. Сафонова, М. А. Бецкий (Кобецкий), А. П. Нелидов, Б. К. Пронин, Н. А. Будкевич, О. П. Нарбекова, К. К. Костин, В. А. Подгорный, О. И. Преображенская, Е. М. Мунт, В. П. Веригина, Б. М. Снегирев, А. Н. Чечнева



В. Э. Мейерхольд в роли Ландовского. «Акробаты» Ф. фон Шентана. Труппа под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда. Херсон. 1903 г.



**В. Э. Мейерхольд в роли Баренда.
«Гибель «Надежды» Г. Гейерманса. Труппа под управлением
А. С. Кошечерова и В. Э. Мейерхольда. Херсон. 1902 г.**



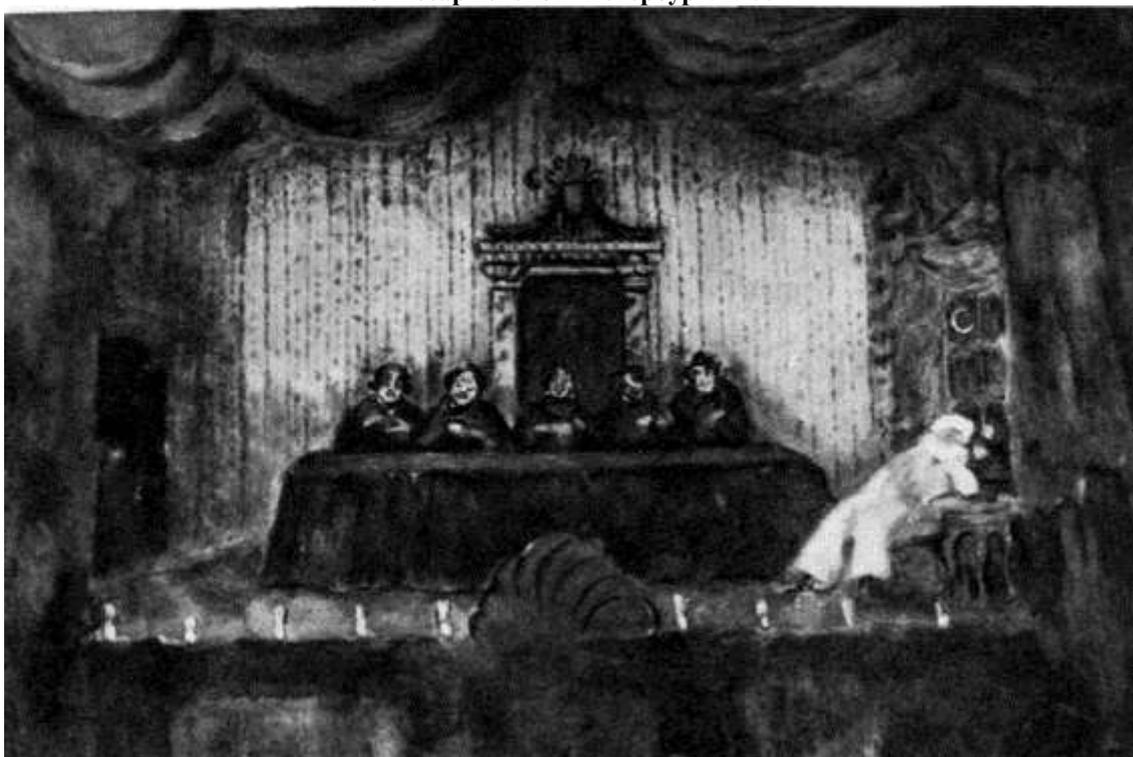
**В. Э. Мейерхольд в роли Ландовского. «Акробаты»
Ф. фон Шентана. Труппа под управлением
А. С. Кошечерова и В. Э. Мейерхольда. Херсон. 1903 г.**



«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана. Эскиз декорации. Художник — Н. П. Ульянов. Театр-студия. Москва. 1905 г.



«Балаганчик» А. А. Блока. Эскиз декорации. Художник — Н. Н. Салунов. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Петербург. 1906 г.

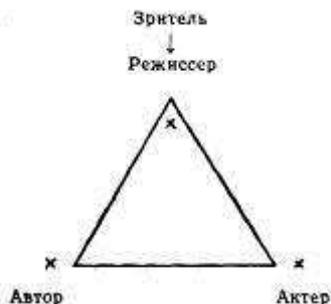


подойти лишь тогда, когда уже знаешь, как его взять). Стихи и отрывки читаются каждым актером по очереди. Эта работа для них то же, что этюд для художника, экзерсис для музыканта. На этюде шлифуется техника, и, только изощрив технику, художник приступает к картине. Читая стихи, отрывки, актер ищет новые выразительные средства. Аудитория (вся, не один только режиссер) вносит свои замечания и направляет работающего над этюдом на новый путь. И все творчество направлено к тому, чтобы найти такие краски, в каких бы автор «звучал». Когда автор выявлен в этой совместной работе, когда хоть один из его отрывков или стихов в чьей-нибудь работе «звучит», тогда аудитория приступает к анализу тех выразительных средств, какими передается стиль, тон данного автора.

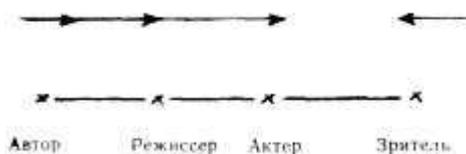
Прежде чем приступить к перечислению интуицией добытых новых технических приемов, пока еще свежа в памяти картина совместной работы актера и режиссера над этюдами, укажу на *два метода режиссерского творчества*, различно устанавливающих взаимоотношение между актером и режиссером: один метод лишает творческой свободы не только актера, но и зрителя, другой освобождает не только актера, но и зрителя, заставляя последнего не созерцать, но творить (на первых порах активно лишь в сфере фантазии зрителя).

Два метода раскроются, если *четыре основы* Театра (автор, режиссер, актер и зритель) представить себе расположенными в графическом рисунке так:

1) Треугольник, где верхняя точка — режиссер, две нижних точки: автор и актер. Зритель воспринимает творчества двух последних *через творчество режиссера* (в графическом рисунке начертить «зритель» над верхней точкой треугольника). Это — один театр («театр-треугольник»).



2) Прямая (горизонтальная), где четыре основы театра отмечены четырьмя точками слева направо: автор, режиссер, актер, зритель — другой театр («театр прямой»). Актер раскрыл перед зрителем свою душу свободно, приняв в себя творчество режиссера, как этот последний принял в себя творчество автора.



1) В «театре-треугольнике» режиссер, раскрыв весь свой план во всех подробностях, указав образы, какими он их видит, наметив все паузы, репетирует до тех пор, пока весь его замысел не будет точно воспроизведен во всех деталях, до тех пор, пока он не услышит и не увидит пьесу такой, какой он слышал и видел ее, когда работал над ней один.

Такой «театр-треугольник» уподобляет себя симфоническому оркестру, где режиссер является дирижером.

Однако сам театр, в архитектуре своей не дающий режиссеру дирижерского пульта, уже указывает на разницу между приемами дирижера и режиссера.

Да, но есть случаи, возразят мне, когда симфонический оркестр играет без дирижера. Представим себе, что у Никиша свой постоянный симфонический оркестр, с которым он играет десятки лет, почти не меняя его состава. Есть музыкальное произведение, которое оркестром этим исполняется из года в год по несколько раз в течение десяти лет.

Мог бы Никиш однажды не стать за дирижерский пульт, с тем чтобы оркестр исполнил это музыкальное произведение без него, в его интерпретации? Да, мог бы, и это музыкальное произведение слушатель воспримет в Никишевской интерпретации. Другой вопрос — будет ли это произведение исполнено совсем так, как если бы Никиш дирижировал. Оно, конечно, будет исполнено хуже, но все-таки мы услышим Никишевскую интерпретацию.

На это я скажу: симфонический оркестр без дирижера, правда, возможен, но провести параллель между таким симфоническим оркестром без дирижера и театром, где актеры выходят на сцену всегда без режиссера, все-таки нельзя.

Симфонический оркестр без дирижера возможен, но ведь он, как бы идеально ни был срепетован, публики не зажжет, он все-таки будет только знакомить слушателя с интерпретацией того или иного дирижера, и слиться воедино он может лишь постольку, поскольку воссоздает чужой замысел.

Творчество же актера таково, что оно имеет задачу более значительную, чем знакомить зрителя с замыслом режиссера. Актер тогда только заразит зрителя, если он претворит в себе

и автора, и режиссера, и скажет себя со сцены.

И потом: главное достоинство артиста симфонического оркестра — владеть виртуозной техникой и точно выполнять указания дирижера, обезличивая себя.

Уподобляя себя симфоническому оркестру, «театр-треугольник» должен принять актера с виртуозной техникой, но непременно в большой мере безиндивидуального, который был бы в состоянии точно выполнять внушенный режиссером замысел.

2) В «театре прямой» режиссер, претворив в себе автора, несет актеру свое творчество (автор и режиссер здесь слиты). Актер, приняв через режиссера творчество автора, становится лицом к лицу перед зрителем (и автор и режиссер за спиной актера), раскрывает перед ним свою душу *свободно* и обостряет таким образом взаимодействие двух главных основ театра — лицедея и зрителя.

Чтобы прямая не превратилась в волнообразную*, режиссер должен быть *один* в придании тона и стиля произведению, и все-таки творчество актера в «театре прямой» остается свободным.

Свой *план* режиссер открывает в *беседе* о пьесе. Все произведение режиссер окрашивает своим взглядом на пьесу. Увлекая актеров своей влюбленностью в произведение, режиссер вливает в них душу автора и свое толкование. Но *после беседы* все художники предоставляются полной самостоятельности. Потом режиссер снова собирает всех, чтобы создать гармонию отдельных частей; но как? лишь уравнивая все части, свободно созданные другими художниками этого коллективного творчества. И установив ту гармонию, без которой немислим спектакль, *не добивается точного воспроизведения своего замысла*, единого лишь для гармонии спектакля, чтобы коллективное творчество не было раздробленным, — а ждет момента, когда он мог бы спрятаться за кулисами, предоставив актерам или «сжечь корабль», если актеры в разладе и с режиссером и с автором (это когда они не «новой школы»[†]), или раскрыть свою душу почти импровизаторскими дополнениями, конечно, не текста, а того, о чем режиссер лишь намекнул, заставивши зрителя через призму актерского творчества принять и автора и режиссера. *Театр — это лицедейство*. Обращаясь ко всем произведениям Метерлинка — к его стихам и драмам, обращаясь к его предисловию к последнему изданию, обращаясь к его книжке «Le tresor des humbles», где он говорит о неподвижном театре, проникнувшись общим колоритом, общим настроением его произведений, — мы ясно видим, что сам автор не хочет производить на сцене ужас, не хочет волновать и вызывать у зрителя истерический вопль, не хочет заставить публику бежать в страхе перед ужасным, а как раз наоборот: влить в душу зрителя хоть и трепетное, но мудрое созерцание неизбежного, заставить зрителя плакать, страдать, но в то же время умиляться и приходить к успокоению и благостности. Задача, которую ставит себе автор, основная задача — «утолить

* А. Блок («Перевал», 1906 (Имеется в виду статья А. Блока «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской». — Журн. «Перевал», М., 1906, № 2, декабрь, стр. 61—63 (см.: Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 5, М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 95).)) боится, что актеры такого театра «могут сжечь корабль пьесы», но, на мой взгляд, «разноголосица» и крушение мыслимы тогда только, когда «прямая» будет превращаться в волнообразную. Опасность устранима, если режиссер верно истолковал автора, верно передал его актеру, а последний верно понял режиссера.

† «Театру-треугольнику» нужны актеры безиндивидуальные, но *выдающиеся виртуозы*, а какой они школы — безразлично. «Театру прямой» очень важен индивидуальный блеск актерского дарования, без чего немисливо свободное творчество, и непременно *новая школа*. Новая школа не та, где учат новым приемам, а та, которая возникает один только раз, чтобы родить новый свободный театр и затем умереть.

«Театр прямой» однажды вырастет из школы, из единой школы, как из одного семени вырастает одно растение. И как для последующего нового расте яия нужно снова бросить новое семя, так и новый театр будет вырастать всякий раз из новой школы.

«Театр-треугольник» терпит школы вокруг, школы при театре, но задача этих школ сводится к тому, чтобы дать группу заместителей — кандидатов на освобождающиеся места, подготавливая подражателей большим актерам установившегося театра. Именно эти школы, я убежден, виноваты в отсутствии свежих истинных дарований на наших сценах.

Школа вне театра должна дать таких актеров, которые оказались бы негодными ни для одного театра, кроме того, который будет создан ими самими. *Новая школа та, которая создаст новый театр*.

наши печали, посеяв среди них то потухающую, то вновь вспыхивающую надежду»*. Жизнь человеческая потечет вновь со всеми ее страстями, когда зритель уйдет из театра, но *страсти* более не покажутся *тщетными*, жизнь потечет с ее радостями и печалью, с ее обязанностями, но все это получит смысл, ибо мы обрели возможность выйти из мрака или *переносить его без горечи*. Искусство Метерлинка здорово и живительно. Он призывает людей к мудрому созерцанию величия Рока, и его театр получает значение храма. Недаром Пасторе восхваляет его мистицизм как последний приют религиозных беглецов, не желающих склоняться перед *временным* могуществом церкви, но и не думающих отказываться от свободной веры в неземной мир. Разрешение религиозных вопросов может совершиться в таком театре. И каким бы мрачным колоритом ни было окрашено произведение, раз это *мистерия*, оно скрывает в себе неутомимый призыв к жизни.

Нам кажется, вся ошибка наших предшественников, ставивших на сцене драмы Метерлинка, состояла в том, что они старались пугать зрителя, а не примирять его с роковой неизбежностью «В основание моих драм, — пишет Метерлинк. — положена идея христианского бога вместе с идеей древнего фатума». Автор слышит слова и слезы людей, как глухой шум, потому что они — эти слова и слезы — падают в глубокую бездну. Он видит людей с высоты надоблачных далей, и они кажутся ему слабо мерцающими искрами. И он хочет лишь подметить, подслушать несколько слов кротости, надежды, сострадания, страха в их душах и показать нам, как могуществен тот Рок, который управляет нашей судьбой.

Мы пытаемся добиться того, чтобы наше исполнение Метерлинка производило на душу зрителей такое примиряющее впечатление, какого хотел и сам автор. Спектакль Метерлинка — *мистерия*: или еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд (как в «Смерти Тентажиля»), или — экстаз, зовущий к всенародному религиозному действию, к пляске под звуки труб и органа, к вакханалии великого торжества Чуда (как во втором акте «Сестры» Беатрисы). Драмы Метерлинка — «больше всего проявление и очищение душ». «Его драмы — это хор душ, поющих *вполголоса* о страдании, любви, красоте и смерти». *Простота*, уносящая от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой. Или же экстатическая радость.

Вот с каким восприятием души Театра Метерлинка пришли мы в репетиционную студию работать над этюдами.

Как Мутер о Перуджино, одном из самых обаятельных художников кватроченто[†], мы хотели бы сказать о Метерлинке: «Созерцательному, лирическому характеру его сюжетов, тихой величественности и архаической торжественности его картин» может «соответствовать лишь такая композиция, гармония которой не нарушается ни единым порывистым движением, никакими резкими противоположностями».

Опираясь на эти общие соображения о творчестве Метерлинка, работая над этюдами в репетиционной мастерской, актеры и режиссеры интуитивно добыли следующее:

I. В области дикционной:

1) Необходима *холодная чеканка слов*, совершенно освобожденная от вибрирования (*tremolo*) и плачущих актерских голосов. Полное отсутствие напряженности и мрачного тона.

2) Звук всегда должен иметь *опору*, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. В звуке нет расплывчатости, нет в слове подвывающих концов, как у читающего «декадентские» стихи.

3) Мистический трепет сильнее темперамента старого театра. Последний всегда разнуждан, внешне груб (эти размахивающие руки, удары в грудь и бедра). Внутренняя дрожь мистического трепета отражается в глазах, на губах, в звуке, в манере произнесенного слова, это — внешний покой при вулканическом переживании. И все без напряженности, легко.

4) Переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывно связаны с переживанием формы, которая неотъемлема от содержания, как неотъемлема она у Метерлинка, дав-

* Аннибал Пасторе, Морис Метерлинк. — «Вестник иностранной литературы», 1903, сентябрь.

† Кватроченто (*quattrocento* — *итал.*) — XV век в истории итальянской культуры. — *Ред.*

шего такие, а не иные формы тому, что так просто и давно знакомо*.

5) Никогда нет *скороговорки*, которая мыслима только в драмах неврастенического тона, в тех, где так любовно поставлены многоточия. Эпическое спокойствие не исключает трагического переживания. Трагические переживания всегда величавы.

б) Трагизм с улыбкой на лице.

Это добытое интуицией требование я понял и принял в себя всей душой только потом, когда мне пришлось прочесть слова Савонаролы: «Не думайте, что Мария при смерти своего сына кричала, идя по улицам, рвала на себе волосы и вела себя, как безумная. Она шла за своим сыном с кротостью и великим смирением. Она, наверно, проливала слезы, но по внешнему виду своему казалась не печальной, но одновременно *печальной и радостной*. И у подножия креста она стояла *печальная и радостная*, погруженная в тайну великой благодати божьей».

Актер старой школы, чтобы произвести сильное впечатление на публику, кричал, плакал, стонал, бил себя кулаками в грудь. Пусть новый актер выразит высшую точку трагизма так, как трагизм этот звучал в печальной и радостной Марии: внешне спокойно, почти *холодно*, без крика и плача, без тремолирующих нот, но зато глубоко.

II. В сфере пластической:

1) Рихард Вагнер выявляет внутренний диалог с помощью оркестра. Музыкальная фраза, спетая певцом, кажется недостаточно сильной, чтобы выразить внутреннее переживание героев. Вагнер зовет оркестр на помощь, считая, что только оркестр способен сказать недосказанное, раскрыть перед зрителем Тайну. Как в музыкальной драме спетая певцом фраза, так в драме *слово* — не достаточно сильное орудие, чтобы выявить внутренний диалог. И не правда ли, если бы *слово* было единственным орудием, выявляющим сущность трагедии, на сцене могли бы играть все. Произносить слова, даже хорошо произносить их, еще не значит — сказать. Появилась необходимость искать новые средства выразить недосказанное, выявить скрытое.

Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить *пластическим движениям*.

Но ведь и в прежнем театре пластика являлась необходимым выразительным средством. Сальвини в Отелло или Гамлете всегда поражал нас своей пластичностью. Пластика действительно была, но не об этого рода пластике говорю я.

Та пластика строго согласована со словами, произносимыми. Я же говорю о «пластике, не соответствующей словам».

Что же значит «пластика, не соответствующая словам»?

Два человека ведут разговор о погоде, об искусстве, о квартирах. Третий, наблюдающий за ними со стороны, — если он, конечно, более или менее чуткий, зоркий — по разговору тех двух о предметах, не касающихся их взаимоотношений, может точно определить, кто эти два человека: друзья, враги, любовники. И он может определить это по тому, что два беседующих человека делают руками такие движения, становятся в такие позы, так опускают глаза, что это дает возможность определить их взаимоотношения. Это оттого, что, говоря о погоде, искусстве и пр., эти два человека делают движения, не соответствующие словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий и определяет, кто говорящие: друзья, враги, любовники...

Режиссер перебрасывает мост от зрителя к актеру. Выводя, по воле автора, на сцену

* Практикой был выдвинут вопрос, разрешение которого я не беру на себя, но хочу его выставить: должен ли актер сначала выявить внутреннее содержание роли, дать прорваться темпераменту и потом уже облечь это переживание в ту или иную форму, или наоборот? Тогда мы держались такого метода: не давали темпераменту прорываться до тех пор, пока не овладевали формой. И это кажется мне верным. Скажут: вот это и есть то, на что справедливо жалуются, — форма сковывает темперамент. Нет, это не так. Старые натуралистические актеры, наши учителя, говорили: если не хочешь загубить для себя роль, начинай ее читать не вслух, а про себя, и только, когда она прозвучит в твоём сердце, тогда произноси ее громко. Подойти к бытовой роли через молчаливое проглядывание текста и подойти к роли небытовой, овладев сначала ритмом языка и ритмом движения, — одинаково верный прием.

друзей, врагов, любовников, режиссер должен движениям и позам дать такой рисунок, чтобы помочь зрителю не только слушать их слова, но и проникать во внутренний, скрытый диалог. И если режиссер, углубляясь в тему автора, услышал музыку внутреннего диалога, он предлагает актеру те пластические движения, какие, на его взгляд, способны заставить зрителя воспринять этот внутренний диалог таким, каким его слышат режиссер и актеры.

Жесты, позы, взгляды, молчание определяют *истину* взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят. Значит — нужен *рисунок движений* на сцене, чтобы настигнуть зрителя в положении зоркого наблюдателя, чтобы дать ему в руки тот же материал, какой дали два разговаривающих третьему наблюдающему, — материал, с помощью которого зритель мог бы разгадать душевные переживания действующих лиц. Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены — каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии.

Не следует, однако, думать, что нужна всегда только не соответствующая словам пластика. Можно фразе придать пластику, очень соответствующую словам, но это в такой же мере естественно, как совпадение логического ударения со стихотворным в стихе.

2) Картины Метерлинка архаизированы. Эти имена, как на иконах. Аркель³¹, как на картине Амброджо Боргоньоне. Готические своды. Деревянные статуи, отточенные и блестящие, как палисандровое дерево. И хочется симметрического распределения действующих лиц, как хотел их Перуджино, ибо оно наиболее выражает божественность мироздания.

«Женщины, женоподобные юноши и кроткие усталые старцы лучше всего могут служить выражением мечтательных, мягких чувств», к передаче которых Перуджино стремился. Не так ли у Метерлинка? Отсюда иконописная задача.

Несуразное нагромождение в сценах натуралистических театров заменилось в новом театре требованием внести в планы построение, строго подчиненное ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен.

Иконописную задачу пришлось внести также и в область декораций, раз мы еще не пришли тогда к полному упразднению их. И так как пластическим движениям придано значение крупного выразительного средства, стремящегося к выявлению чрезвычайно важного внутреннего диалога, то и рисовалась такая декорация, которая бы не давала возможности расплываться этим движениям. Надо было концентрировать все внимание зрителя на движениях. Отсюда лишь один декоративный фон в «Смерти Тентажиля». Эта трагедия репетировалась на фоне простого холста и производила очень сильное впечатление, потому что рисунок жестов ярко очерчивался. Когда же актеры были перенесены в декорации, где было пространство и воздух, пьеса проиграла. Отсюда — декоративное панно. Но когда был сделан ряд опытов с декоративным панно («Беатриса», «Эдда Габлер», «Вечная сказка»), то казалось, что если негодны воздушные декорации, где расплываются пластические движения, где они не очерчиваются, не фиксируются, — то негодно также и декоративное панно. У Джотто ничто не нарушает в его картинах плавности линий, потому что все свое творчество он ставит в зависимость не от натуралистической, а от декоративной точки зрения. Но если театру нет возврата к натурализму, то точно так же нет и не должно быть и «декоративной» точки зрения (если она не взята, как ее понимали в японском театре).

Декоративное панно, как симфоническая музыка, имеет свою специальную задачу, и если ему, как картине, необходимы фигуры, то лишь на нем написанные, или, если это театр, то картонные марионетки, а не воск, не дерево, не тело. Это оттого, что декоративное панно, имеющее два измерения, требует и фигур двух измерений.

Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него — столы, стулья, кровати, шкапы, — все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи. Для актера должна быть основой *пластическая статуарность*.

Вот результат первого цикла исканий в области Нового Театра. Завершен исторически необходимый круг, давший ряд опытов условной инсценировки, приведший к мысли о ка-

ком-то новом положении декоративной живописи в драматическом театре.

Актер старой школы, узнав, что театр хочет порвать с декоративной точкой зрения, обрадуется этому обстоятельству, подумав, что это не что иное, как возврат к старому театру. Ведь в старом театре, скажет он, и было это пространство трех измерений. Значит, долой Условный театр!

С момента отделения декоративной живописи в сцену Декоративного театра, а музыканта в Симфонический зал, Условный театр, отвечу я, не только не умрет, а, наоборот, будет идти вперед еще более смелыми шагами.

Отвергая декоративное панно, Новый Театр не отказывается от условных приемов постановок, не отказывается также от толкования Метерлинка в приемах иконописи. Но прием выражения должен быть зодческий в противовес прежнему, живописному. Все планы условной постановки и «Смерти Тентажиля», и «Сестры Беатрисы», и «Вечной сказки», и «Эдды Габлер» сохраняются в полной неприкосновенности, но с перенесением их в освобожденный Условный театр, а живописец ставит себя в той плоскости, куда не пускает ни актера, ни предметов, так как требования актера и не театрального живописца различны.

V. УСЛОВНЫЙ ТЕАТР

«От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра», — так писал Вал. Брюсов. Возрождения античного театра ждет и Вяч. Иванов. Вал. Брюсов, подчеркивая именно в античном театре интересный образец условности, упоминает об этом лишь вскользь. Вяч. Иванов открывает стройный план Дионисова Действа.

Принято односторонне смотреть, будто театр по плану Вяч. Иванова принимает в свой репертуар лишь античную трагедию — оригинальную или хоть и потом написанную, но непременно в стиле древнегреческом, как «Тантал», например. Чтобы убедиться, что проект Вяч. Иванова далеко не односторонний и вмещает в себе очень обширный репертуар, конечно, надо не пропустить ни одной строчки, им написанной, но, к сожалению, Вяч. Иванова у нас не изучают. Мне хочется остановиться на планах Вяч. Иванова затем, чтобы, проникнув в его прозрения, еще определеннее раскрыть преимущества условной техники и показать, что только условная техника даст возможность Театру принять в свое лоно разнообразный репертуар, предлагаемый Вяч. Ивановым, и тот разноцветный букет драм, который бросает на сцену русского театра современная драматургия.

Драма от полюса динамики шла к полюсу статики *.

Драма родилась «из духа музыки, из хорового дифирамба, где была энергия динамичная». «Из жертвенного экстатического служения возникло дионисическое искусство хоровой драмы».

Потом начинается «обособление элементов первоначального действия». Дифирамб выделяется, как самостоятельный род лирики. Всепоглощающее внимание привлекает герой-протагонист³², трагическая участь которого начинает быть центром драмы. Зритель из прежнего сообщника священного действия становится зрителем праздничного «зрелища». Хор, отделившись и от общины, той, которая была на оркестре, и от героя, становится элементом, иллюстрирующим перипетии героической участи. Так создается *театр*, как *зрелище*.

Зритель лишь *пассивно* переживает то, что воспринимает со сцены. «Проводится та заколдованная грань между актерами и зрителем, которая поныне делит театр в виде линии рампы на два чуждые один другому мира: только действующий и только воспринимающий,— и нет вен, которые бы соединили эти два отдельные тела общим кровообращением творческих энергий». Оркестра сблизжала зрителя со сценой. Выросла театральная рампа на том месте, где была оркестра, и она отдалила сцену от зрителя. Сцена такого театра-зрелища — «иконостас, далекий, суровый, не зовущий слиться всем воедино в общий праздничный сонм», — иконостас вместо «прежнего низкого алтарного помоста», на который было так

легко в экстазе вбежать, чтобы приобщиться к служению.

Драма, зародившаяся в дифирамбических служениях Диониса, постепенно отдалялась от своих религиозных истоков, и Маска трагического героя, в судьбах которого зритель видел свой рок, Маска отдельной трагической участи, в которой воплощалось все человеческое Я,— Маска эта с течением веков постепенно объективировалась. Шекспир раскрывает характеры. Корнель и Расин ставят своих героев в зависимость от морали данной эпохи, делая их материалистическими формулами. Сцена удаляется от начала религиозно-общинного. Сцена отчуждается от зрителя этой своей объективностью. Сцена *не заражает*, сцена *не преображает*.

Новый театр снова тяготеет к началу динамическому. Таковы Театры — Ибсена, Метерлинка, Верхарна, Вагнера*. Новейшие искания встречаются с заветами древности. Как прежде священное действо Трагедии было видом дионисических «очищений», и теперь мы требуем от художника врачевания и очищения.

Действие внешнее в новой драме, выявление характеров — становится ненужным. «Мы хотим проникнуть *за* маску и *за* действие в умопостижимый характер лица и прозреть его «внутреннюю маску».

Отрешенность от внешнего ради внутреннего в новой драме не для того, чтобы в этом раскрытии глубин человеческой души приводить человека к отрешенности от земли и уносить его в облака (*theatre esoterique*[†]), а для того, чтобы опьянять зрителя дионисическим хмелем вечной жертвы.

«Если же новый театр снова динамичен, пусть будет он таковым до конца». Театр должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итак, он должен перестать быть «театром» в смысле только «зрелища». Мы хотим собираться, чтобы творить — «деять» — соборно, а не созерцать только.

Вяч. Иванов спрашивает: «что должно быть предметом грядущей драмы?» — и отвечает: «всему должен быть в ней простор: трагедии и комедии, мистерии и лубочной сказке, мифу и общественности».

Символическая драма, которая перестает быть уединенной и находит «гармоническое созвучие с самоопределением души народной»; *божественная и героическая трагедия*, подобная трагедии античной (уподобление не в архитектурном построении пьес, конечно; речь идет о Роке и Сатире, как основах Трагедии и Комедии); *мистерия*, более или менее аналогичная средневековой; *комедия* в стиле Аристофана — вот репертуар, предлагаемый Вяч. Ивановым.

Разве Натуралистический театр может принять столь разнообразный репертуар? Нет. Образцовый театр натуралистической техники — Московский Художественный театр — пытался принять в свое лоно театры: Античный («Антигона»), Шекспира («Юлий Цезарь», «Шейлок»), Ибсена («Эдда Габлер», «Привидениям и др.), Метерлинка («Слепые» и др.)... И, несмотря на то, что имел во главе самого талантливого в России режиссера (Станиславский)

* Почему Метерлинк рядом с Ибсеном, Метерлинк рядом с Верхарном («Зори», напр., и «Смерть Тентажиля» рядом)?

Страдающий бог двулик: Дионис — хмель, Аполлон — сновидение. Душа Вяч. Иванова стремится к пьесам дионисическим в смысле хмелевом. Это не значит, однако, что дионисическая драма, по Вяч. Иванову, должна быть непременно «оргийна» по своему внешнему выражению. Хоровое начало он видит в двух различных картинах:

«Оргийное безумие в вине,
Оно весь мир, смеясь, колышет.
Но в трезвости и мирной тишине
Порою тож безумье дышит.
Оно молчит в нависнувших ветвях
И сторожит в пещере жадной».

Ф. Сологуб.

«Равно дионисичны, по мнению Вяч. Иванова, пляска дубравных сатиров и недвижимое безмолвие потевшейся (во внутреннем созерцании и ощущении бога) менады».

† Эзотерический театр (*франц.*), то есть тайный, сокровенный. — *Ред.*

и целый ряд превосходных актеров (Книппер, Качалов, Москвин, Савицкая), он оказался бессильным воплотить столь обширный репертуар.

Утверждаю: всегда ему мешало в этом — увлечение мейнингенской манерой инсценировки, ему мешал «натуралистический метод».

Московский Художественный театр, сумевший воплотить лишь Театр Чехова, остался в конце концов «интимным театром». Интимные театры — и все те, которые, опираясь то на мейнингенский метод, то на «настроение» Чеховского театра, оказались бессильными расширить свой репертуар и тем самым расширить свою аудиторию.

Античный театр с каждым веком все больше и больше дифференцировался, и Интимные Театры — это самая крайняя раздробленность, последнее разветвление Античного театра. Наш Театр распался на Трагедию и Комедию, а между тем Античный театр был Единым. И, мне кажется, именно эта раздробленность Театра Единого на Интимные Театры и мешает возрождению Всенародного Театра, Театра-действия и Театра-празднества.

Борьба с натуралистическими методами, какую взяли на себя Театры исканий и некоторые режиссеры*, не случайна — она подсказана исторической эволюцией. Искания новых сценических форм — не каприз моды, введение нового метода инсценировки (условного) — не затея в угоду толпы, жадно ищущей все более острых и острых впечатлений.

Театр исканий и его режиссеры работают над созданием Условного театра затем, чтобы остановить разветвление Театра на Интимные, воскресить Театр Единый.

Условный театр предлагает такую упрощенную технику, которая даст возможность ставить Метерлинка рядом с Ведехиндом, Андреева рядом с Сологубом, Блока рядом с Пшибышевским, Ибсена рядом с Ремизовым.

Условный театр ооовождает актера от декораций, создавая ему пространство трех измерений и давая ему в распоряжение естественную статуарную пластичность.

Благодаря условным приемам техники рушится сложная театральная машина, постановки доводятся до такой простоты, что актер может выйти на площадь и там разыгрывать свои произведения, не ставя себя в зависимость от декораций и аксессуаров, специально приспособленных к театральной рампе, и от всего внешне случайного.

В Греции в Софокло-Еврипидовское время состязание трагических актеров дало *самостоятельную творческую деятельность актера*. Потом, с развитием сценической техники, творческие силы актера пали. От усложнения техники, конечно, пала у нас самодеятельность актера. Оттого прав Чехов — «блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше»†. Освобождая актера от случайно нагроможденных лишних аксессуаров, упрощая технику до возможного минимума, Условный театр тем самым вновь выдвигает на первый план творческую самодеятельность актера. Направляя всю свою работу на возрождение Трагедии и Комедии (в первой выявляя Рок, во второй Сатиру), Условный театр избегает «настроений» Чеховского театра, выявление которых вовлекает актера в пассивные переживания, приучающие его быть творчески менее интенсивным.

Разбив рампу, Условный театр опустит сцену на уровень партера, а построив дикцию и движения актеров на ритме, приблизит возможность возрождения *пляски*, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание.

Режиссер Условного театра ставит своей задачей лишь направлять актера, а не управлять им (в противоположность мейнингенскому режиссеру). Он служит лишь мостом, связующим душу автора с душою актера. Претворив в себе творчество режиссера, актер — *один* лицом к лицу с зрителем, и от трения двух свободных начал — творчество актера и творческая фантазия зрителя — зажигается истинное пламя.

Как актер свободен от режиссера, так и режиссер свободен от автора. Реплика последнего для режиссера лишь необходимость, вызванная техникой того времени, когда пьеса писалась. Подслушав внутренний диалог, режиссер свободно выявляет его в ритме дикции и

* Театр-студия в Москве, Станиславский (в пути от «Драмы жизни»), Гордон Крэг (Англия), Рейнхардт (Берлин), я (Петербург).

† «Чайка».

ритме пластики актера, считаясь лишь с теми ремарками автора, которые вне плана технической необходимости.

Условный метод, наконец, полагает в театре четвертого *творца*, после автора, режиссера и актера; это — *зритель*. Условный театр создает такую инсценировку, при которой зрителю приходится своим воображением *творчески дорисовывать* данные сценой *намек*.*

Условный театр таков, что зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который *играет*, а актер — что передним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам — декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше *картина*, тем сильнее чувство *жизни*»†.

Условная техника борется с иллюзионарным приемом. Ему не нужна иллюзия, как аполлиническая греза. Условный театр, фиксируя статуарную пластичность, закрепляет в памяти зрителя отдельные группировки, чтобы проступили мимо слов роковые ноты трагедии.

Условный театр не ищет разнообразия в *mise en scene*‡, как это всегда делается в Натуралистическом театре, где богатство планировочных мест создает калейдоскоп быстро меняющихся поз. Условный театр стремится к тому, чтобы ловко владеть линией, построением групп и колоритом костюмов, и в своей неподвижности дает в тысячу раз больше движения, чем Натуралистический театр. Движение на сцене дается не движением в буквальном смысле слова, а распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрещиваются и вибрируют.

Если Условный театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рамп, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений, если он ждет возрождения пляски — и зрителя вовлекает в активное участие в действии, — не ведет ли такой Условный театр к возрождению Античного?

Да.

Античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно нашему сегодняшнему театру: здесь нет декораций, пространство — трех измерений, здесь нужна статуарная пластичность.

В архитектуру такого театра будут, конечно, внесены незначительные поправки согласно требованиям наших дней, но именно Античный театр с его простотой, с его подковообразным расположением мест для публики, с его оркестрой — тот единственный театр, который способен принять в свое лоно желанное разнообразие репертуара: «Балаганчик» Блока, «Жизнь Человека» Андреева, трагедии Метерлинка, пьесы Кузмина, мистерии Ал. Ремизова, «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба и еще много прекрасных, пьес новой драматургии, еще не нашедших своего Театра.

* См. мою заметку в «Весах». 1907. № 6 «Из писем о театре» (В сборник «О театре» вошла под заглавием «Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)» (см. далее).)

† Л. Андреев (из письма ко мне (Переписка Мейерхольда и Л. Н. Андреева не найдена.)). Цитируемый отрывок читатель встретит в этой книге еще раз вместе с предшествующими ему пятью строками. Объясняется это тем, что заметка «Max Reinhardt» с цитатой из письма Л. Н. Андреева, появившаяся в печати ранее статьи «К истории и технике Театра», отчасти послужила материалом для последней.

‡ — мизансцена (*франц.*). — *Ред.*

К ПОСТАНОВКЕ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ» НА МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ 30 ОКТАБРЯ 1909 ГОДА*

Если отнять у оперы слово, представляя ее на сцене, мы получим, в сущности, вид *пантомимы*.

В пантомиме же каждый эпизод, все движения этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, группировка ансамбля — точно предопределены музыкой — модификацией ее темпов, ее модуляцией, вообще — ее рисунком.

В пантомиме ритмы движений, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки; и только при достижении этой слитности ритма представляемого на сцене с ритмом музыки пантомима может считаться идеально выполненной на сцене.

Почему же оперные артисты в движениях своих и жестах не следуют с математической точностью темпу музыки — тоническому рисунку партитуры?

Разве прибавленное пантомимным артистам пение меняет существующее в пантомиме взаимоотношение между музыкой и инсценировкой?

Происходит же это, я думаю, оттого, что игру свою оперный артист создает преимущественно в плане материала, извлекаемого им не из партитуры, но из либретто.

Материал же этот в большинстве случаев настолько *жизненен*, что дает соблазн к приемам, уподобляющимся приемам игры бытового театра. И смотря по времени: если оперная сцена переживает вместе с драматическим театром тот период, когда царит жест условной красоты, напоминающий марионетку, которую двигают только для того, чтобы она казалась живой,— игра оперных артистов этого периода условна, как была условна игра французских актеров эпохи Расина и Корнеля; если же оперная сцена переживает с драматическим театром время увлечения натурализмом, игра актеров становится близкой к действительной жизни, и место условных «оперных жестов» заступает жест-автомат, очень реальный; это жест рефлекторной привычки, им сопровождаем мы в повседневной жизни наши разговоры.

В первом случае разлад между ритмом, диктуемым оркестром, и ритмом жестов и движений почти неощутим (хотя эти жесты неприятно сладки, пряно красивы, глупо марионеточны,— все же они соритмичны); разлад их лишь в том, что движению не придана осмысленность и строгая выразительность, как того требовал Вагнер, например. Зато во втором случае разлад этот невыносим: во-первых, потому, что музыка становится в дисгармонию с реальностью жеста-автомата, жеста повседневности, и оркестр, как в плохих пантомимах, превращается в аккомпаниатора, играющего ригурнели, рефрен; во-вторых, потому, что происходит роковая раздвоенность зрителя: чем лучше игра, тем наивнее самая сущность оперного искусства; в самом деле, уже одно то обстоятельство, что люди, ведущие себя на сцене как вызванные из жизни, вдруг начинают петь,— естественно, кажется нелепым. Недоумение Л. Н. Толстого при виде поющих людей¹ объясняется просто: пение оперной партии, сопровождаемое реальным исполнением роли, неминуемо вызовет у чуткого зрителя усмешку. В основе оперного искусства лежит условность — *люди поют*; нельзя поэтому вводить в игру элемент естественности, ибо условность, тотчас же становясь в дисгармонию с реальным, обнаруживает свою якобы несостоятельность, то есть падает основа искусства. *Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало*

* Из афиши первого спектакля: текст в переводе В. Коломийцева; капельмейстер — Э. Ф. Направник; декорации, костюмы и бутафория князя А. К. Шервашидзе; сценическая постановка Вс. Мейерхольда; Тристан — И. В. Ершов, Изольда — М. Б. Черкасская, Брангена — М. Э. Маркович, Курвенал — А. В. Смирнов, Марк — В. И. Касторский, Мелот — Н. В. Андреев 2-й, Кормчий — Н. Ф. Маркевич, Пастух — Г. П. Угринович, Матрос — А. М. Лабинский.

вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят.

Образцом такой интерпретации ролей, когда у слушателя-зрителя не является вопроса: «почему актер поет, а не говорит», — может служить творчество Шаляпина.

Он сумел удержаться как бы на гребне крыши с двумя уклонами, не падая ни в сторону уклона натурализма, ни в сторону уклона той оперной условности, которая пришла к нам из Италии XVI века, когда для певца важно было в совершенстве показать искусство производить рулады, когда отсутствовала всякая связь между либретто и музыкой.

В игре Шаляпина всегда *правда*, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью — эта несколько разукрашенная правда искусства.

У Бенуа* в «Книге о Новом театре» есть: «герой может погибнуть, но и в этой гибели важно, чтобы чувствовалась сладость улыбки божества»². Эта улыбка чувствуется в развязках некоторых трагедий Шекспира («Лир», например), у Ибсена в момент гибели Сольнеса Хильда слышит «арфы в воздухе», Изольда «тает в дыхании беспредельных миров». Эта же «сладость улыбки божества» чувствуется в смерти Бориса у Шаляпина. Да и один ли только момент гибели озаряется у Шаляпина «улыбкой божества»? Достаточно вспомнить сцену у собора («Фауст»), где Мефистофель — Шаляпин является отнюдь не торжествующим духом зла, но пастором-обличителем, как бы скорбящим духовником Маргариты, — голосом совести. Таким образом, недостойное, уродливое, низкое (в шиллеровском смысле) чрез шаляпинское преобразование являются предметом эстетического наслаждения.

Далее, Шаляпин — один из немногих художников оперной сцены, который, точно следуя за указаниями нотной графики композитора, дает своим движениям *рисунок*. И этот пластический рисунок всегда гармонически слит с тоническим рисунком партитуры.

В качестве иллюстрирующего примера синтеза пластической ритмики и ритмики музыкальной может служить интерпретация Шаляпиным шабаша на Брокене (опера Бойто³), где ритмичны не только *движения* и *жесты* Мефистофеля — вождя хоровода, но даже в напряженной *неподвижности* (словно окаменелости) исступления слушатель-зритель угадывает ритм, диктуемый оркестровым движением.

Синтез искусств, положенный Вагнером в основу его реформы музыкальной драмы, будет эволюировать — великий архитектор, живописец, дирижер и режиссер, составляющие звенья его, будут вливать в Театр Будущего все новые и новые творческие инициативы свои, но, разумеется, синтез этот не может быть осуществленным без прихода *нового актера*.

Такое явление, как Шаляпин, впервые предреказало актеру музыкальной драмы единственный путь к величественному зданию, воздвигнутому Вагнером.

Но большинство проглядело в Шаляпине то именно, что должно считаться *идеалом* оперного артиста; театральная правда шаляпинского творчества понята была как жизненная правда, — показалось, что это — натурализм. Произошло же это вот почему: выступление Шаляпина на сцене (в частной опере Мамонтова) совпало с господством Московского Художественного театра первого периода (мейнингенство).

Свет такого значительного явления, как Московский Художественный театр, был настолько силен, что под лучами его мейнингенской манеры творчество Шаляпина было истолковано как натуралистический прием, введенный в оперу.

Режиссер и актеры оперного театра думали, что они идут по стопам Шаляпина, когда в «Фаусте» Маргарита в песенке о Фульском короле на фоне оркестра, где так кстати звучит прялка, поливала клумбу цветов из садовой лейки...

Для актера музыкальной драмы творчество Шаляпина такой же родник, как жертвенник Диониса для трагедии.

Но актер музыкальной драмы лишь тогда станет великим звеном вагнеровского синтеза, когда он творчество Шаляпина поймет не под лучами Московского Художественного театра, где игра актеров основана на законах $\text{jjt'fxricrig}^\dagger$, но под лучами всемогущего ритма.

* Везде, где в настоящей книге упоминается это имя, речь идет о художнике Александре Николаевиче Бенуа.

† — воспроизведение, подобие (*древнегреч.*). — *Ред.*

Переходя далее к движению актеров музыкальной драмы в связи с ее характеристикой, замечу попутно, что в мои намерения не входил подробный анализ манеры игры Шаляпина, о котором я упомянул лишь для того, чтобы легче было понять, о каком искусстве оперного актера идет речь.

Начинаю же с движений и жестов актеров потому, что инсценировка музыкальной драмы должна быть создаваема не сама по себе, а в связи с этими движениями, как эти последние должны быть расположены в зависимости от партитуры.

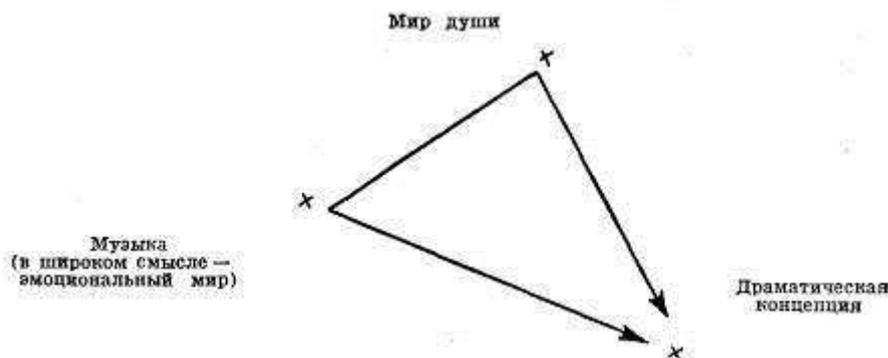
В методе инсценировки мало различать две крупные разновидности. Приняв Глюка праотцом музыкальной драмы, мы имеем два разветвления, две линии: одна — Глюк—Вебер — Вагнер; другая — Глюк — Моцарт — Визе.

Считаю долгом оговориться, что инсценировке, подобной той, о которой речь ниже, поддаются музыкальные драмы типа Вагнера, то есть те, в которых либретто и музыка созданы без взаимного порабощения.

Драматическая концепция музыкальных драм, чтобы начать жить, не может миновать сферы музыкальной, тем самым она во власти таинственного мира наших чувствований; ибо мир нашей Души в силах проявить себя лишь через музыку, и, наоборот, одна только музыка в силах во всей полноте выявить мир Души.

Черпая свое творчество из недр музыки, конкретный образ этого творчества автор музыкальной драмы оживляет в *слове* и *тоне*, и так возникает партитура — словесно-музыкальный текст.

Аппиа («Die Musik und die Inszenierung»)⁴ не видит возможности прийти к драматической концепции иначе, как сначала повергнув себя в мир эмоций, — в музыкальную сферу.



Правый ход Аппиа не считает возможным; драматическая концепция, созданная без хода через музыку, дает негодное либретто.

И еще, как наглядно Аппиа определяет взаимоотношения элементов оперного театра:



Музыка, определяющая время всему происходящему на сцене, дает ритм, не имеющий ничего общего с повседневностью. Жизнь музыки — не жизнь повседневной действительности. «Жизнь не такая, как она есть, не такая, какой должна быть, а как она представляется в мечтах» (Чехов)⁵.

Сценический ритм, вся сущность его — антипод сущности действительной, повседневной жизни.

Поэтому весь сценический облик актера должен явиться художественной выдумкой, иногда, быть может, и опирающейся на реалистическую почву, но в конечном счете представшей в образе, далеко не идентичном тому, что видим в жизни. Движения и жесты актера должны быть в *pendant** к условному разговору-пению.

Мастерство актера натуралистической драмы — в наблюдении жизни и в перенесении элементов наблюдения в свое творчество; мастерство актера музыкальной драмы не может подчинить себя одному лишь опыту жизни.

Мастерство актера натуралистической драмы находится в большинстве случаев в подчинении произволу его темперамента. Партитура, предписывающая определенный метр, освобождает актера музыкальной драмы от подчинения произволу личного темперамента.

Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка.

И вот актеру музыкальной драмы предстоит добиться мастерства в телесной гибкости.

Тело человеческое — гибкое, подвижное, став в ряды «выразителей» вместе с оркестром и обстановкой, начинает принимать активное участие в сценическом движении.

Человек вместе с согармонической обстановкой и соритмичной музыкой являет собой уже *произведение искусства*.

В чем же тело человеческое, гибкое для служения сцене, гибкое в своей выразительности, достигает высшего своего развития?

В танце.

Ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической сфере. Танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувства: искусственно созданная, не обращавшаяся к содействию познания форма.

Музыкальную драму Рихард Вагнер определил как «симфонию, которая становится ви-

* — в соответствии (франц.). — Ред.

димой, которая уясняется в видимости и понятном действии» («*ersichtlichgewordene Thaten der Musik*»). Симфония же для Вагнера ценна заключенной в ней танцевальной основой. «Гармонизированный танец — основание современной симфонии», — замечает Вагнер. Седьмую (A-dur) симфонию Бетховена он называет «апофеозом танца».

Итак, «видимое и понятное действие» — а его выявляет актер — есть действие танца.

Раз корнем жестов для музыкальной драмы является танец, то оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера*.

«Музыкальное и поэтическое искусства становятся понятными... лишь через танцевальное искусство» (Вагнер).

Там, где слово теряет силу выразительности, начинается язык танца. В старояпонском театре на так называемой «Но»-сцене, где разыгрывались пьесы наподобие наших опер, актер обязательно был вместе с тем и танцовщиком.

Помимо гибкости, делающей оперного певца в своих движениях танцовщиком, еще одна особенность отличает актера музыкальной драмы от актера драмы словесной. Актер последней, желая показать, что воспоминание причинило ему боль, мимирует так, чтобы показать зрителю свою боль. В музыкальной драме об этой боли может рассказать публике музыка.

Таким образом оперный артист должен принять *принцип экономии жеста*, ибо жестом ему надо лишь дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром.

В музыкальной драме актер не единственный элемент, образующий звено между поэтом и публикой. Здесь он лишь одно из выразительных средств, не более и не менее важное, чем все другие средства выражения, а потому ему и надлежит встать в ряды своих собратьев-выразителей.

Но, конечно, прежде всего через актера музыка переводит меру времени в пространство.

До инсценирования музыка создавала картину иллюзорно лишь во времени, в инсценировке музыкой побеждено пространство. Иллюзорное стало реальным через мимику и движения актера, подчиненные музыкальному рисунку; овеществлено в пространстве то, что витало лишь во времени.

II

Говоря о «театре будущей эпохи», театре, который должен явиться «союзом всех искусств», Вагнер называет *Шекспира* (того периода, когда он не выходил еще из «товарищества») «Фесписом трагедии будущего» («как тележка Фесписа относится к театру Эсхила и Софокла, так будет относиться и театр Шекспира к театру будущей эпохи»); о Бетховене† же говорит — вот кто нашел язык будущего художника.

И вот Вагнер видит Театр Будущего там, где эти поэты протянут друг другу руки.

И еще, Вагнер особенно четко занес на листы своих писем грезу: «поэт найдет свое искупление» там, где «*мраморные творения Фидия оденутся в плоть и кровь*».

В шекспировском театре дорого Вагнеру, во-первых, то, что труппа составляла то идеальное товарищество, которое являло собой *-(hao-og[‡]* в платоновском смысле («*eine besondere Art von ethischer Gemeinschaftsform*»[§], по выражению Th. Lessing'a: «*Theater-Seele*», *Studie tiber Bühnenasthetik und Schauspielkunst*^{**}). Во-вторых, в шекспировском театре Вагнер

* Речь идет, конечно, о балетмейстере нового типа. Идеальным балетмейстером новой школы мне кажется на современном театре М. М. Фокин.

† По мнению Вагнера, Бетховен является главным зиждителем симфонии, в основе которой лежит столь ценный для Вагнера «гармонизированный танец».

‡ — сообщество (*древнегреч.*). — *Ред.*

§ — особый вид этической формы общности (*нем.*). — *Ред.*

** Т. Л е с с и н г. Душа театра. Этюды о сценической эстетике и актерском искусстве (*нем.*). — *Ред.*

видел приближение к образцу всенародного искусства: «Драма Шекспира является столь верным изображением мира, что в артистическом воспроизведении идей невозможно различить в них субъективной стороны поэта». В творчестве Шекспира, по мнению Вагнера, звучала душа народа.

Так как я поставил основой своей темы план технический, то в указании Вагнером (при его влюбленности в античный мир) на Шекспира, как на образец, достойный подражания, я отмечу следующее.

В простоте архитектоники шекспировской сцены Вагнеру нравилось то, что актеры театра Шекспира играли на сцене, со всех сторон окруженные зрителями. Вагнер называет (очень метко и остроумно) передний план сцены староанглийского театра «*der gebarende Mutterschofi der Handlung*»^{*}.

Но ведь не авансцену же ренессансного театра, которой так широко пользовались итальянские певцы, мог считать Вагнер повторением любопытной формы староанглийской сцены?!

Конечно, нет. Во-первых, Вагнер преклонялся перед формой античного театра, где тот план, который мог бы напомнить нашу авансцену (оркестра), занят у Вагнера скрытым оркестром[†]; а, во-вторых, предлагая возвести человека в культ и мечтая о пластическом преобразении его на сцене, Вагнер, конечно, не мог считать авансцену наших театров удобным местом для группировок, основанных на *принципе пластического преобразования*, и вот как представляет себе Вагнер это преобразование:

«Когда человек... даст прекрасное развитие своему телу, тогда объектом искусства должен, несомненно, стать *живой*, совершенный человек. Но желанным искусством последнего является *драма*. Поэтому искуплением пластики будет *волшебное превращение камня в мясо и кровь человека, превращение неподвижного — в оживленное, монументального — в современное*. Лишь когда творческие стремления перейдут в душу танцора, мима, певца и драматического артиста, можно надеяться на удовлетворение этих стремлений. *Настоящая пластика* будет существовать тогда, когда скульптура прекратится и претворится в *архитектуру*, когда ужасное одиночество этого одного человека, высеченного из камня, сменится бесконечным множеством живых действительных людей,— когда мы будем вспоминать о дорогой мертвой скульптуре в вечно обновляющемся одухотворенном мясе и крови, а не в мертвой меди или мраморе, *когда мы соорудим из камня театральные подмостки для живоуго* произведения искусства и уже не будем стараться выразить в этом камне живого человека» (Вагнер).

Вагнер отвергает не только скульптуру, но и портретную живопись: «ей нечего будет делать там, где прекрасный человек в свободных художественных рамках, без кисти и полотна, явится объектом искусства».

И вот Вагнер взывает к архитектуре. Пусть архитектор поставит себе задачей построить здание театра так, чтобы человек был «объектом искусства для самого себя». Как только живой образ человека превращается в единицу пластическую, так тотчас же всплывает проблема новой сцены (в смысле ее архитектуры).

На протяжении всего XIX века проблема эта по временам всплывает, особенно в Германии.

Вот что говорит глава романтической школы Людвиг Тик в письме своем к Раумеру (передаю содержание, не цитируя): я уж не раз говорил с вами о том, что считаю возможным найти средства для переустройства сцены так, чтобы приблизить ее по своей архитектонике к староанглийской сцене. Но для этого наши сцены должны бы быть, по крайней мере, в два раза шире тех, к которым мы привыкли. Давно следовало бы оставить глубину сцены, так как она делает подмостки антихудожественными и антидраматическими.

Для «выходов» и «уходов» следовало бы использовать не глубину сцены, а боковые ку-

* — лоно, где рождается действие (нем.).— *Ред.*

† См. «Вагнер и Дионисово действо» в книге Вячеслава Иванова «По звездам» (издательство «Оры», Спб., 1909).

лисы — иными словами, следовало бы повернуть сцену другою стороною к публике, — поставить в профиль все то, что нам представляется en face*.

«Театры глубоки и высоки, вместо того, чтобы быть широкими и неглубокими, наподобие барельефа». Тик полагал, что *староанглийская сцена имела некоторое сходство с греческой*. Ему нравилось в ней то, что, во-первых, она обо всем лишь намекала; во-вторых, то, что *сцена* (в тесном смысле слова) *была впереди*; все то, что можно бы было назвать нашими кулисами, представляло зрителю действие в непосредственной близости; и фигуры актеров, находившихся на подмостках, ни на секунду не терялись у зрителей из виду, как фигуры на цирковой арене.

Вопрос о том, как бы поместить живопись и фигуры человеческие в разные планы, очевидно, усиленно занимает знаменитого архитектора-классика Шинкеля (1781—1841), так как и он предлагает образцы новой сцены, которые совпадают с мечтой Вагнера видеть «ландшафтную живопись», как отдаленный задний план, подобно тому, как в древнегреческом театре эллинский пейзаж был отдаленным фоном. «Природа была для грека лишь *рамками* для человека — и боги, олицетворявшие, по греческому представлению, силы природы, были именно человеческими богами. Всякое явление природы грек стремился облечь в человеческий вид, и природа имела для него бесконечную привлекательность лишь в образе человека...»

«Ландшафтная живопись должна стать душою архитектуры; она научит нас устроить сцену для драмы будущего, в которой сама она представит живые *рамки* природы для живо, а не скопированного человека».

«То, что *скульптор и исторический живописец* старались создать на камне и на полотне, актер создаст теперь на себе, на своей фигуре, на членах своего тела, отпечатлеет на чертах своего лица для сознательной художественной жизни. Те же мотивы, которые руководили скульптором, передававшим формы человека, руководят теперь актером — его мимикой. Глаз, помогавший историческому живописцу находить самое лучшее, привлекательное и характерное в рисунке, красках, одеждах и распланировке групп, регулирует теперь распланировку живых людей» (Вагнер).

Из того, что высказал Вагнер по поводу места живописи на сцене — о переднем плане в руках архитектора, о художнике, которого он зовет в театр не для одной живописи (она имеет место лишь как Hintergrund[†]), но и для режиссуры; из того, что в других местах Вагнер пишет о Stimmung[‡] во всем, что касается освещения, линий, красок, о крайней необходимости хорошо видеть чеканку движений и жестов актера, его мимики, об акустических условиях, выгодных для декламации актера, из всего этого ясно, что байрейтская сцена^б не могла удовлетворить подобного рода требованиям Вагнера, ибо она еще не окончательно порвала связь с традициями ренессансной сцены, а главное, режиссеры, инсценировавшие Вагнера, не считали нужным принимать во внимание основной взгляд этого реформатора на сцену как на *пьедестал для скульптуры*.

III

Осуществить мечту Тика, Иммермана, Шинкеля, Вагнера — мечту возрождения характерных особенностей античной и староанглийской сцен — взял на себя *Георг Фукс* в Мюнхене («Ktinst-lertheater»)^{§7}.

Особенность этой сцены та, что передний план рассчитан лишь на *рельефы*.

Под рельефами подразумеваются *прадикабли в широком смысле* (дословный перевод

* — анфас, лицом (*франц.*) — *Ред.*

† — задний план (*нем.*) — *Ред.*

‡ — настроение (*нем.*) — *Ред.*

§ См. а) «Ежегодник императорских театров», 1909, выпуск III. Заграничные письма. Письмо III. «Мюнхенский Театр художников»; б) «Аполлон», 1909, № 2, Q. F u c h s, Мюнхенский Художественный театр.

французского «praticable» и немецкого «praktikabel» — годный к употреблению); следовательно, это не только те части живописи, написанные отдельно от «проспекта», которые служат исключительно целям живописным — усилить эффект перспективы или усилить свет на проспекте (в каком-либо случае за пратикаблями ставятся электрические «бережки»); термин «рельеф» называют здесь и не в том узком значении, какое придал ему Московский Художественный театр, где «рельефами» называют лепные части, прибавленные к писаной декорации для усиления иллюзии настоящего.

Пратикабли-рельефы — это те части материала, дополнительного к декорациям, которые не иллюзорны для глаз зрителя, но овеществлены; они дают актеру возможность прикасаться к ним — служат как бы пьедесталом для скульптуры. Таким образом, первый план, превращенный в «рельеф-сцену» и сильно отдаленный от живописи, поставленной во втором плане, дает возможность избежать той обычной неприятности для эстетического вкуса зрителя, когда тело человеческое (три измерения) стоит рядом с живописью (два измерения), — неприятности, которая еще возрастает, когда противоречие между фиктивной сущностью декораций и тем «настоящим», что вносит на сцену своим телом актер, стараются смягчить введением рельефа в самую картину, то есть в тех случаях, когда живопись, являясь не только как *Hintergrund*, но находясь и на переднем плане, попадает в одну плоскость с рельефами. «Вводить рельеф в картину, вводить музыку в чтение, живопись в скульптуру — все это такие промахи против «хорошего вкуса», которые коробят эстетическое чувство» (Бенуа).

Для того чтобы выявить этот принцип «рельеф-сцены», Георгу Фуксу пришлось заново выстроить театр.

Вынужденные работать на сцене типа ренессансного театра и желая испробовать столь подходящий для инсценировки вагнеровских драм метод деления сцены на два плана («сцена-рельеф» — первый, «живопись» — второй), мы сразу сталкиваемся с одним громадным препятствием, которое заставляет всеми силами души ненавидеть конструкцию ренессансной сцены.

Авансцена, которая в доброе старое время служила для выхода артистов с их ариями ближе к публике (будто концертная эстрада для исполнения певцом романса, ничем не связанного ни с предыдущими, ни с последующими номерами концерта), — эта авансцена, которая сделалась лишним местом после исчезновения певцов-кастратов и певиц, проделывавших гимнастические рулады (да простят мне колоратурные сопрано, что я не считаю их в кругу того театра музыкальной драмы будущего, о котором идет речь), — авансцена, которую покинул современный оперный актер, так как либретто, уже не стоящее отдельно, как в старых итальянских операх, обязывает его плести сеть сценического действия вместе со своими партнерами, — авансцена эта, так сильна выдвинутая вперед, к сожалению, не может быть использована как «сцена-рельеф», так как она вынесена перед занавесом, и это обстоятельство не позволяет воспользоваться ею как планировочным местом.

Эта неприятность принудила нас создать «сцену-рельеф»* не на авансцене, а на первом плане и, таким образом, «сцена-рельеф» не находится в той желанной близости к публике, чтобы мимическая игра и пластические движения актеров были заметнее.

Сцена ренессансного театра — коробка с вырезанным в одной стенке «окном», обращенным к зрителю (низ коробки — пол сцены, боковые части коробки — боковые части сцены, скрытые кулисами, крышка коробки — верх сцены, невидимый зрителю).

Нет достаточной ширины (боковые стенки коробки не отнесены далеко от краев окна ее), чтобы не надо было закрывать ее боковых стенок от взоров публики, развешивая по бокам тряпки (кулисы); нет достаточной высоты, чтоб обойтись без порталных сукон и «падуг».

Актеры, находящиеся на этой сцене-коробке с развешанными (по бокам и сверху) размалеванными тряпками и расставленными по полу сцены размалеванными пратикаблями, теряются в ней, «как миниатюры в огромной раме» (Э.-Т.-А. Гофман).

Если на авансцену, находящуюся вне занавеса, положить ковер, придав ему значение

* Опыт со «сценой-рельефом» проведен во II и III актах «Тристана».

колоритного пятна, созвучного с боковыми сукнами, если прилегающий к авансцене план превратить в пьедестал для группировок, построив на этом плане «сцену-рельеф», если, наконец, задний проспект, помещенный в глубине, подчинить исключительно живописной задаче, создав из него выгодный фон для человеческих тел и их движений,— то недостатки ренессансной сцены будут в достаточной мере смягчены.

Построение просцениума в Байрейте, значительно уступавшее тому, которое осуществлено Фуксом (Kunstlertheater), все же было отмечено Вагнером в том смысле, что фигуры на этом просцениуме представляются в увеличенном виде.

Именно это обстоятельство — что фигуры вырастают — делает привлекательной «сцену-рельеф» для вагнеровских драм, и не потому, конечно, что мы хотим видеть перед собою гигантов, но потому, что пластическими становятся изломы тела отдельного лица и группировка ансамбля.

Конструкция «сцены-рельефа» не самоцель, а лишь средство; целью является драматическое действие; оно возникает в воображении зрителя, которое обостряется благодаря ритмическим волнам телесных движений; волны же эти должны распространяться на пространстве, которое могло бы способствовать зрителю воспринимать линии движений, жестов, поз...

Раз сцена должна оберегать принцип движения тела в пространстве, она должна быть конструирована *так*, чтобы линии ритмических выявлений выступали отчетливо. Отсюда — все то, что служит пьедесталом актеру, все то, на что он облокачивается, с чем соприкасается — все скульптурно, а расплывчатость живописи отдана фону.

Самая большая неприятность — сценический пол, его ровная плоскость. Как скульптор мнет глину, пусть так будет измят пол сцены и из широко раскинутого поля превратится в компактно собранный ряд плоскостей различных высот.

Изломаны линии.

Люди группируются изысканной волной и теснее.

Красиво легли свето-тени и сконцентрировались звуки.

Действие сведено на сцене к некоторому единству. Зрителю легче сочетать всех и все на сцене в красивую гармонию. Слушатель-зритель не разбрасывается в зрительном и слуховом впечатлениях. Такой прием, и только он, дает возможность подчеркнуть творческую особенность Вагнера, создавшего образы крупными штрихами, экспрессивно, с упрощенными контурами. Недаром Лиштанберже⁸ сравнивает фигуры Вагнера с фресками Пювиса де Шаванн.

Актер, фигура которого не расплылась в декоративных полотнах, теперь отодвинутых на задний план (Hintergrund), становится объектом внимания, как произведение искусства. И каждый жест актера, при задаче, чтобы он не отрывал публики от внимания, сосредоточенного на музыкальном рисунке, чтобы он всегда был полон значительности, становится экстрактнее; он прост, отчетлив, рельефен, ритмичен.

Работа художников при сценических постановках исчерпывается обыкновенно писанием проспектов и пратикаблей.

А между тем важно создать гармонию между плоскостью, на которой движутся фигуры актеров, и их фигурами, а также между фигурами и тем, что написано на холстах.

Художника занимает искание красок и линий в части целого (в декорациях), целое (весь антураж сцены) он предоставляет режиссеру. Но это непосильная задача для нехудожника, то есть режиссера без специальных знаний рисунка (приобретенных ли в классах живописи или добытых интуитивно). В режиссере должны творить скульптор и архитектор.

Считаю ценными строки Мориса Дени: «Я наблюдал, как он (речь идет о скульпторе Майоле) поочередно, почти систематически меняя круглые и цилиндрические формы, старался выполнить завет Энгра: «красивые формы — это плоскости с округлениями».

Режиссеру дана плоскость (пол сцены), в его распоряжение дано дерево, из которого надо, как это делает архитектор, создать необходимый запас «пратикаблей», дано тело человеческое (актер) и вот задача: скомбинировать все эти данные так, чтобы получилось гармо-

нически цельное произведение искусства — сценическая картина.

В методе работы режиссера большое приближение к архитектору, в методе актера полное совпадение со скульптором, ибо каждый жест актера, каждый поворот головы, каждое движение — суть формы и линии скульптурного портрета.

Если бы архитекторы пригласили Майоля к сотрудничеству — разукрасить Дворцы Будущего статуями, никто не сумел бы, по мнению Мориса Дени, лучше Майоля дать своим статуям должное место, каковое надлежит иметь скульптуре в здании, чтобы оно не казалось загроможденным ею.

Чьей творческой идеей созданы сценические планы с их формой и красками? Идеей художника? Тогда он является здесь архитектором, ибо не только писал полотна, но еще и скомпоновал *все пространство* сцены в гармоническое целое. Этот архитектор должен призвать такого Майоля в лице актера, чтобы скульптура последнего (тело его) вдохнула в мертвые камни (пратикабли) жизнь, могучесть пьедестала, достойного поддерживать это великое изваяние живого, скованного ритмом тела.

«Как мало модных архитекторов, работа которых была бы достойна такого стиля, такого такта, как у Майоля!» — восклицает Морис Дени.

На сцене — наоборот. Уже есть «архитекторы», и как мало Майолей, то есть актеров-скульпторов. Архитекторы налицо в тех случаях, когда пространство сцены уготовано актеру как скульптурный пьедестал с живописным фоном. Архитекторами являются здесь или спешившие живописец и режиссер-архитектор, или художник, забравший в свои руки режиссера-нехудожника, совместивший в себе и режиссера, и архитектора, и скульптора, как Гордон Крэг, например. А где Майоли, актеры-скульпторы, которые знают секрет, как вдохнуть в мертвые камни жизнь и как влить в свое тело гармонию танца? Шаляпин, Ершов... И чьи еще прибавим имена? Сцена совсем еще не знает волшебства Майоля.

Когда актеры приступают к интерпретации образов Вагнера, пусть только не подумают учиться у немецких актеров-певцов.

Вот что пишет о них Георг Фукс (пишет немец — тем ценнее!) в своей книге «<Der> Tanz»: «То, что немец еще не сознал красоты человеческого тела, яснее всего обнаружилось здесь, где нестерпимо глядеть на смехотворнейшие его извращения: Зигфриды с перетянутыми «пивными» животами, Зигмунды с колбасо-образными затянутыми в трико ногами, Валькирии, которые, кажется, свободное свое время проводят в мюнхенских пивных за тарелкой дымящейся печенки и кружкой пенящегося пива, Изольды, вся цель которых в качестве балаганных великанш действовать с неотразимою притягательностью на воображение приказчиков из мясных лавок».

IV

Еще в сороковых годах Вагнер, ища на «страницах великой книги истории» какое-нибудь драматическое событие, нападает на эпизоды завоевания королевства Сицилии Манфредом, сыном императора Фридриха II. Вагнер видел когда-то гравюру, изображающую Фридриха II среди полуарабского двора с танцующими арабскими женами. Эта гравюра помогла ему скомпоновать удивительную по страсти и блеску драматическую концепцию, но Вагнер отказывается от этого эскиза только потому, что проектируемая драма показалась ему «сверкающей переливами, пышной историко-поэтической тканью, скрывающей от него, как бы под великолепной одеждой, *стройную человеческую форму*, которая только одна могла очаровать его зрение» (Лиштанберже).

Вагнер отвергал исторические сюжеты; по мнению его, пьесы не должны быть отдельным, индивидуальным созданием субъективного поэта, который по-своему распоряжается с имеющимся в его руках материалом; он хочет, чтобы они возможно более носили на себе отпечаток необходимости, чем и отличаются произведения, вышедшие из народного предания.

И вот Вагнер, отвергнув исторические сюжеты, отныне обращается только к мифам.

Лиштанберже так изложил мысли Вагнера о преимуществе мифа над историческим сюжетом:

«Мифы не носят на себе клейма строго определенной исторической эпохи^{}; дела, о которых они повествуют, совершаются где-то очень далеко, в умершем прошлом, герои, которых они воспевают, слишком просты и легки для изображения на сцене, они живут уже в воображении народа, который создал их, и достаточно несколько определенных штрихов, чтобы вызвать их; их чувствования — произвольные элементарные эмоции, искони волновавшие человеческое сердце; это все — души совсем юные, примитивные, носящие в самих себе принцип действия, у которых нет ни наследственных предрассудков, ни условных мнений. Вот какие герои, какие повествования годятся для драматургов».*

Художник и режиссер, приступая к инсценировке того или иного драматического произведения, непременно должны считаться с тем, что лежит в основе инсценируемой драмы — исторический сюжет или миф, так как инсценировки двух пьес — исторической и мифотворческой окраски — должны, конечно, резко отличаться друг от друга по тону. Если между исторической пьесой на сцене и исторической комнатой в музее должна лежать пропасть, — еще большая пропасть должна лежать между пьесой исторического сюжета и пьесой-мифом.

Байрейтский авторитет образцом вагаеровских инсценировок закрепил манеру придавать внешнему облику драм Вагнера общетеатральный вид так называемых исторических пьес. И эти металлические шлемы и щиты, блестящие, как самовары, и эти гремящие кольчуги, и эти гримы, напоминающие героев исторических хроник Шекспира, и эти шкуры в костюмах и в обстановке, и эти голые руки у актрис и актеров... И когда скучный, отнюдь не таинственный и не загадочный, бесцветный фон историзма, влекущего зрителя разгадать, в какой стране и в каком году какого века происходит действие, соприкасается с музыкальной живописью оркестра, окутанной дымкой сказочности, — вагнеровские постановки заставляют слушать музыку, не смотря на сцену. Не оттого ли Вагнер, как рассказывают его интимные друзья, во время представлений в Байрейте подходил к знакомым и своими руками закрывал им глаза, чтобы они полнее могли отдаться чарам чистой симфонии.

Вагнер указывает на то, что кубок в его драме подобен факелу Эроса у древних эллинов. Нас интересует в этом указании не то, что композитор подчеркивает в этом факеле глубоко символическое значение. Кто может не догадаться об этом? Нас интересует в этом намеке интуитивная забота Вагнера создать такую атмосферу целого, чтобы и факел, и колдовство матери Изольды, и коварные проделки Мелота, и золотой кубок, наполненный любовным зельем, и многое другое звучало убедительно со сцены, чтобы все это не казалось собранием банальных оперных атрибутов.

Несмотря на то, что Вагнер «вполне сознательно» погружался только в глубины душевного мира своих героев, несмотря на то, что он все свое внимание фиксировал лишь на психологической стороне мифа, — художник и режиссер, приступая к инсценированию «Тристана и Изольды», должны непременно заботиться о выявлении такого тона постановки, чтобы не пропал сказочный элемент пьесы, чтобы зритель непременно перенесся в атмосферу среды. Это ничуть не может помешать основной задаче Вагнера — выделить из легенды моральный элемент ее. А как среда далеко не вся отражена в предметах быта и более всего отражена в ритме языка поэтов, в красках и линиях мастеров кисти, художник вступает на сцену прежде всего затем, чтобы, приготовив сказочный фон, любовно нарядить действующих лиц в ткани, созданные лишь его фантазией, в такие ткани, красочные пятна которых могли бы напомнить нам истлевающие страницы старых фолиантов. И как Джотто, Мемлинг, Брейгель, Фукэ способны ввести нас в атмосферу эпохи больше, чем историк, так художник, из фантазии своей выхвативший все эти наряды и аксессуары, заставит нас поверить в то, что все это так и было когда-то, гораздо убедительнее, чем тот, кто захотел бы повторить на сцене одежды и бутафорию музейных комнат.

Некоторые биографы Вагнера подчеркивают то обстоятельство, что на молодого Ри-

^{*} Курсив всюду мой.

харда не могли не оказать влияния те уроки рисования, которые старался преподать ему его отчим Гейер. Будто под влиянием этих занятий по рисованию и живописи развилось у Вагнера воображение художника. «Каждое действие воплощается у него в ряд грандиознейших картин». Прием гостей в зале Вартбурга, появление и отъезд Лоэнгрин в лодке, везомой лебедем, игра трех дочерей Рейна в речной глубине... все это картины, «которым нет до сих пор равных в искусстве».

Гейер, как художник, был специалистом всего лишь по портретам, но не надо забывать, что он вместе с тем был и комедиантом. Актерами были и брат и сестра Вагнера. Вагнер посещал, конечно, спектакли и с участием Гейера и с участием брата и сестры. И вот скорее кулисы, в которых толкался молодой Вагнер, могли повлиять на богатое декоративными замыслами воображение его. В отъезде Лоэнгрин в лодке, везомой лебедем, я бы не стал видеть картин, «которым нет до сих пор равных в искусстве», я бы сказал скорее, что на «их лежит отпечаток кулис провинциального немецкого города среднего вкуса».

Художник Ансельм Фейербах оставил нам такие строки о современном Вагнеру театре: «Я ненавижу современный театр, так как глаза у меня зорки и я не могу не видеть всей этой мишуры бутафории и мазни грима. От глубины души ненавижу я утрировку в области декоративного искусства. Она развращает публику, разгоняет последние остатки чувства прекрасного и поддерживает варварские вкусы; искусство отвращается от такого театра и отрясает прах от ног своих».

Талант «фрескового живописца», приписываемый Вагнеру многими, можно оспаривать, стоит только поглубже вникнуть в ремарки композитора, которые обнаруживают, что Вагнер был больше творцом слуха, чем творцом глаза.

«Сущность немецкого духа в том, что он созидает изнутри: подлинно вечный бог живет в нем даже раньше, чем он воздвигает храм своей славы» (Вагнер).

Драмы Вагнера, построенные изнутри, взяли от «вечного бога» его вдохновений лучшие соки для того *внутреннего*, что лежит в музыке и слове, слитых воедино в партитуре. *Внешнее* его драм, что зовется формой произведения (в данном случае я говорю о сценической концепции его драм для инсценировки), осталось обиженным богом его вдохновений. Бёклин никак не мог сговориться с Вагнером по вопросу о постановке «Кольца Нибелунга» и кончил тем, что дал ему один лишь эскиз грима Фафнера.

Вагнер, потребовавший для своих *Buhnenfestspiele** театра новой архитектуры, углубил оркестр, сделав его невидимым, самую же сцену принял такой, как она технически несовершенна была до него.

Ремарки автора зависят от уровня сценической техники того времени, когда пишется пьеса. Изменилась техника сцены, и ремарки автора должны быть рассматриваемы лишь сквозь призму современной сценической техники†.

Художник и режиссер, приступающие к инсценировке «Тристана», пусть подслушают мотивы для своих картин в оркестре. Как своеобразен колорит средневековья и в песенке Курвенала, и в возгласах хора матросов, и в таинственном лейтмотиве смерти, и в фанфарах охотничьих рогов, и в фанфарах Марка, когда он встречает корабль Тристана, везущего к нему Изольду. Рядом с этим так ли уж ценны Вагнеру и традиционное оперное ложе, на котором должна возлежать Изольда в первом акте, и традиционное ложе для умирающего Тристана в третьем акте, и эта *Blumen-bank*‡, на которую Тристан должен усадить Изольду в ин-термеццо любовного дуэта. А этот сад второго акта, где шелест листвы, сливающийся с звуком рогов, так поразительно иллюстрирован в оркестре. Замыслить изобразить эту листву на сцене было бы такой же вопиющей безвкусицей, как проиллюстрировать страницы Эдгара

* — торжественные представления (нем.). — *Ред.*

† Я говорю о ремарках, касающихся исключительно сценария, не о тех ремарках, которые так превосходны у Вагнера, когда ими он раскрывает внутреннюю сущность оркестровой симфонии. Как примеры см. стр. 17, 61, 81—82, 116—117, 146 и т. п. места клавира «Тристана и Изольды» (перевод В. Крломий-цева; издание Нельднера в Риге).

‡ — Цветочная скамья (нем.). — *Ред.*

По. Наш художник дает во втором акте одну громадную уходящую ввысь стену замка, на фоне которой в самом центре сцены горит играющий столь важную роль в драме мистический факел.

О «Лагере Валленштейна» <Шиллера> К. Иммерман писал так: «В постановках таких пьес вся суть в том, чтобы так проэксплуатировать фантазию зрителя, чтобы он поверил в то, чего нет».

Можно загромоздить огромную сцену всевозможными подробностями и все-таки не поверить, что перед вами корабль. О, какая трудная задача изобразить на сцене палубу движущегося корабля! Пусть один только парус, закрывающий всю сцену, построит корабль лишь в воображении зрителя. «Немногим сказать много — вот в чем суть. Мудрейшая экономия при огромном богатстве — это у художника все. Японцы рисуют одну расцветшую ветку и это вся весна. У нас рисуют всю весну и это даже не расцветшая ветка!»*.

Третий акт, где, по Вагнеру, сцена загромождена и высокими замковыми постройками, и бруствером с дозорной вышкой посередине, и воротами замка в глубине сцены, и развесистой липой, у нашего художника выражен лишь унылым простором горизонта и печальными голыми скалами Бретани***.

* ** *** Вниманию желающих ближе познакомиться с литературой вопросов, затронутых в данной статье:

1) Richard Wagner, «Gesammelte Schriften und Dichtungen», Leipzig, Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), 4. Auflage. (В моей статье Вагнер цитирован в переводах: А. П. Коптяева — «Русская музыкальная газета», 1897—1898, К. А. Сюннерберга (его же переводы цитат из Фукса и Фейербаха), Вс. Мейерхольда).

2) «Nachgelassene Schriften und Dichtungen von R. Wagner», Verlag V. Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1902. 3) Adolphe Appia, «Die Musik und die Inszenierung», Verlagsanstalt F. Bruckmann, Munchen, 1899.

4) А. Лиштанберже, «Р. вагнер как поэт и мыслитель», перевод С. Соловьева.

5) G. Fuchs, «Revolution des Theaters», bei G. Miiller, Munchen—Leipzig, 1909.

6) G. Fuchs, «Der Tanz. Flugblätter für künstlerische Kultur», Strecker und Schroder, Stuttgart, 1906.

7) C Hagemann, «Oper und Szene», Verlag Schuster und Loeffler, Berlin — Leipzig, 1905.

8) J. Savjts, «Von der Absicht des Dramas», Verlag Etzold, Munchen, 1908.

9) «Japans Bühnenkunst und ihre Entwicklung» von A. Fischer, «Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte», Jamjar 1901.

10) «Künstler-Monographien von Knackfuss», XXXVIII, Schinkel.

11) Dr. Th. Les-sing, «Theater-Seele», Verlag von Priber und Lammers, Berlin, 1907.

12) Houston Stewart Chamberlain, «Richard Wagner», F. Bruckmann, 4. Auflage, Munchen, 1907.

13) Maurice Denis, «Aristide Maillol», «Kunst und Künstler», Almanach, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1909.

14) Wolfgang Golther, «Tristan und Isolde», Verlag von S. Hirzei, Leipzig, 1907.

15) G. Craig, «The Art of the Theatre».

16) Max. Littmann, «Das Miinchener Künstlertheater», Verlag L. Werner, 1908.

17) C. Immermann's Reisejournal, Ausgabe Botberger, Berlin, bei Hempel, 2. Buch, Brief 11⁹.

* Петер Альтенберг.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ. ИЗ ДНЕВНИКА (1907-1912)

I. MAX REINHARDT (BERLINER KAMMERSPIELE) (1907 г.)

Макс Рейнхардт*, устроитель «камерных» спектаклей, пытается изменить крепко установившуюся сценическую технику. Когда Рейнхардт ставил в своем театре «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка, тогда еще нельзя было сказать, что душа его режиссерских замыслов — реформаторская. Писалось об этом спектакле так: «Декорации вышли действительно великолепные — это был целый ряд художественно законченных картин, на которых море и небо, скалы и лес вызывали *полную иллюзию жизни*. Чаша леса, например, не состояла из двух-трех деревьев на авансцене и проспекта в глубине, а из целого ряда стволов в *естественный* объем и длину соразмерно с вышиной сцены» etc.[†]. Так и было. Рейнхардт действительно заботился об «иллюзии жизни» и «естественном» на сцене, а между тем берлинцы говорили о нем, что он борется с натурализмом на сцене и пользуется при сценических постановках условными приемами.

«Пелеас» ставился Рейнхардтом лет пять назад, когда к трагическому ритму пластического «Пелеаса» надо было сделать скачок от шутовских «пародий» («Schall und Rauch»[‡]) собственного сочинения, постановка которых положила начало самостоятельной антрепренерской и режиссерской деятельности Рейнхардта. За «Пелеасом» следовали: «Беатриса», «Саломея», «Сон в летнюю ночь», «Привидения», «Комедия любви», «Эдда Габлер», «Зимняя сказка»... И если не считать попытки ставить шекспировские пьесы «на сукнах», Рейнхардт еще не ломал грубых сценических форм старой натуралистической техники театра Брама (прежний «Deutsches Theater»), и о приемах условной техники у него еще были только смутные представления. И там, где Рейнхардт звал к себе на помощь художника Луи Коринта, скульптора Макса Крузе, словом — весь свой *Beirat*[§], его театр вносил лишь коррективы в прежние приемы режиссерской техники.

Но вот Рейнхардт ставит «Пробуждение весны» Ведекинда и «Аглавену и Селизетту» Метерлинка, и кажется, — теперь он твердо знает, что такое «условный театр».

«Условный театр» следует говорить совсем не так, как говорят «античный театр», «театр средневековых мистерий», «театр эпохи Возрождения», «театр Шекспира», «театр Мольера», «театр Вагнера», «театр Чехова», «театр Метерлинка», «театр Ибсена». Все эти наименования, начиная с «античного театра» и кончая «театром Ибсена», заключают в себе понятия, обнимающие собой литературный стиль драматических произведений в связи с понятием каждого родоначальника данной театральной эпохи о сущности трагического и комического, о задачах театра и т. д. Название же «условный театр» определяет собой лишь технику сценических постановок. Любой из перечисленных театров может быть построен по законам условной техники, и тогда такой театр будет «условным театром»; если же любой из этих театров будет строиться по законам натуралистической техники, — такой театр будет превращен в «натуралистический театр».

У нас принято: сказав «натуралистический театр», подразумевать тотчас бытовую и

* Макс Рейнхардт — бывший актер «Deutsches Theater» <Немецкого театра> в ту пору, когда здесь царил гауптмановский репертуар; теперь в этом же здании приютился он с собственной труппой, прежде игравшей под его дирекцией в театрах «Kleines» <Малом> и «Neues» <Новом>. В «Deutsches Theater» Рейнхардт ставит параллельные спектакли: в большом зале — пьесы для «большой» публики, в интимном зале, вмещающем всего человек двести, устраиваются как называемые «Kammerspiele», рассчитанные на публику с изысканным вкусом. В интимном зале ставятся пьесы Ведекинда, Метерлинка и т. п. Впервые имя Рейнхардта упоминалось на страницах «Весов» (1904, № 1).

[†] Журнал «Правда» <М., 1904, № 3, стр. 286—300. — *Ред.* > Корреспонденция г-жи Макс-Ли: «Обзор берлинских театров».

[‡] — «Звук и дым» (нем.). — *Ред.*

[§] — совет, совещательный орган (нем.). — *Ред.*

тенденциозную литературу; говоря «условный театр», непременно упомянуть Метерлинка и символическую драму. Но разве «натуралистический театр», ставя на своей сцене, по методу своего режиссера, «Слепых» Метерлинка или иную какую-нибудь символическую драму, перестает быть «натуралистическим» и становится «условным»? И разве «условным театром» не будет тот, который, представляя рядом с Метерлинком Ведекинда, рядом с Софоклом Леонида Андреева, инсценирует эти пьесы по методу условной техники?

Театры времен Шекспира и древнегреческие театры были рождены «условными», однако «Юлий Цезарь» и «Антигона» могут (хоть и не должны) быть поставлены «натурально», по-мейнингенски. «Драма жизни» и «Эдда Габлер», имеющие совершенно одинаковые данные трактоваться с двух точек зрения, как бытовые и небытовые пьесы, могут быть поставлены условно и неусловно. Тот, кто борется с натуралистическим театром, должен принять условную технику, и, наоборот, условная техника всегда будет непригодна тому, кто для сценических представлений отстаивает приемы натуралистической школы.

И каким бы ни был Театр Будущего в смысле репертуара его; возродится ли трагедия античная (по плану Вячеслава Иванова), возьмет ли верх неореализм К. Гамсуна, Ф. Ведекинда, В. Брюсова, Л. Андреева, А. Блока, — каким бы ни был Театр Будущего, особняком будет стоять вопрос о методе сценической техники при инсценировках пьес Театра Будущего.

Если признать, что подлинным методом должен считаться тот, который может удовлетворить требованиям архитектоники пьес разных родов, начиная с античных до ибсеновских, — метод условный, несомненно, победит приемы натуралистические.

Условный метод полагает в театре четвертого *творца* — после автора, актера и режиссера; это — *зритель*. Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, *творчески*, приходится *дорисовывать* данные сценой *намек*.

Условный театр таков, что зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актеры, которые *играют*, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногами сцена, а по бокам — декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это — краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так; чем больше *картина*, тем сильнее чувство *жизни*»^{*}.

* * *

Макс Рейнхардт сделал смелую попытку поставить Метерлинка совсем условно, до конца.

Возможно, что Рейнхардт пришел к тому приему, какой он применил к постановке метерлинковской «Аглавены», не зная даже об интереснейших опытах, сделанных в этой области на одной из английских сцен; возможно, что Рейнхардт не читал любопытной книги о новой режиссерской технике английского реформатора сцены, — однако, когда смотришь в «камерных» спектаклях «Аглавену», невольно вспоминаешь Гордона Крэга[†]. И не потому, что «Аглавена», быть может случайно, поставлена по-крэговски, «на сукнах», — вспоминаешь его скорее потому, что в условных постановках всего страшнее именно те ошибки, в какие впал Рейнхардт.

Режиссер не владеет рисунком.

^{*} Л. Андреев.

[†] Гордон Крэг — молодой английский художник-декоратор. Он родился и вырос в театре. Сын одной из знаменитых английских актрис — Эллен Терри. Сам актер. Ученик Генри Ирвинга; играл в его театре. Г. Крэг видел, как величайший режиссер Ирвинг основал свою славу на эффектах, вытекавших из принципов временных, шатких, которые легко поколебать. Он видел, как недоступны были Ирвингу многие глубины сценических воплощений на том простом основании, что он не захотел принять крэговских идей, быть может, не смел их принять, чтобы не покачнуть своей славы. И вот Г. Крэг оставляет сцену Ирвинга, набирает свою труппу, отправляется в провинцию, потом оставляет актерство, становится режиссером и, что всего важнее, вместе с режиссером — художником-декоратором. Вернувшись в Лондон, начинает ставить представления по тому методу, о котором пишет потом в книге «The Art of the Theatre» <«Искусство театра». — *Ред.*>.

Это значит, что он не умеет создавать художественно ценные линии и углы из живых фигур (не *mise en scene*) в связи с линиями и углами всего декоративного замысла, не умеет распоряжаться движением живых фигур в связи с постижением тайны неподвижности, не знает, что частая смена группировок, прежде «нужная», когда царил принцип богатства «планировочных мест» (по ним перемещались актеры часто из-за одного лишь разнообразия зрительных впечатлений), теперь признается художественно-бестактной, тем более, что частые «переходы» действующих лиц созданы для любопытных группировок во имя таковых, а не во имя пластической необходимости трагического или иного психологического момента.

Теперь к расположению людей на сцене может быть приложим или метод упрощения (в связи с примитивным декоративным панно, как фон), или метод «скульптурный» («без декораций», как в «Жизни Человека» в моей инсценировке). Условно написанная декорация не создает еще условной сцены. Группировка действующих лиц должна составлять главную задачу режиссеров условной сцены. В этом, конечно, режиссеру должны в большой мере помочь сами актеры, пластическому такту которых предъявляются теперь всё большие и большие требования.

Смел опыт Рейнхардта заменить обычные рисованные декорации простыми однотонными «сукнами» (*interieur*) и однотонным тюлем (*exterieur*). Но страшно, когда со сцены веет знакомыми мотивами из «модернистских» журналов вроде «Die Kunst»¹, «The Studio», «Jugend». Страшно, если *art nouveau** и *modern style*†, которые теперь всюду — на тросточках, на домах, в кондитерских и на плакатах, — (проникнут на сцену, хоть и в более благородных формах.

Первая из трех декораций в «Аглавене» — «сукна», заменяющие стены и потолок, двери и окна. Но они повешены, как «драпировки» у первоклассных фотографов, которые снимают на этом фоне «по-декадентски» людей в платьях *moderne*.

Не владея рисунком, не зная, что «сукна» должны быть повешены так, чтобы зритель мог тотчас же забыть о них, Рейнхардт группирует людей во вкусе фотографа, а не живописца, и надоедливо часто меняет группы, как будто движение внешнее способствует движению внутреннему. Притом у него люди движутся по сцене совсем так, как в натуралистических театрах движутся они в настоящих комнатах и в натуральных пейзажах.

Режиссер, не владея рисунком, к тому же не чувствует и колорита. Не зная тайн линий, он не чувствует ритма движений в зависимости от смены колоритных пятен.

Обхожу молчанием *дикционную* сторону спектакля, которая во власти актеров, но не могу без ужаса вспомнить мягкопорывистые движения Селизетты от улыбки к слезам — так, как это полагалось в роли Кэте из «Одиноких»; Мелеандра, ломающего свои руки, как все провинциальные «неврастеники» из пьес Пшибышевского; Аглавену в декадентских костюмах, позирующую на фоне «сукон», как рисуют на «декадентских» плакатах.

Вместо рисованного леса у Рейнхардта просто ряд тюлей, выкроенных так, что вся композиция намекает, что это *exterieur*. В середине, сквозь вырезанную в этих тюлях арку, видно небо, которое меняет свои краски созвучно с ходом трагедии (японский прием).

Очень хороша по замыслу и выполнению (не во всех, впрочем, освещенных) Башня. Если бы Рейнхардт использовал этот план, в верном рисунке, расположив в нем фигуры, это было бы крупное событие в области открытий новых сценических форм. Описать эту декорацию нельзя. Тут весь секрет в линиях и необычайной простоте выразительных средств.

Изысканная простота — вот задача для режиссера условного театра.

Дешевый «модернизм» в стиле костюмов, в группировках, в декоративных мотивах, в декоративной манере — вот опасность. И целое море трудностей.

Как достичь единства декоративных замыслов всех актов, единства метода декоративного письма и манеры расположения фигур, гармонии колорита декораций и костюмов, холодной чеканки слов, не заслоняемых вибрированием плачущих актерских голосов, мистического трепета в этой холодной чеканке слов чрез мистические ударения и многого, и многого

* — новое искусство (франц.). — Ред.

† — современный стиль (англ.). — Ред.

другого, над чем Рейнхардту не пришлось и в голову задуматься!

II. EDWARD GORDON CRAIG (1909 г.)

Э.-Г. Крэг — актер чистой крови.

Мать Э.-Г. Крэга — одна из знаменитых английских актрис — Эллен Терри. Об отце¹ его упоминает Макс Осборн — будто он стоял близко к театру и его увлекала идея реформировать искусство инсценировки. Э.-Г. Крэг — сначала статист, потом исполнитель маленьких ролей в театре Генри Ирвинга, известного театрального критика и еще более известного актера. Наконец, Э.-Г. Крэг — директор странствующей труппы, вместе с которой он в течение девяти лет актерствует по провинции.

Э.-Г. Крэг — не только актер, но еще и врожденный декоратор.

Когда Крэг после своих странствований по провинции знакомится с художником Никольсоном, знаменитым своей резьбой по дереву, и с Прайдом, который вместе с Никольсоном дал целый ряд плакатов для литографского камня, когда он вошел в круг молодых художников «New English Art Club»^{*}, в числе которых был и Бердслей,— влечение к живописи, которое владело Э.-Г. Крэгом еще с детства, так захватывает все его существо, что Крэг-актер решает иными средствами служить театру. Устремив все свои способности к декоративной живописи, Крэг хочет стать декоратором не с тем, чтобы пустить в ход кисти и краски. Ему кажется, что только тот, кто совместит в себе автора[†], режиссера, живописца и музыканта, сможет дать на сцене гармонию линий и красок, строгость пропорций, частей — только он сможет коллективно творящих на сцене подчинить всемогущему закону ритма.

Знаменательно, что именно в первом году нового столетия Э.-Г. Крэг бросил вызов натуралистическому театру,— в 1900 году он инсценирует оперу «Дидона» Генри Перселля, английского композитора XVII века, потом пьесу Ибсена «Северные богатыри», и таким образом этот молодой англичанин первый ставит знак первой вехи на новом пути Театра.

Наши театральные хроникеры своевременно не сообщили о столь знаменательном явлении, как новые сценические опыты Э.-Г. Крэга. (Правда, приятно, что театральное революционное движение в России возникло на этот раз свободно, вне западного влияния, так как книгу Крэга[‡] Театр-студия[§], например, еще совсем не знал; свободен от влияния крэговских идей и опыт Н. И. Вашкевича^{**} в Москве, с музыкальными декорациями Н. Н. Сапунова и С. Ю. Судейкина.) Соседи-немцы помогли интересующимся судьбами нового театра узнать о новых приемах инсценировки Э.-Г. Крэга. Надо было появиться театру Рейнхардта, чтобы после успехов его «камерных спектаклей» напасть на имя Э.-Г. Крэга. В сезоне 1904/5 г. мы видим Крэга в Берлине. Здесь он пишет декорации к пьесе Гофманшталя в «Lessing-Theater» <«Лессинг-театр»>, а главное, выставляет целый ряд рисунков, эскизов к декорациям, набросков в «Kunst und Kunstgewerbe-Etablissement»^{††}, и книга его «The Art of the Theatre» в короткий срок выдерживает два издания в переводе на немецкий язык.

Но вот курьез: в Берлине Э.-Г. Крэг рядом с Отто Брамом — какая насмешка! — рядом с вожакom натуралистического движения в Германии. Правда, у Брама позади соредакторство по журналу «Свободной сцены»² с Г. Баром, впервые пустившим в ход модные тогда словечки *decadence*, *fin de siecle*^{‡‡} (от него Брам мог узнать кое-что и о символизме). Все же О. Брам, стоявший столько времени во главе «Свободной сцены», которая через А. Хольца и И. Шлаффа — самых ревностных подражателей Эмиля Золя — стремилась возвращать дере-

* — «Новый английский художественный клуб» (англ.). — *Ред.*

† У Крэга есть «Masques» <«Маски»> — смесь пантомимы, балета, феерии - пьеса по образцу староанглийских пьес времен Тюдоров.

‡ «The Art of the Theatre».

§ Москва, 1905 г.

** Ник. Вашкевич, Дионисово действо современности. Эскиз о слиянии искусств, 1905, изд. «Скорпион».

†† — «Предприятие искусств и художественной промышленности» (нем.). — *Ред.*

‡‡ — декаданс, конец века (франц.). — *Ред.*

во современного искусства от корней натурализма, мог считаться конченным человеком для тех юнейших, из среды которых явились такие реформаторы сцены, как Э.-Г. Крэг, М. Рейнхардт, Г. Фукс.

Того, кто будет читать Э.-Г. Крэга^{*}, хочется предостеречь от ошибки понять книгу так, что Крэг *против актера на сцене*, в пользу *марионетки*. Крэг, видя, как величайший режиссер Ирвинг основал свою славу на эффектах шатких, оставляет его труппу. Театр Ирвинга — театр англичанина американской складки. И то, что Кнут Гамсун пишет об американском театре[†], могло бы быть рецензией о спектаклях Ирвинга. И какое в этой рецензии созвучие с Крэгом!

«Декорации имеют на американской сцене такое большое значение, что о них печатается наиболее жирным шрифтом в объявлениях и афишах; это называется «реальная постановка»... Так как декорации на американской сцене имеют такое большое значение, а также ввиду того, что техника достигла наибольшего совершенства у американцев, следовало бы ожидать, что в отношении декораций они могут представить нам какое-нибудь неслыханное чудо. Но это совершенно не так. У них слишком мало художественного чутья, чтобы привести в гармонию внешние эффекты постановки с содержанием пьесы; у них не хватает даже вкуса (гармонизировать между собой отдельные части декораций. На лучшей сцене Нью-Йорка видел я обстановочную пьесу, истинное торжество декоративного искусства. Там были скалы, хуже которых я не видывал в Норвегии, картонный лес, картонные звери, картонные птицы, картонный слон — не тяжелее часового ключика. Весь этот картонный мир освещался вечерним солнцем, истинным чудом американской техники. Оно полностью передавало силу света американского солнца и заставляло зрителя забывать о том, где он находится: оно передавало постепенные переходы всех оттенков закатов с прямо-таки обольстительной натуральностью... И такое солнце заставило светить на картонный пейзаж, на горы и реки, дрожавшие и волновавшиеся от малейшего дуновения за кулисами. Это было непримиримым противоречием! Пейзаж был совершенно безжизнен; единственным живым существом в нем был, кроме солнца, один человек».

«Чего именно и не хватает американскому театру — так это духа художественности», — пишет К. Гамсун.

«Чего именно и не хватает английскому театру — так это духа художественности», — сказал, вероятно, Э.-Г. Крэг, когда совсем покинул свою родину. И, мне кажется, Крэг-художник, нападая на «актеров-хозяев», говорит не об Ирвинге—Гамлете, а об Ирвинге — директоре и режиссере[‡].

«Режиссер-нехудожник, будь он даже всесторонне образован, в Театре не нужен, как не нужен в больнице палач!»

III (1908 г.)

Театр в течение трех лет (1905—1908) должен был проделать то, что литература сделала в десяток лет. Хотя литература опять ушла вперед и театру не догнать ее, конечно, нынешний театр к литературе новых дней все-таки ближе, чем это было три года назад.

Слишком рано учитывать, как велико значение той роли, какую сыграла в судьбах современного театра пропаганда новых театральных идей, но, я уверен, пути дальнейших ре-

* Н. И. Бутковская выпустила в свет (летом 1912 г.) новейшее собрание статей Крэга: «Искусство театра» (перевод под редакцией В. П. Лачинова).

† «Духовная жизнь Америки», в Собрании сочинений, изд. «Шиповник», Спб., 1909.

‡ E. G. Craig, *Etwas fiber den Regisseur und die Bfihnen-Ausstattung* — «Deutsche Kunst und Dekoration», 1904—5, Juli. Или см. мой перевод в «Журнале <театра> Литературно-художественного общества», <Спб.> 1909—10 <первая половина сезона>, № 9 <«Несколько слов о режиссере и сценических постановках»>; (Заметку эту Крэг не включил в последнюю свою книгу «Искусство театра», изданную Н. И. Вутковской). В том же журнале (1909—10 <первая половина сезона, № 3>) см. мой перевод другой интересной заметки Крэга «К сценической обстановке».

форм будут выбраны недостаточно осмотрительно, если не знать, что же, собственно, представляют собою театры сегодняшнего дня и чем могут они стать при наличии современных актерских сил. Каковы бы ни были намерения режиссеров, декораторов-живописцев и декораторов-скульпторов, если все они, подойдя к работе, не будут знать тех группировок актерских сил, которые, на мой взгляд, ясно обозначились за время исканий, они будут насиловать актерские индивидуальности, и будет продолжаться тот диссонанс, который царит в театре последних лет. А то, что театр сегодняшнего дня ближе подошел к новой драме, как-то еще резче обозначило те пути, по которым возможно и нужно пойти театру, чтобы удержаться в гармоническом равновесии.

Три элемента резко означились на поверхности бурлящего потока театральных реформ после опытов Театра-студии¹: 1) носители прошлого, 2) современные сценические деятели, 3) зачинатели будущего.

Носители прошлого и современники (мне хочется коснуться только этих двух групп) — элементы «большого театра». Так условимся называть театр для широкой публики. Мирозрение и манера игры этих двух групп таковы, что пора новым людям (зачинателям будущего) понять, что в одном и том же храме нет места двум жреческим кастам разных сект!

Я уверен, что теперь зачинатель Театра Будущего не возьмет в руки своей кирки, чтобы производить ломку современного театра ни в частях, ни в целом. Должно быть, на века сковано предначертание — не вливать молодого вина в старые мехи. И ломка театра в частях не противоречит ли этому мудрому предначертанию? Ломка в целом не есть ли самое большое преступление в отношении к той старине, к красивому доживанию которой надо относиться с большою бережностью. Зачинатель будущего должен свято знать, что грубо заглушать печальные аккорды золотой осени гиканьем весенних порывов.

Свежие соки на свежевспаханной земле. Свои творческие ростки новые люди начнут делять не при «больших театрах». В ячейках («студиях») зародятся новые идеи. Отсюда выйдут новые люди. Опыт показал, что «большой театр» не может стать театром исканий, и попытки поместить под одной крышей законченный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско.

Уже настало время: студии заживут своей жизнью самостоятельно, независимо, они начнут свою работу не при театрах, а явят собой новые школы, из которых вырастут новые театры.

Каковы будут формы Театра Будущего — определится в зависимости от дарований представителей тех школ, которые народятся, их идеями, их манерой, проявленной на творческих опытах. Быть может, будут говорить так: «театр школы такой-то», как говорят: «живопись такой-то школы».

И оставлю предугадывать лицо Театра Будущего, буду говорить лишь о носителях прошлого и о современниках.

Как опасно в плане теоретическом, говоря о Театре Будущего, писать лишь о театре-утопии, так же опасно оставить сегодняшний театр в положении того, на кого все махнули рукой, если вся энергия новых людей будет направлена на создание только театров-студий.

Если сегодняшний театр не умирает, значит, есть в нем какие-то живительные соки. Умертви его, если он безнадежен, оживи его, если он жизнеспособен.

Хотелось бы подсказать, какую грубую ошибку делают современные театры, не подчитывая своих сил. В этом, мне кажется, кроется причина того разлада, который отталкивает зрителя от современного театра, и того распада, который царит за кулисами.

* * *

Ряд блестящих имен*. Большие таланты, воспитанные на Островском, на трагедиях классиков, на пьесах характеров и романтического пафоса. Каждое появление этих ветеранов

* В одном из «Писем о театре», в «Золотом руне» (1908, №№ 7—9), так начинался абзац под заглавием: *Большие театры. Императорские в столицах.*

сцены в репертуаре давно минувших дней вызывает истинный восторг зрителя. Дорого всем любованию этими отзвуками минувшего и не хочется, чтобы эти старинные актеры меняли свои потрескавшиеся от времени маски на новые. Только в личинах старины хочется восторгаться блеском талантов старых актеров. И всякое их выступление в ином, им чуждом репертуаре, оскорбляет красивую гармонию. Эти «носители прошлого», эта старина так прекрасны в своем доживании, что всякое влечение их к элементам новой жизни нарушает гармонию золотой осени.

Однако вместо того, чтобы учесть характер творческих сил той группы, где «ядро» ее мощно только в так называемом «классическом» репертуаре, вместо того, чтобы сделать старину отъединенной и репертуаром, и своеобразной инсценировкой, вместо того, чтобы сохранить весь «старый театр» (я бы назвал его «старинным») в его гармонической цельности, этот «старинный театр», отходя от своей единственной задачи — постоянного воскрешения старины, — почему-то наводняется стряпней современных драматургов-бытовиков или пьесами модернистскими во вкусе Пшибышевского.

Пока живы мощные представители старины, тот театр, где они лицедействуют, должен жить ими (не может не жить ими). Репертуар должен опираться лишь на те пьесы, которые находят отклик в сердцах стариков. Старый русский актер любит Шекспира, Шиллера, Гёте, но самое большое тяготение у него, конечно, к Островскому, Грибоедову, Гоголю.

Было бы, однако, ошибочно думать, что все дело только в репертуаре, когда речь идет о необходимости для стариков держаться желанного им репертуара. Вопрос — «что» играть, в наши дни не может не выдвинуть вопроса — «как» инсценировать.

Реформаторы современного театра одним из центров своего внимания сделали живописную сторону спектакля. Кажется весьма значительной роль колоритных пятен, игра взаимоотношений линий, выразительность группировок. Идею произведения можно выявить не только диалогом искусно созданных актерами образов, но еще и ритмом всей картины, той, которую положит на сцену красками декоратор, и той, которую определит расположением пратикаблей, рисунком движений, соотношением группировок режиссер.

Говоря о необходимости сохранения старых масок у старых актеров, нельзя, конечно, примириться с сохранением старых инсценировок.

И тут интересы старинных актеров легко сливаются с задачами новых художников.

«Ревизор», «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлет», «Гроза» ни разу не были представлены в освещении лучей своих эпох (не в смысле воссоздания этнографических подробностей — не об «археологических» постановках идет речь); названные пьесы ни разу не представляли перед нами в красе тех отражений, какие возникают уже при одном произнесении этих заглавий. Какое поле для «большого театра»!

Выдающиеся актерские дарования старинного русского театра носят в себе образы репертуара Гоголя, Грибоедова, Островского, Шекспира, Гёте. Есть в России целый ряд художников-декораторов, которые умеют тонко и любовно воспроизводить уют старых домов и очарование запущенных садов. Есть попытки по-новому осветить произведения, успевшие потускнеть от трафарета прилагавшейся к ним оценки; так, Мережковский в проникновенной статье «Гоголь и Чорт» дает в руки актеров такую оригинальную характеристику образов «Ревизора», что старым актерам легко внести коррективы в трактовку гоголевских персонажей.

Почему не могут в одном аккорде стройной гармонии слиться: благородный реализм старинных актеров, седая пыль старых домов в декорациях новых художников и вещицы старой книги, зажившие в устах актеров по-новому под влиянием толкований сценических образов во вкусе Мережковского?

И скажу так: как нужны картинные галереи, музеи, так нужны эти театры в стиле ампира, с этими ветеранами сцены, до мозга костей пропитанными традициями, унаследованными от Мочаловых, Шуйских, Щепкиных, Каратыгиных. И если бы все шаблонные декорации безвкусных декораторов-маляров старой школы, в каких мы не раз видывали Островского, Грибоедова, Гоголя, истинный художник подменил шедеврами, созвучными и с этими

золотыми карнизами и завитками зрительного зала, и с этим тисненым бархатом кресел и лож, а главное, с этими отзвуками минувшего в игре ветеранов наших сцен, если бы эти прекрасные таланты не выступали в стряпне современного репертуара — бытового или в стиле модерн,— а любовно и неустанно играли бы перед нами Островского, Гёте, Шекспира в соответствующем декоративном стиле, с новой углубленностью реализма, какими новыми красками заблестел бы «большой театр»!

Я бы назвал такой театр «Echo du temps passe»*. Основная задача его — постоянное возрождение старины. Это не «старинный театр», в том смысле, чтобы сыграть старую пьесу, как исполняли ее в доброе старое время. Это также и не тот театр, который стал бы, исполняя «Горе от ума», как это сделал Московский Художественный театр, наполнять сцену мебелью и аксессуарами «того времени» (здесь задача художника стала задачей археолога). Это тот театр, который проведет нить преемственности от древнегреческого театра и средневековых драм чрез Шекспира, Кальдерона, Мольера к русскому театру 30-х годов с Гоголем во главе и от него к современности... Это тот реализм, который, не избегая быта, однако преодолевает его, так как ищет только *символа* вещи и ее *мистической сущности*†.

IV (1909 г.)

* — «Эхо прошедшего времени» (франц.).— Ред.

† Письмо осталось неоконченным. В плане было: классифицировав существующие в столицах театры, дать описание выдающихся типов из двух групп: «большие театры» и «театры исканий». К первой группе отношу Московский Художественный театр, так называемый Суворинский театр в Петербурге, театры Корша и Незлобина в Москве. Ко второй группе отношу: «Дом Интермедий», «Старинный театр», «Веселый театр», «Лукоморье», «Кривое зеркало» (поскольку этот театр в первый год следовал программе «Лукоморья», а теперь пытается иногда прислушиваться к указаниям Н. Н. Евреинова и с большой, к сожалению, осторожностью дает место опытам его «монодрамы»). — Театр В. Ф. Комиссаржевской хотел совместить несовместимое: быть «театром исканий» (в период режиссур — моей, потом Н. Н. Евреинова) и в то же время быть театром для большой публики. В этом надо искать причину преждевременной смерти Театра В. Ф. Комиссаржевской. Мудро поступает К. С. Станиславский, создающий теперь лабораторию своих исканий вне стен Московского Художественного театра. Очевидно, теперь только он понял, что модернистские тенденции его «большого театра» никогда ничего не меняли по существу в прочно установившихся основах доживающего театра.

Когда народ, занятый устройством жизни, кладет в основу своих действий силу, тогда возникает проблема — *Революция и Театр*. Теоретически проблему эту пытался разрешить Р. Вагнер первого периода^{*1}, но, мне кажется, ее уже давно разрешила сама жизнь. Во Франции в конце XVIII века театр превратился в кафедру проповедей, перестав быть Домом Искусств, путем сцены драматурги проводили в публику то, чего нельзя было сообщить ей книгой, брошюрой или журнальной статьей, и только самое ограниченное меньшинство писателей пробовало бороться с тенденцией сценического обсуждения политических идей и событий.

Когда же страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания, тогда встает перед нами другая проблема — *Театр как Празднество*. Тогда Дом Искусств перестает быть средством и становится целью.

Если и религиозные искания современных русских поэтов и философов, и настойчивость сектантских брожений, и тяготение двух-трех «непризнанных» из наших драматургов «к пышному расцвету высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей»[†] счесть явлениями знаменательными, то «народу»[‡], проламывающему себе путь к новой культуре киркой, а не динамитом, не нужен театр, угрожающий партнеру, как было в то время, когда последний являлся почти «организованным политическим собранием, своего рода нижней палатой, с определенной программой действий»[§].

Поставить в связь судьбы Дома Искусств с судьбами общественны» переживаний — задача историка культуры и искусства. Мне хочется лишь отметить, что характерной чертой *кризиса* нашего театра является то, что драматург сделался прислужником общества. Общество, переживающее время социально-политического устройства, привыкает смотреть на театр не как на цель, а как на средство: разве не средством пропаганды был театр в «дни свободы», разве не средством развлечения был он в дни политического утомления? И только двух мотивов ждет по привычке «интеллигенция» от сцены: либо тенденции, либо развлечения. А драматурги — пусть за меня скажет один из моих любимых поэтов — они «низошли в наши будни... разучились будить... высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию» (А. Блок^{**}). Театр русский упал. То, что в наши дни представляется на сценах, за небольшим исключением, — антиискусство, быть может, «литература», но не искусство! Появился особый род пьес, о котором говорят: «литературная драма». Как не повторить восклицание Вагнера: «Сделалось возможным неслыханное: стали создаваться драмы — для чтения».

* * *

Драматург и публика всегда в борьбе за позицию влияния. Там, где побеждает публика, культурная община эпохи — Город — имеет тот театр, какого она, публика, хочет.

Но бывает и наоборот. И тогда какой-нибудь Вагнер своей гигантской энергией побеждает косность общественных вкусов, и возникает театр Байрейта. Так же и в наши дни, причем гений одного часто заменяется усилием целого поколения. Только оттого, что десятками лет наслаивалась культурность Мюнхена, благодаря влиянию передовых художников и по-

* R. Wagner, Die Kunst und die Revolution. Gesammelte Schriften und Dichtungen, B. III (R. Linnemann, Leipzig, 1907, 4. Auflage).

† А. Блок, О театре. — «Золотое руно», 1908, № 5, стр. 55.

‡ Две общественные группы не хотят анать современного театра: одной театр недоступен по цене; другая не хочет, чтобы со сцены ее поучали и просвещали проповедью. «Nicht Wissen, sondern *Geschmack*, nicht kritische Dialektik, sondern machtbewusstes *Handeln* sind die *iM.aBsta.be* unserer Lebensfiihrung» <«Не знание, но вкус, не критическая диалектика, но осознающее свою силу действие — вот масштабы нашего жизненного направления» (нем.)—*Ред.*>, говорит она вместе с G. Fuchs'OM («*Revolution des Theaters*», bei G. Miiller, Miinchen und Leipzig, 1909). <Г. Фукс, Революция театра, изд. Г. Мюллера, Мюнхен и Лейпциг, 1909. — *Ред.*>

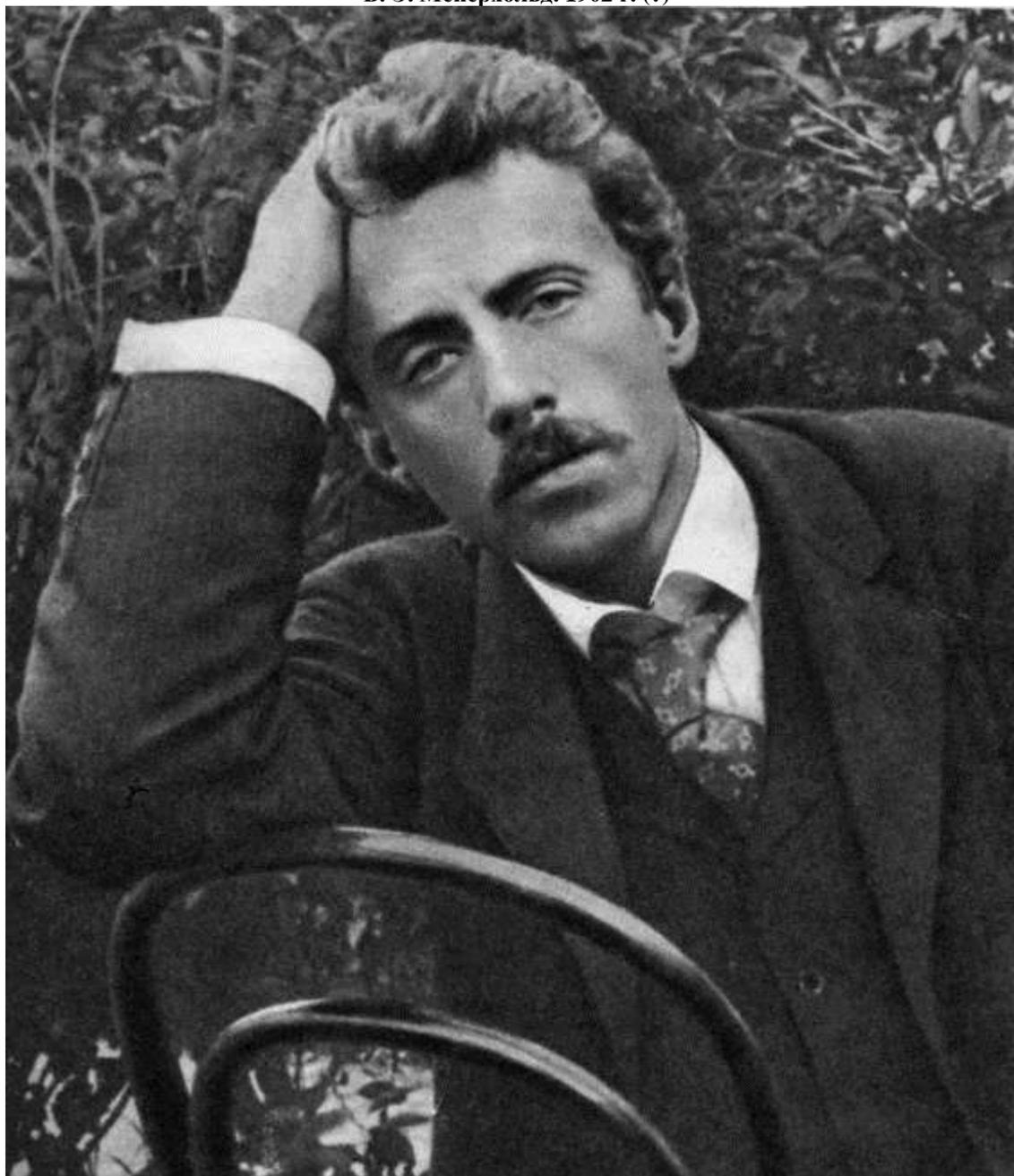
§ И в. Иванов, Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века, Москва, 1895.

** Статья, цитированная в предыдущем абзаце. — *Ред.*

этов мог возникнуть мюнхенский Kunstlertheater, настоящий Дом Искусств.

Но что было у нас? «Культурное меньшинство», группировавшееся около «Мира искусства»², «Нового пути» (потом «Вопросов жизни» и «Факелов»), не воспитало массы, не создало в ней повышенных потребностей, и потому, в сущности, нет у нас театра, современного театра — ни театра изысканного вкуса, ни театра действий и страстей. Не завладел позицией влияния драматург. Позицией влияния завладела публика. Она сама создала себе свой театр, вернее — столько театров, сколько разных общественных групп. И когда, таким образом, театр стал в подчинение

В. Э. Мейерхольд. 1902 г. (?)



**«Сестра Беатриса» М. Матерлинка. Вторая слева — В. Ф. Комиссаржевская в роли Беатрисы.
Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1906**



Н. П. Ульянов. В. Э. Мейерхольд в костюме Пьеро. 1908 г.



**«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева. Эскиз художника В. К. Коленды по плану В. Э. Мейерхольда.
Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1907 г.**



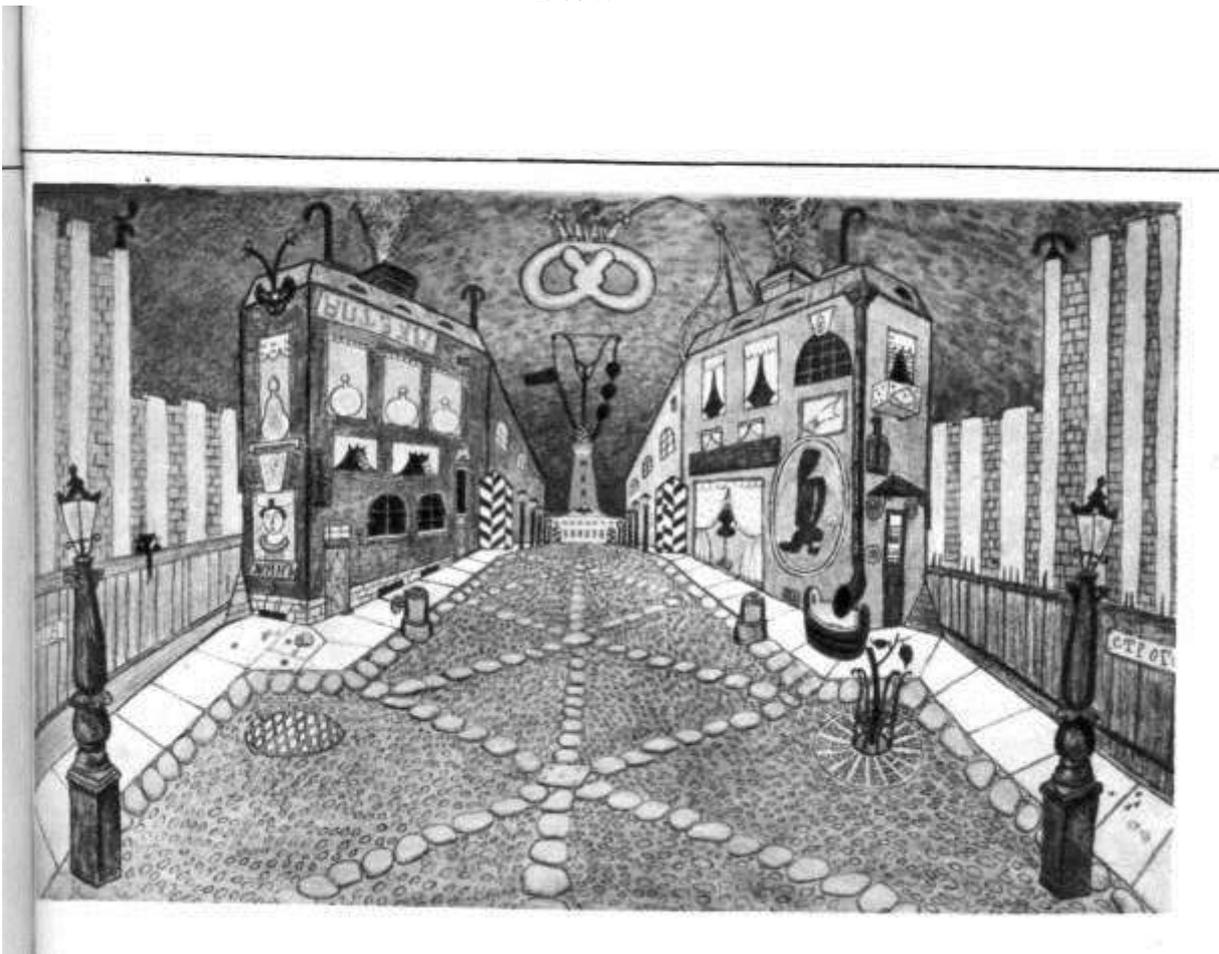
Йервен — Н. Н. Ходотов, Карено — В. Э. Мейерхольд.
«У царских врат» К. Гамсуна. Александрийский театр. 1908 г.



В. Э. Мейерхольд в роли лорда Генри. Кинофильм «Портрет Дориана Грея» по О. Уайльду. 1915 г.



Эскиз декорации к спектаклю «Петрушка». Художник — М. В. Добужинский. Театр «Лукоморье». 1908 г.



В. Э. Мейерхольд (крайний справа) с участниками спектакля «Поклонение кресту» П. Кальдерона. «Башенный театр». Петербург. 1910 г.



к публике, драматург сделался прислужником своего господина. Современная драматическая литература, смотря по необходимости,— то пьесы а these*, то психологическая жвачка, то социальные драмы, имеющие в виду пропаганду или агитацию, то комедии, рассчитанные на то, чтобы насмешить зрителя курьезными положениями действующих лиц, то психопатологические исследования в драматической форме, то такие бытовые пьесы, которые граничат с этнографией. Театр наш — такой, какой нужен улице: пестрый, безвкусный, как вывески и плакаты.

И потом, есть ли что-нибудь в современном русском театре самобытного? Нет. Он весь соткан из заимствований. И этот интернационализм вовсе не есть приобщение к европейской драматургии, вовсе не устремление к всечеловечеству. Это интернационализм котелка, попадающего на головы людей всего земного шара. Носят все, носим и мы. Но на головах с еще не стертыми национально бытовыми чертами, на типической русской голове все-таки противен котелок. Так противны все эти русские драмы под Ибсена, Пшибышевского, Метерлинка.

И даже в горсточке самостоятельных явлений современной сцены так много изъянов: когда уже миновала пора русской жизни, создавшая Чехова, являются драматурги, пытающиеся писать приемами Чехова, не понимая, что чеховский тон неразрывно связан с общественными переживаниями 80-х и 90-х годов, что театр «настроения» для нас уже прошлое и что созданиями этого театра мы можем любоваться лишь в исторической перспективе. Подлинного театра, театра современности у нас нет!

Сделали попытку три-четыре голоса заговорить языком самобытного искусства, но все это пока лишь парадоксальные дерзания. Пусть произведения этих драматургов далеки от совершенства, их драмы и комедии имеют в виду «Театр как Празднество» и «Дом Искусств», то есть тот театр, за которым должна идти публика, а не тот, что находится у последней на откуп. Большая пропасть легла между этими «новыми» и театральной публикой.

«Интеллигентная театральная публика наших дней» и ее драматург-слуга, драматург, которому вменили в обязанность забавлять своего господина,— одно течение. Те из актеров, режиссеров, художников, которые в союзе с непризнанными драматургами пытаются вырвать театр у зрителя, взявшего его на откуп,— другое течение. Кризис русского театра — водоворот, который образовался на месте касания этих двух течений.

Есть обстоятельство, еще более усиливающее кризис, это то, что между нашими режиссерами, художниками и актерами идет борьба из-за всевозможных эстетических проблем.

* * *

У современного театра нет единой аудитории. Театр наш дошел до последней степени дифференциации. Будто большая машина, собиравшаяся веками, которая вдруг остановилась и ее разобрали, раздав части в разные места для различных починок.

Но если предчувствие не обманывает нас, наступит же наконец время, когда театр из раздробленного снова делается цельным! Только с этой надеждой, с надеждой на то, что в теперешних дифференцированных театрах мы создаем основы будущего Единого Театра,— стоит работать на театральном поприще. Не знать этого — значит быть лакеями публики и только. Как отдельный мастер, участвующий в создании большой машины, получает от инженера все указания и чертежи, так необходимо и каждому из существующих театров твердо знать, какую часть Театра Будущего он владеет, какую область Театра Будущего он совершенствует. Только с этой точки зрения современные сцены имеют право на существование. Это кузницы, в которых выковываются стройные части будущего гиганта — Всенародного Театра.

* Французское определение пьес, написанных с целью доказательства определенного положения.— *Ред.*

V (1910 г.)

Современный русский театр преобразил свой лик лишь в плане техники сцены. Найден новый ключ инсценировки с появлением новых режиссеров, и молодое поколение художников внесло на сцену свежие мотивы декоративной живописи. Правда, между режиссерами и художниками идет спор из-за обладания дирижерской палочкой. Спор этот, пока скрытый, глухой, рано или поздно обострится и откроет новые горизонты для дела строительства нового театра, но спор этот — во имя одной лишь техники.

Зритель, к услугам которого сегодня электрическая железная дорога и беспроводный телеграф, завтра — аэроплан, восхищен кунштюками кинематографа. Этому зрителю хочется, чтобы Метерлинка преподносили ему с помощью добытых усовершенствований последнего. Виды зрелищ дошли до степени крайней дифференциации. И стремление большей части публики повеселиться в театриках, создаваемых по образцу западных Cabarets и Ober-BreSh'ей*, надо рассматривать как реакцию против томительно-скучных пьес той «современной» русской драматургии, которая строит свои пьесы в манере Гауптмана, Ибсена, Чехова. Немецкий и скандинавский театры и чеховский Театр настроения — вот трафарет, сделавшийся избитым для того современного драматурга, который заполнил собою всю русскую сцену. Реакция против нерусских пьес русского репертуара снова вызывает в зрителе вкус к пьесам так называемого классического репертуара. Два устремления публики: 1) к «веселью» в театриках типа Cabaret, 2) к неугасаемому обаянию классического репертуара — скоро совсем сомнут «современный репертуар».

Крайняя дифференциация интимных театров — типичное явление для момента кризиса, а таковой налицо, когда речь идет о русском театре. Современный русский театр, преобразя свой лик в плане техники сцены, остается *без пьес*, и опытами режиссеров добываемая новая техника, применяемая им к инсценировке классического репертуара, делает строителей нового театра временно «старьевщиками».

Отсутствие национального репертуара (только подлинный русский репертуар может выковать лик нового русского театра) — вот где надо искать причину апатии русского актера, совсем не участвующего в деле строительства новой сцены. Между тем его активное участие в деле нового строительства могло бы помочь вывести театр из заколдованного круга всеобщей розни (в то время как спор режиссеров с художниками только еще близок к обострению, спор актеров с режиссерами уже обострен: их движения по пути эволюционирования сценической техники — не в унисон).

Откуда же ждать нового русского драматурга, единственного, кто сможет легко и просто вывести театр из положения кризиса на путь к прочному оздоровлению?

Отчего не ждать его из недр национального мифотворчества?

* — кабаре (франц.) и свержподмостки (нем.) — разновидности эстрадного искусства. — Ред.

VI. РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

(Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы*)
(1911 г.)

Репертуар — сердце всякого Театра.

Истину этого положения утвердил золотой век театров Испании, Италии и Франции: театр XVI и XVII веков блестяще расцвел потому, что сердце его (его репертуар) билось притоками здоровой крови.

Репертуар это уже Театр.

Мы знаем испанский театр XVII века потому, что он оставил нам пьесы Тирсо де Молина, Лопе де Вега, Кальдерона, Сервантеса.

Мы знаем французский театр XVII века потому, что он оставил нам пышную библиотеку Мольера.

Дело вовсе не только в силе дарований названных мастеров драматургии.

Явил свой лик репертуар, эта совокупность пьес, объединенных общим идейным планом и общими техническими приемами.

Пьесы испанского театра насквозь пропитаны стихийным чувством национальной мощи, постоянно бьющим тревогу о чести, и национальной, и личной. Испанские драматурги XVII века идут в ногу с религиозным движением народа. В испанском театре самобытно проявляется устремление к освобождению личности из пут средневековой схоластики.

Это в плане идейном.

В плане техническом — репертуар испанского театра объединен одной задачей: сосредоточить быстро развертывающееся действие *в интриге*. Так, одним концом прочно прикованный к центру радиус другим концом скользит по окружности. И еще стремится этот театр поднять до высочайшей ноты трагический пафос, не боясь нарушить гармонию введением в него комического гротеска, доходящего до звонкого собственной своеобразностью шаржа.

Пьесы французского театра связаны единым отношением к личности в борьбе за ее освобождение из пут религиозной косности. Они объединены еще и общим прогрессивным настроением философской мысли. Это в плане идейном, в плане техническом французский театр следует традициям итальянского и испанского театров.

* * *

У нас в царствование императрицы Анны Иоанновны русская публика имела счастье видеть подлинные пьесы *commedia dell'arte*[†] в исполнении отличных итальянских актеров[‡].

И по драматургии XVIII века и начала XIX века можно проследить, как крепко завязан узел влияния этих пришлых итальянцев. Итальянскими сюжетами пользуется Княжнин, но самые звонкие отголоски итальянских комедий, представлявшихся при дворе Анны Иоанновны, до сих пор звучат в балаганах средней полосы России. Традиции *commedia dell'arte*, совсем отвергнутые русским актером, прочно укореняются в балаганах русского народа. И если Княжнин и не нашел себе преемника, театр итальянцев все-таки не оставит без своего влияния дальнейшие судьбы русского театра.

Черты *commedia dell'arte* попадут к нам отраженно от тех французов и англичан, кото-

* Этот набросок явился результатом моей дружеской переписки с английским исследователем русского театра Джорджем Кальдероном о новейших течениях в английском и русском театрах современности. — NB. Джорджем Кальдероном блестяще сделан перевод двух пьес А. П. Чехова. См. *Two Plays by Tchekhoff. The Seagull. The Cherry Orchard. Translated, with an introduction and notes, by George Calderon. London. Grant Richards Ltd. MDCCCXII.* О русском театре см.: «The Russian Stage», by George Calderon, «The Quarterly Review», № 432, July 1912. <Джордж Кальдерон, Русская сцена.— Журн. «Куортерли ревью», № 432, июль 1912 г.— *Ред.*>

† — комедия дель арте — итальянская комедия масок. — *Ред.*

‡ В составотруппы, выступавшей при дворе Анны Иоанновны, находились: Constantini, Pedrillo, Casanova, Vulcani.

рые крепко были связаны с элементами Театра Масок.

Хотя русский театр и не знал расцвета, подобного расцвету западных театров XVII века, тем не менее и он знал периоды значительного подъема. И эти подъемы всегда бывали тогда, когда драматурги смотрели на возврат к элементам исторического прошлого и на повторение, освещенное вековым опытом, как на неизбежное условие движения вперед.

Русский театр XIX века записывает в своей летописи три славных имени: одно из них уже получило всеобщее признание — это Гоголь; другое (в плане театра) раскрыто слишком мало — это Пушкин; третье (тоже в плане театра) еще совершенно не раскрыто — это Лермонтов.

Гоголь устанавливает связь с французским театром XVII века, инстинктивно вводя в русскую комедию стихию юмора и своеобразной мистики Мольера.

Пушкин, задумывая драмы, учится у Шекспира, но, когда приступает к восхвалению своего учителя, спешит оговориться, что не читал Кальдерона и Бегу. Когда же он начинает писать драмы, то идет дальше своего учителя по пути традиционного театра, интуитивно следуя заветам испанцев.

У испанцев всегда было стремление подчинить драматическое творчество правилам античной драмы. «История литературы говорит нам, что в эпоху Возрождения, с начала XVI века, со времени, по крайней мере, Бартоломея де Торрес Наарро, в Испании возникает стремление подчинить творчество правильности античной драмы, но что стремления эти разбились о дух средних веков и о право народного вкуса, слишком сильное, чтобы ученые реформаторы могли достигнуть своей цели. Испания имела при этих условиях Лопе де Вега и Кальдерона. Во Франции эти стремления удались, и в ней были Расин и Корнель, огромные таланты которых принесли бы, по мнению многих (напр., *Sepet*, автора «*Le drame chretien au moyen age*»^{*}), гораздо больше пользы национальному искусству, если бы не были подчинены деспотическому гнету теории, а сохранили бы больше связи с национальными преданиями драматического искусства»[†].

Что бы мог сделать для театра Пушкин, если бы он знал испанцев, когда, учась у Шекспира, он все же изменяет Театру характеров во имя Театра действия. «Возможна ли трагедия без действия?» — спрашивает Аверкиев и отвечает: «Нет». А возможна ли она без характеров? «Да, без них еще возможна».

Аверкиев[‡], сопоставляя Пушкина и Шекспира, говорит: «Шекспир — драматург, Пушкин — поэт в самом обширном значении слова, ему были равно доступны все роды поэзии. Шекспир рисовал человека в одержании страсти, одолевающей людей, шекспировские герои возбуждают в нас страх непосильной борьбы со страстью».

«Напрасно мы стали бы искать у великих древних трагиков чего-либо подобного; они иначе понимают трагическое»: возбуждая трагический страх, они возбуждают еще и сострадание, в чем, по Аверкиеву, и есть единственное назначение трагедии. У Пушкина мотив *поборения страсти* нашел свое поэтическое выражение в образе Татьяны. Свойство Пушкина — *спокойное созерцание действительности*, а поэт, обладающий спокойствием созерцания, может яснее и полнее других выразить те идеи, где спокойствие будет необходимым *признаком*. В «*Борисе Годунове*» Пушкин рисует характер не при помощи страсти, как Шекспир, а при помощи роковой и неизбежной судьбы, вызванной тяжким грехом Бориса. Мотив этот сближает трагедию Пушкина с трагедиями древнегреческих трагиков и испанцев, поскольку последние в этом отношении стремились следовать законам античной трагедии.

Лермонтов, «Маскарад» которого цензура запрещает за избыток страстей, стремится прежде всего создать Театр действия. В насыщенной демонизмом сфере своих драм Лермонтов в быстро мчащихся одна за другой сценах развертывает трагедию людей, бьющихся в

^{*} <Маркус> Сепэ. Христианская драма в средние века <1878> (франц.). — Ред.

[†] «Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук», т. 58, Спб., 1895, стр. 25. Курсив мой.

[‡] «О драме, критическое рассуждение Д. В. Аверкиева», с приложением -статьи «Три письма о Пушкине», Спб., 1893.

мщении за поруганную честь, мятущихся в безумии от любви, в роковом круге игроков, в убийствах сквозь слезы и в смехе после убийства. От «Наказание не мщение» Лопе де Вега вихрь трагического таланта Лермонтова несет наше воспоминание к лучшим страницам «Осужденного за недостаток веры» Тирсо де Молина^{*1}. «Два брата», пьеса, которую многие из солидных издателей Лермонтова выбрасывают из Полного собрания сочинений поэта, считая, вероятно, драму эту за юношеское его произведение,— эта лучшая после «Маскарада» драма Лермонтова вводит нас в стихию испанского театра яркой обрисовкой драматических характеров и остротой интриги. И начинает-то Лермонтов свой Театр пробой написать испанскую трагедию.

Эти три драматурга — Гоголь, Пушкин и Лермонтов — из прочного металла сковали первые звенья для той цепи, которая крепко должна держать собою мост для соединения западных театров Золотого Века с Театром Будущего.

В шестидесятых годах новое звено для той же цепи кует Островский и своими пьесами определяет вместе с комедиями и драмами Гоголя, Пушкина и Лермонтова основу русского репертуара. (Островский является создателем Бытового театра, достижения которого потом последователями его будут неверно использованы в эволюции русского театра.)

И Островский, так же как Гоголь, Пушкин и Лермонтов, подкрепляет свои самобытные силы знакомством с образцами великих театральных эпох Запада. Островский переводит с испанского языка интермедии Сервантеса, и, когда сравниваешь Бытовой театр Островского с Бытовым театром Лопе де Вега, понимаешь, какой урок дан был Островскому Сервантесом.

Сердцем русского театра становится тот репертуар, который, как и в период пышного расцвета западных театров XVII века, делает для себя обязательным: в плане идейном — пульсировать в такт народных переживаний, в плане техническом — создать Театр действия с музыкой трагического пафоса (Лермонтов) и Театр гротеска, преображающего всякий «тип» в трагикомическую гримасу в духе то Леонардо да Винчи, то Гойи (Гоголь).

* * *

Несмотря на прочные основы, созданные русскому Театру Гоголем, Пушкиным, Лермонтовым и Островским, преемники этих драматургов одни не хотели, другие не сумели построить на этих основах величественное здание Русской Драмы.

К Бытовому театру Островского в образе Театра настроения Чехов будто бы создает надстройку, но надстройка эта сразу обнаруживает всю свою непрочность.

Чеховский театр вырос из корней Театра Тургенева. Тургенев почти одновременно с Островским начал второе (как бы параллельное) течение Бытового театра, внося в русскую бытовую драму новый элемент — музыкальность; черта эта долгое время оставалась в тени и только впоследствии находит себе блестящее развитие в творчестве Чехова; но то, что в Тургеневе было лишь легким украшением, Чехов развивает до высшего предела.

Театр Тургенева слишком интимен, будто создан только для домашних сцен старинных домов или для садовых театральных эстрад, окруженных боскетом, в усадьбах пятидесятых и шестидесятых годов.

Под березами запущенных аллей и в портретных лениво плетется кружево бесконечных диалогов, без всякого движения, без всякого пафоса. Так возникает лирический эпос великого беллетриста. Но разве это — Театр?

Таков и так называемый Театр настроения.

В том, что на долгое время русскому театру подменили подлинные его элементы элементами ему чуждыми, вину свою в этом Чехов делит отчасти с эпохой глубокого застоя духовных сил России. Девяностые (годы наложили-таки роковую печать на судьбу Чеховского театра.

* Превосходный перевод этой пьесы (размером подлинника), сделанный поэтом Вл. Пястом, скоро выйдет в свет (изд. М. и С. Сабашниковых, Москва).

Связь Чеховского театра с традицией Тургенева еще больше помогает ему остаться прикованным лишь к эпохе, его создавшей. И не удивительно поэтому, что Театр Чехова умирает вместе с той общественной апатией, которую уносит с собой в могилу 1905 год. И как Театр Тургенева оказался несвязанным в одной стороне своего звена с принципами традиционной театральности, а другую сторону звена он оставил неподготовленной для связи с Театром Будущего, так и Театр Чехова не смог скованного им звена прикрепить к цепи великой триады (Гоголь, Пушкин, Лермонтов), ибо металл чеховского звена оказался годным лишь на одно десятилетие. Тургенев и Чехов не сумели прикрепить свои пьесы к репертуару, выросшему из недр подлинной театральности.

Театр настроения, благодаря энергичной пропаганде пьес этого направления Московским Художественным театром, настолько овладевает русской сценой, что следом за Чеховым появляется в русском театре целый ряд его подражателей во главе с Максимом Горьким. Эти драматурги являются эпигонами Театра настроения, нарушившими, однако, его цельность тенденцией внешне связать особенности Тургеневско-Чеховского театра с Театром Островского (типичен Найденов).

Если эти драматурги не только не сумели сковать новых звеньев в начатой цепи русского театра, но еще и дали проступить на ней первым пятнам страшной ржавчины (преобладание в театре элементов литературы), то драматурги новой формации сознательно принялись то увеличивать эти пятна, то рвать священную цепь.

Гибелью для великого дела русского театра, строившегося усилиями лучших драматургов тридцатых-шестидесятых годов, явился пресловутый Виктор Крылов.

Будто торопясь на своем веку подгноить русский театр как можно глубже, этот плодовитый драматург поражающе наводняет русскую сцену своими изделиями. Он пишет драмы, комедии, водевили, фарсы, переводит и переделывает французскую комедию времен упадка и на долгое время останавливает движение русской сцены. Ему помогает в этом целая фаланга его последователей, не уступающая своему шефу ни плодовитостью, ни силой «дарований».

Приходят эпигоны Бытового театра. Московские драматурги перепевают темы Островского, в Петербурге царят драматурги, или следующие заветам Крылова, или такие, которые бытоописательную манеру Островского понимают как способ фотографирования жизни.

И вот основы русского театра расшатаны, вкус зрительного зала растлен до последней грани, русский актер утерять всякую связь со своим предшественником, великим актером середины девятнадцатого века.

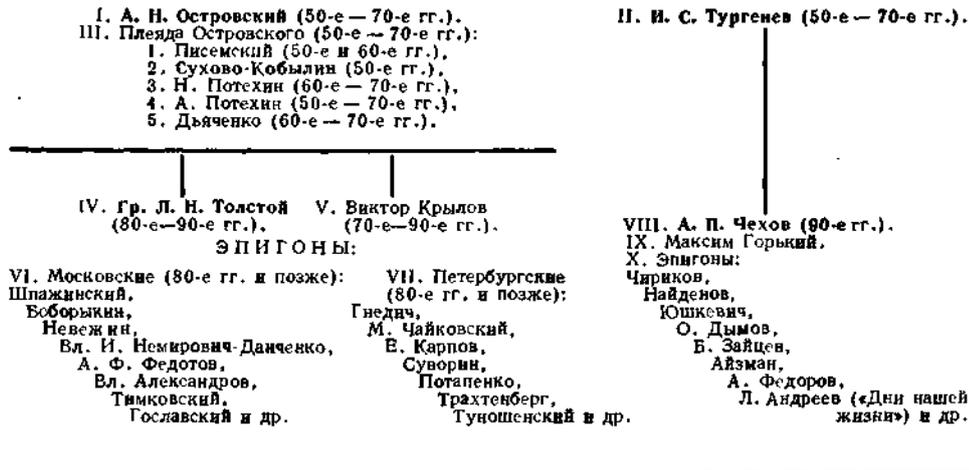
Какие смелые попытки на пути исканий ни делает талантливая молодежь нового литературного направления и те, кто случайно к ним примыкает, театр стоит окутанный туманом величайшего безвкусыя и полной беспринципности.

ТЕАТР ДЕКАДЕНТОВ*

В начале нашего века ряд драматургов, отдаваясь смелым исканиям, пытается порвать с театральными традициями. Эти драматурги (писавшие скорее для чтения, чем для сцены) создают *антитеатральные* произведения, хотя и интересные, как таковые. Среди них выдающимися являются: Бальмонт, Брюсов, Минский, Зиновьева-Аннибал («Кольца»), З. Гиппиус («Святая кровь»), Чулков и Леонид Андреев. Последний (стоит только сравнить его «Черные маски» с «Днями нашей жизни») примыкает к группе «декадентов» чисто внешним образом, так как по характеру

* К «схеме» (см. стр. 187).

БЫТОВОЙ ТЕАТР



НОВЫЙ ТЕАТР

<p>I. Вячеслав Иванов. «Тантал», 1905 г.</p>	<p>II. Алексей Ремизов. «Бесовское действие», 1908 г., «О Иуде, принце Искаротском», 1909 г., «Георгий Победоносец», 1912 г.</p>	<p>III. Михаил Кузмин. Комедия: а) о Евдоким, б) о Алексее, в) о Мартиниане. «Куранты любви», «Голландка Лиза», «Принц с мызы» и др.</p>	<p>IV. Александр Блок. «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», «Песнь судьбы».</p>	<p>V. Федор Сологуб. «Победа смерти», «Дар мудрых пчел», «Ночные пляски», «Мелкий бес», «Ванька-ключник и паж Жеан», «Заложники жизни».</p>
<p>VI. Л. Зиновьева-Аннибал. «Певучий осел», 1907 г.</p>	<p>VII. Андрей Белый. «Пришедший», отрывок, 1903 г.</p>	<p>VIII. Евг. Зноско-Боровский. «Обращенный принц», 1910 г.</p>	<p>IX. Вл. Соловьев. «Чорт в зеленом», 1910 г. и «Арлекин, ходатай свадеб», 1911 г.</p>	

вкуса, по воззрениям и вообще всей своей литературной фигурой принадлежит скорее к кругу писателей, следующих за Максимом Горьким.

НОВЫЙ ТЕАТР*

Зачинатели Нового Театра пытаются прежде всего возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно театральных эпох. *Вячеслав Иванов* пытается восстановить особенности античного театра, мечтая об уничтожении рампы и о воссоздании вместо нее древнегреческой оркестры. *Александр Блок* следует традициям итальянской народной комедии, связывая свои искания с мирозерцаниями немецких романтиков (Новалис, Тик). *Алексей Ремизов* дает начало современной мистерии по образцу мистерий раннего средневековья. *Михаил Кузмин* пишет пьесы в духе средневековой драмы, а также реконструирует французский комический театр. *Андрей Белый* пытается создать современную оригинальную мистерию. *Федора Сологуба* влекут или формы античного театра («Дар мудрых пчел»), или принципы испанских драматургов («Победа смерти»). *Л. Зиновьева-Аннибал* пытается использовать манеру шекспировских комедий (ср. «Певучий осел» Л. Зиновьевой-Аннибал и «Сон в летнюю ночь» Шекспира). *Евг. Зноско-Боровский* своей пьесой «Обращенный принц» начинает вводить в русскую драму характерные особенности испанского театра, сгущая приемы гротеска. *Вл. Н. Соловьев* своими пьесами «Чорт в зеленом» и «Арлекин, ходатай свадеб» возвращает театр к Комедии масок.

Драматурги Нового Театра, в противоположность декадентам, создавшим беспочвенный театр, стремятся подчинить свое творчество законам традиционных театров подлинно театральных эпох[†]

* К «схеме» (см. стр. 187).

† Как, например, Hugo Albert Rannert («The Spanish stage in the time of Lope de Vega», New York, 1909, и «The life of Lope de Vega», Glasgow, 1904, Gowans and Gray) <Гуго Альберт Реннерт, Испанская сце-

VII. «СТАРИННЫЙ ТЕАТР» В С.-ПЕТЕРБУРГЕ (первый период)¹ 1908 г.)

При уклоне некоторых нынешних театров к дешевому модернизму и при отсутствии каких бы то ни было традиций в театрах, держащихся от новейших течений на почтительном расстоянии, вовремя возник театр, задавшийся целью освежить творческие силы современных театров образцами крайней простоты и наивности старых сцен. Как постоянное внимательное рассматривание средневековых миниатюр может повлиять на технику художника, в особенности художника-декадента, слишком игнорирующего значение рисунка и привыкшего всецело отдаваться лишь во власть «музыки» красок, — так и тот театр, постановки которого строго подчинены приемам традиционных театров, может благотворно повлиять на технику других театров, даже и в том случае, когда последние не включают в свой репертуар пьес старых театров.

Старинный театр мог выбрать два пути: или 1) взяв пьесы старых театров, подчинить инсценировки этих пьес методу археологии, то есть заботиться прежде всего о точности сценической реконструкции, или 2) взяв пьесы, написанные в *манере* старых театров, инсценировать их в свободной композиции на тему примитивного театра (так, например, инсценирована была мною «Сестра Беатриса» в театре В. Ф. Комиссаржевской).

Старинный театр берет *подлинные тексты* средневековых театров, тексты мистерий, мираклей, моралите, пастурелей², интермедий, фарсов. Вот уже первый шаг на первом из двух путей. Какие шаги дальше? Построить сцены по имеющимся материалам иконографии или по данным, добытым учеными исследователями традиционных сцен. Тогда режиссер волей-неволей вынужден все движения актеров согласовать с требованиями архитектуры сцены.

Нельзя восстановить представления Ковентрийских обрядовых мистерий (Англии семидесятых годов XVI столетия), не построив предварительно тех небольших сцен на колесах, с помощью которых они передвигались с места на место. Такая сцена-телега уже определяет форму сценических расположений, неразрывна связанную с содержанием Ковентрийских мистерий. Если бы мы захотели, чтобы пред нами предстали тексты этих староанглийских мистерий, — не построив предварительно сцены-телеги, мы никогда не смогли бы добиться цельности наивной старины. Есть пьесы, инсценировка которых неразрывно связана с конструкцией подмостков, на которых» они представлялись.

Разве просцениум староитальянских театров не достаточно ясно определяет *mise en scene* первого плана?

Старинный театр, взяв подлинные тексты, сделал ли второй шаг по избранному им пути? Нет. Он пренебрег изучением старой техники и, призвав современного художника-стилизатора, заставил его для подлинных образцов средневекового театра изготовить фоны, подчиненные свободной композиции.

Старинный театр сел, таким образом, между двух стульев.

Раз дана свободная композиция в декорациях, костюмах и бутафории, зритель требует свободной композиции текстов (примером таких текстов могут служить: миракль Метерлинка «Сестра Беатриса» и мистерии Ремизова).

Только при условии единства принципа свободной композиции: в тексте, с одной стороны, и в декорациях и костюмах — с другой, зритель мог бы установить правильное отношение к режиссерским замыслам: к рисунку группировок, движений и жестов его актеров.

В приемах режиссеров Старинного театра — черты примитивизма. Это сближает их замыслы с замыслами режиссера Драматического театра³ («Сестра Беатриса»). Но у последнего эта манера инсценировать пьесу в приеме примитивов вытекала из необходимости слить инсценировку в единстве со стилизованным текстом. А в Старинном театре? — У зрителя вдруг возникает такое отношение, будто его актеры пародируют исполнителей «Сестры

Беатрисы». Этому помогло еще и то, что в моралите «Нынешние братья»⁴ в жестах и движениях черты примитивизма выполнялись актерами с явной иронией. «Весы» (1908, № 4) отметили: «Современные исполнители особенно подчеркивают курьез и наивность прошлого и, злоупотребляя этим и утрируя, вызывают часто неуместный смех». Вот, вот! Прием примитивизма не взят объективно. Зачем понадобилось это *подчеркивание курьезов*? В приемах традиционных театров нет ни единого жеста, нет ни единого движения, которые могли бы показаться современной публике бестактными. Надо только создать ту верную среду, в которой всякий жест, всякое движение традиционной сцены становятся убедительными и в условиях современного зрительного зала.

Если бы режиссер Старинного театра искренне отдался свободной композиции на тему примитивного театра, зритель не отнесся бы к происходящему на сцене как к пародии. Режиссер, сам того не замечая (отнюдь не подозреваю злого умысла в режиссере Старинного театра), высмеял подсмотренные им в другом театре приемы примитивизма. Так нежелательно рефлексировало на восприятие зрителя отсутствие единства замыслов: директора, выбравшего подлинные тексты, художника, не восстановившего архитектурных особенностей старых сцен и давшего стилизованные декорации, и режиссера, пренебрегшего техникой актеров старых сцен. Тон актеров, пародировавших прием примитивизма, рядом с подлинным текстом невольно подводил зрителя к вопросу: да могли ли так играть средневековые актеры? Не было ни наивности, ни искренней гимнастичности. Изысканность не та. Гибкость движений не та. Музыкальность интонаций не та.

VIII. К ПОСТАНОВКЕ «ДОН ЖУАНА» МОЛЬЕРА*¹ (1910 г.)

Говоря о приемах, какие имеются к услугам режиссеров, стремящихся к воссозданию сценических особенностей образцовых театральных эпох, говоря о двух приемах для режиссеров, вступающих на путь инсценирования пьес старых театров, я не упомянул об одном возможном исключении из предлагаемого правила. При постановке пьесы одного из старых театров ничуть не обязательно подчинять ее инсценировку, как я писал, *методу археологии*, — в деле реконструкции режиссеру нет надобности заботиться о точном воспроизведении архитектурных особенностей старинных сцен. Инсценировку подлинной пьесы старого театра можно сделать в *свободной композиции* в духе примитивных сцен, при обязательном условии, однако, приступая к инсценированию, взять от старых сцен *сущность* архитектурных особенностей, наиболее выгодно подходящих к духу инсценируемого произведения.

Для того чтобы инсценировать, положим, «Дон Жуана» Мольера, было бы ошибкой стремиться во что бы то ни стало воссоздать в точной копии одну из сцен времени Мольера: Пале-Рояльскую или du Petit-Bourbon[†].

Изучая душу мольеровского творчества, мы видим, что Мольер стремился раздвинуть рамки современных ему сцен, которые были более пригодны для пафоса Корнеля, чем для пьес, возникших из элементов народного творчества.

Академический театр Ренессанса, не сумевший использовать значение сильно выдвиг-

* Пьеса возобновлена была на сцене Императорского Александровского театра 9 ноября 1910 года. Из афиши первого представления: «Перевод В. Родиславского; декорации, костюмы и бутафория художника А. Я. Головина; постановка Вс. Мейерхольда; Дон Жуан — Ю. М. Юрьев, Сганарель — заслуженный артист императорских театров К. А. Варламов, Эльвира — Н. Г. Коваленская, Дон Карлос — К. Н. Вертышев, Дон Алонзо — М. А. Владимиров, Дон Луис — Н. Л. Павлов, Шарлотта — Е. И. Тиме, Матюрина — В. А. Рачковская, Пьеро — Ю. Э. Озаровский, Диманш — С. В. Брагин, Нищий — В. А. Гарлин. Сомнительная личность — К. Н. Берляндт, Слуги — Д. Х. Пашковский и Н. Д. Локтев, Конюший — Н. М. Казарин. Призраки: Дама в маске и Время с косою в руках. Три разбойника. — Музыка выбрана из сочинений Ж. Ф. Рамо «Hippolyte et Aricie» <«Ипполит и Арисия»> и «Les Indes galantes» <«Галантная Индия»> и аранжирована для струнного оркестра В. Каратыгиным. Песенка слуг (4-е действие) аранжирована из анонимной «chanson a boire» <«застольной песни»> XVIII века. Бой на рапирах (3-е действие) поставлен (по плану режиссера) О. К. Котинским».

[†] Пале-Рояль (Palais Royal) и Пти-Бурбон — театральные здания в Париже XVII века. — *Ред.*

нутой вперед авансцены, удалил на почтительное расстояние друг от друга актера и публику. Первые ряды кресел удалялись иногда не только до самой середины партера, но и еще дальше, в сторону, противоположную сцене.

Мог ли Мольер мириться с этим отъединением актера и публики? Могла ли при этих условиях свободно проявиться бившая через край веселость Мольера? Могла ли здесь уместиться вся ширь этих крупных его, откровенно правдивых штрихов? Могли ли с этой сцены добежать до слушателя волны обличительных монологов автора, оскорбленного запретом «Тартюфа»? Свободному жесту мольеровского актера, его гимнастичным движениям разве не мешали эти колонны боковых кулис?

Мольер первый из мастеров сцены Короля-Солнца стремится вынести действие из глубины и середины сцены на *просцениум*, на самый край его.

И античной сцене и народной сцене шекспировского времени не надобны были декорации, подобные нашим, с их стремлением к иллюзии. И актер не был единицей иллюзии ни в Древней Греции, ни в старой Англии. Актер с его жестом, с его мимикой, с его пластическими движениями, с его голосом был *единственным*, кто должен был и умел выразить все замыслы драматурга.

Так было и в средневековой Японии. В спектаклях <театра> «Но» с их изысканными церемониями, где движения, диалоги, пение были строго стилизованы, где хор исполнял роль, подобную греческому хору, где музыка имела задачу своими дикими звуками перенести зрителя в мир галлюцинаций,— режиссеры ставили актеров на подмостки так близко, чтобы тауцы их, движения, жесты, гримасы и позы были на виду.

Говоря об инсценировке мольеровского «Дон Жуана», я не случайно вспомнил о приемах старояпонских сцен.

Из описаний японских театральных представлений приблизительно того же времени, когда во Франции царил театр Мольера, мы узнаем, что особые прислужники на сцене — так называемые *куромбо* — в особых черных костюмах, наподобие ряс, суфлировали актерам совсем на виду. Когда у актера, исполняющего женскую роль*, в минуту патетического подъема растрепался костюм, *куромбо* спешит разложить его шлейф в красивые складки и поправляет актеру прическу. На их обязанности лежит убирать со сцены брошенные или забытые актерами предметы. После битвы *куромбо* уносят со сцены потерянные головные уборы, оружие, плащи. Когда герой умирает на сцене, *куромбо* спешит набросить на «труп» черный платок, и под прикрытием платка «убитый» актер убегает со сцены. Когда по ходу действия становится на сцене темно, *куромбо*, пристроившись на корточках у ног героя, освещает лицо актера свечой, прикрепленной на конце длинной палки.

Японцы до сих пор сохраняют манеру актеров времени творцов японской драмы Ононо Оцу, Сацума Дзёун и Тикамацу Мон-дзаэмон, этого японского Шекспира.

Не так ли *Comedie Francaise*† старается теперь воскрешать традиции мольеровских комедиантов?

На крайнем Западе (Франция, Италия, Испания, Англия) и на крайнем Востоке, в пределах одной эпохи (вторая половина XVI и весь XVII век), Театр звенит бубенцами чистой театральности.

Разве не понятно, почему всякому трюку любой из сцен этой блестящей театральной эпохи было место именно на этой чудесной площадке, именуемой *просцениумом*?!
А сам *просцениум*?

Наподобие цирковой арены, стиснутой со всех сторон кольцом зрителей, *просцениум* придвинут близко к публике для того, чтобы не затерялся в пыли кулис ни единый жест, ни единое движение, ни единая гримаса актера. И смотрите, как обдуманно тактичны все эти жесты, движения, позы и гримасы актера *просцениума*. Еще бы! Разве мог быть терпим актер

* Канъэй (1624—1643) запрещает выступать на сцене женщинам, являвшимся до этого времени главными исполнительницами; отныне юноши исполняют женские роли. Эдикт 1651 года запрещает выступать на сцене и юношам.

† — Театр Французской комедии. — *Ред.*

с напыщенной аффектацией, с недостаточно гибкой гимнастичностью телесных движений при той близости, в какую ставил актера по отношению к зрителю просцениум староанглийской, староиспанской, староитальянской или старояпонской сцены.

Просцениум, так искусно использованный самим Мольером, был лучшим орудием против методичной сухости корнелевских приемов, явившихся плодом прихотей двора Людовика XIV.

Далее. Как заметны выгоды для Мольера, исполняемого на просцениуме, искусственно созданном при всех неблагоприятных условиях современной сцены! Как свободно зажили ничем не стесняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинутой вперед площадке. Атмосфера, наполняющая это пространство, не задушена колоннами кулис, а свет, разлитый в этой беспыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигурах,— все вокруг будто создано для того, чтобы усилить игру яркого света и от свечей сцены, и от свечей зрительного зала, в течение всего спектакля не погружаемого во мрак.

Отвергая обязательность деталей, присущих только сцене времени Людовика XIV (занавес с разрезом для головы анонсирующего), станет ли режиссер игнорировать обстановку, тесно связанную со стилем времени, создавшего театр Мольера?

Есть пьесы, как, например, «Антигона» Софокла или «Горе от ума» Грибоедова, которые могут быть восприняты современным зрителем сквозь призму его времени. «Антигона» и «Горе от ума» могут быть исполняемы хоть в платьях современного нам покроя; в первой пьесе воспевание свободы, во второй борьба двух поколений, нового и старого, выражены ясным и назойливым лейтмотивом и могут проступить своей тенденциозностью в условиях какой угодно обстановки*.

Есть, наоборот, произведения, идея которых тогда только дойдет до зрителя во всей цельности, когда современная публика, вместе с постижением всех тонкостей действия, сумеет проникнуться и той неуловимой атмосферой, которая когда-то окружала и актеров современных автору театров и тогдашний зрительный зал. Есть пьесы, которые могут быть восприняты не иначе, как если они предстанут перед зрителем в такой обстановке, задача которой — создать для современного зрителя к восприятию происходящего на сцене условия, тождественные тем, какими окружен был прежний зритель. Таков «Дон Жуан» Мольера. Публика тогда только воспримет всю тонкость этой очаровательной комедии, когда она быстро сможет сжиться, сродниться со всеми мельчайшими чертами эпохи, создавшей это произведение. Поэтому для режиссера, приступающего к инсценировке «Дон Жуана», является необходимым прежде всего наполнить и сцену и зрительный зал такой атмосферой, чтобы действие не могло быть воспринято иначе, как сквозь призму этой атмосферы.

Если читать мольеровского «Дон Жуана», не зная, какая эпоха создала гений автора, какая это скучная пьеса! Как скучно разработан сюжет в сравнении с сюжетом, ну, хотя бы байро-новского «Дон Жуана», не говоря уже об «El burlador de Sevilla»[†] Тирсо де Молина. Когда читаешь грибоедовское «Горе от ума», в каждой странице будто отражены ноты нашего времени, и это делает пьесу для современной публики особенно значительной. Когда читаешь большие монологи Эльвиры из первого действия или длинный монолог Дон Жуана в пятом акте, бичующий лицемерие,— начинаешь скучать. Для того чтобы современный зритель не скучая прослушал эти монологи, для того чтобы целый ряд диалогов не показались

* Из трех величайших трагиков Древней Греции у Софокла видим наибольшее преобладание элементов рассудочности. У Эсхила хор — *действующее* лицо, а вся трагедия — мир музыкальных устремлений, связанных с танцевальным ритмом пластической культуры. У Еврипида, отдавшегося изображению страстей, преобладает эмоциональность (см. «Финикиянки»), и, несмотря на явное стремление автора отделить театр от религии, все же трагедии его слиты с бытовыми особенностями его эпохи. У Софокла в «Антигоне» хор, превращенный в резонера,— скучно рассудочен. Главное течение интриги почти оторвано от основ религии и центр тяжести передвинут к теме о борьбе за свободу. Такие вот недостатки софокловой «Антигоны» и дают возможность современному зрителю прослушать и понять трагедию в инсценировке, не связанной с особенностями античной сцены. Считаю долгом оговориться, что, подчеркивая рассудочный элемент софокловой трагедии, как недостаток, ограничиваю пример «Антигоной». В других его пьесах этот недостаток выступает не столь резко.

[†] — «Севильский озорник» (испан.).— Ред.

ему чуждыми, необходимо назойливо в течение всего спектакля как-то напоминать зрителю о всех этих тысячах станков лионской мануфактуры, приготовлявших шелка для чудовищно многочисленного двора Людовика XIV, об «Отеле гобеленов», этом городе живописцев, скульпторов, ювелиров и токарей, о мебели, изготовлявшейся под руководством выдающегося художника Лебрена, о всех этих мастерах, производивших зеркала и кружева по венецианскому образцу, чулки по английскому, сукна по голландскому, жемчуг и медь по германскому.

Сотни восковых свечей в трех люстрах сверху и в двух шандалах на просцениуме, арапчата, дымящие по сцене дурманящими духами, капающая из хрустального флакона на раскаленную платину, арапчата, шныряющие по сцене, то поднимая выпавший из рук Дон Жуана кружевной платок, то подставляя стулья утомленным актерам, арапчата, скрепляющие ленты на башмаках Дон Жуана, пока он ведет спор со Сганарелем, арапчата, подающие актерам фонари, когда сцена погружается в полумрак, арапчата, убирающие со сцены плащи и шпаги после ожесточенного боя разбойников с Дон Жуаном, арапчата, лезущие, когда является статуя Командора, под стол, арапчата, созывающие публику треньканьем серебряного колокольчика и при отсутствии занавеса анонсирующие об антрактах,— все это не трюки, созданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства.

И тем богаче ждем пышность и красочность костюмов и аксессуаров (пусть архитектура сцены и крайне проста!), чем сильнее бился комедиантский темперамент Мольера вразрез с версальской чопорностью.

Или эти странствования по провинции дали характеру Мольера такой резкий отпечаток прямоты? Жизнь в наскоро сколоченных «балаганах»? Быть может, борьба с голодом? Или этот задорный тон возник у Мольера в среде актрис-любовниц, повергавших поэта в такое уныние разочарований? По-видимому, у Людовика XIV было основание после короткого периода ласковых к Мольеру отношений охладеть к нему.

Этот разлад между Королем-Солнцем, облик которого подсказывается зрителю атмосферой пышно убранного просцениума, этот разлад между королем и поэтом, который в этой блестящей обстановке заставляет Сганареля говорить о расстройстве желудка,— в контрасте между изысканностью обстановки и резкостью мольеровского гротеска, этот разлад не зазвучит ли теперь так гармонично, что зрителю неизбежно отдать себя всецело во власть Театра Мольера. И пропадет ли теперь хоть одна деталь этого гениального творца?!

«Дон Жуан» Мольера играется без занавеса. Этого не было ни в Theatre du Palais-Royal, ни в Theatre du Petit-Bourbon*.

Почему же убран занавес? Зритель обычно бывает холодно настроен, когда смотрит на занавес, как бы хорошо он ни был написан каким угодно большим мастером. Зритель, пришедший в театр смотреть на то, что за занавесом, пока последний не поднят, смотрит на идею занавесной живописи рассеянно, вяло. Открылся занавес, и сколько времени пройдет, пока зритель не впитает в себя все чары среды, окружающей действующих лиц пьесы. Не то при открытой с начала до конца сцене, не то при этой особого рода пантомиме статистов, приготовляющих сцену на глазах у публики. Когда на подмостках появится актер, еще задолго до этого зритель уже успел надыхаться воздухом эпохи. И тогда все то, что при чтении казалось зрителю в пьесе или лишним, или скучным, — теперь предстанет перед ним в ином свете.

И не надо погружать зрительный зал в темноту, ни в антрактах, ни во время хода действия. Яркий свет заражает пришедших в театр праздничным настроением. Актер, видя улыбку на устах зрителя, начинает любоваться собой, как перед зеркалом. Надевший маску Дон Жуана будет покорять сердца не только носительниц масок Матюрины и Шарлотты, но еще и обладательниц тех прекрасных глаз, блеск которых актер заметит в зрительном зале, как ответ на улыбку своей роли.

* — Театр Пале-Рояль, Театр Пти-Бурбон. — *Ред.*

IX. ПОСЛЕ ПОСТАНОВКИ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ» (1910 г.)

1) Бенуа пишет* : «XIII век, весь «исторический стиль» постановки не имеет в данном случае никаких оснований».

Представилась ли Бенуа одна из возможных для данного случая инсценировок:

Во-первых, инсценировка, где историзм является археологическим (так был поставлен «Юлий Цезарь» в Московском Художественном театре, по Готенроту); во-вторых, инсценировка вневременная и внепространственная («Смерть Тентажиля» в Театре-студии, с декорациями Сапунова и Судейкина, и «Вечная сказка» в театре В. Ф. Комиссаржевской, с декорациями и костюмами Денисова); и, в-третьих, инсценировка, где весь стиль постановки является как бы романтическим; таким становится стиль постановки в тех случаях, когда художник материалом для выявления стиля эпохи берет, например, миниатюры. Кн. Шервашидзе, монтировавший «Тристана и Изольду», взял именно этот третий род инсценировки. Как же можно назвать стиль, в каком выдержана постановка «Тристана и Изольды», «историческим»?

2) Бенуа предлагает перенести действие в область, лежащую вне определенного места и времени. А между тем пьеса-миф всегда бывает связана с более или менее определенным временем и местом (например, умирает Тристан на камнях Бретани, а не в каких-то камнях).

3) «Здесь не в покроях, не в архитектурных формах дело, а в символах. Самый корабль первого действия — символический корабль» (Бенуа).

Почему, раз в пьесе есть символы, непременно необходимо, чтобы покроем платьев был выдуман и чтобы корабль не был похож на корабль XIII века. Вещь не исключает символа; как раз наоборот: быт, углубляясь, сам себя уничтожает, как быт; иначе говоря: быт, становясь сверхнатуральным, становится символом. Самый натуральный корабль XIII века, если его вещественность доведется художником до той крайней натуральности, когда можно уж сказать: здесь подражание природе прошло путь вымысла (Сезанн), самый натуральный корабль XIII века становится более символическим, чем тот корабль, который станут представлять символическим, когда его облик совсем не связан с натурой.

4) «Надлежало, — по мнению Бенуа, — изобразить тайну девической замкнутости, род какой-то кельи, прятную душную атмосферу кипящей и не выяснившейся, преступной и всепоглощающей страсти».

Бенуа забыл возглас Изольды: «Здесь жду вассала я, Изольда». При всей нежности внешнего облика героини мифа, первое, что бросается в глаза в вагнеровском преломлении мифа, это — властность Изольды. Вовсе нет надобности заключать Изольду в келью, ибо она не из душевной атмосферы палубных ковров рвется, она мечется потому, что борется за огненное утверждение страсти.

5) Бенуа, соглашаясь с кем-то, утверждающим, что декорация кн. Шервашидзе для второго действия «Тристана и Изольды» могла бы служить декорацией для «Макбета», пишет: «Скалы, корявые осенние деревья, голые камни налезавших на зрителя башен, — все это говорит только о беде». А разве не беда весь второй акт «Тристана»?

6) Осуждая обстановку второго действия, Бенуа пишет: «Ни минуты я не мог поверить, что люди, поющие на сцене слова наивысшего сладострастия, под аккомпанемент бешеного оркестра, чтобы эти люди творили соблазнительное беззаконие, предавались пьянящему греху и в озарении своей страсти, в восторге наслаждений прозревали свою последнюю правоту...»

Если сравнить «Тристана и Изольду» в обработке Жозефа Бедье или, например, драму Е. Hardt'a «Tantriss der Nart»[†] с вагнеровским текстом, видим, как пострадала у Вагнера драматическая архитектура от того, что он намеренно в оси драмы сконцентрировал только то из мифа, что не мешало ему строить сложную философскую концепцию вокруг вопроса о Жизни и Смерти («...все значение и существование внешнего мира поставлено здесь в зави-

* Постановка «Тристана». Газета «Речь», «Художественные письма», 1909 г. 6 ноября. — *Ред.*

[†] «Шут Тантрис» Э. Хардта (поставлена Мейерхольдом в 1910 г.). — *Ред.*

симось от внутренних, душевных движений». — Вагнер.) В центре музыкальной драмы, во втором акте, длинный дуэт Тристана и Изольды, весь построенный на отношении героев к Дню, как символу действительности, лежащей в мире позитивного, и Ночи, — как символу жизни иррациональной. Гениально построенная музыка погружает слушателя в тот мир грез, где немислима никакая мозговая работа. «Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht', wass ohne Wiss' und Wahn ich dammernd dort empfah'n, ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich nicht getrauten, — von des Tages Schein betroffen lag mir's da schimmernd of fen» (Wagner, «Tristan und Isolde», II Akt)*. Первый переводчик вагнеровского текста «Тристана», кончив перевод этого длинного периода, спешит пояснить в выноске: «это значит: рассудок своим светом разогнал таинственный сумрак чувства; вместо того чтобы любить, Тристан стал рассуждать». Столь наивные комментарии — результат чрезмерной перегрузки рассудочного элемента в дуэте. Достаточно просмотреть все эти наивные примечания Вс. Чешихина к дуэту второго акта, чтобы убедиться, что содержание дуэта слишком сложно для музыкальной драмы, в которой слушатель, в конце концов, настолько всецело отдается миру музыки, что ему не до философии.

Неужели метафизический спор Тристана и Изольды, спрошу я Бенуа, о значении частицы «и», связующей их имена, и чрезмерное это — мне хочется сказать грубо — обмозговывание вопроса о Дне и Ночи, все это — «слова наивысшего сладострастия»?

7) Бенуа делает упрек в средневековом стилизме. В «Тристане» будто бы нет ничего от средневековья, ибо нет главной сути средневековья — христианства.

См. Лиштанберже[†]: «В первоначальном плане драмы Вагнер предполагал противопоставить Тристану, герою страсти, Парсифаля, героя отречения. Именно в третьем действии (в его первоначальном плане) в тот момент, когда Тристан у ног Изольды жаждет смерти и не может умереть, является в виде странника Парсифаль, пытающийся словами утешения успокоить скорбь Тристана, напрасно ищущего смысл жизни среди мук неутолимой страсти». Трагедия задумана именно в аспекте христианства, и Вагнер, опираясь в заданиях своих на элементы средневековья, не мог не вспомнить о герое, годном лишь для мистерии.

8) Бенуа спрашивает: «Что общего между Тристаном и XIII веком?» И далее прибавляет: «Готфрид лишь вновь обработал древнюю сагу». И далее: «Для Готфрида Тристан не казался героем современности, а был лицом мифическим, жившим в седой древности».

Остов «Тристана», каким он нужен был Вагнеру, счастливо нашел он именно в XIII веке в поэме Готфрида Страсбургского.

Для современного человека пределы зрительного воображения зависят от степени исторической образованности его.

Для человека XIII века пределы зрительного воображения определялись формами современного ему быта. И Готфрид не мог представлять себе Тристана иначе, как в образе рыцаря XIII века. (Вот почему кн. Шервашидзе и обратился к миниатюрам: миниатюры наилучше отразили взгляды современников.)

У Вагнера «нет ничего от средневековья, ибо нет главной сути средневековья — христианства» (Бенуа).

Быть может, Вагнер, углубившийся именно в Готфрида Страсбургского, вынужден был исключить Парсифаля. Бенуа не захотел взглянуть на Готфрида как на выход из средневековья. Второй этап этого выхода — роман Паоло и Франчески в Дамтовском «Аде». Не в XIII ли веке следует искать начало Ренессанса пластических искусств?

9) Музыкальный критик «Нового времени» М. Иванов в недоумении спрашивает: «Что мы знаем о судах XIII столетия?» Я бы посоветовал М. Иванову обратиться к следующим материалам: 1) *Archeologie navale*. Paris, Bertrand, 1839. 2) <Camille> Enlart. *Manuel d'archeol-*

* «Что там в ночи святой спало, объято тьмой, что без сознания я хранил, от всех тая, на что в боязни сладкой не смел глядеть украдкой — это, светом дня облитое, вдруг стало мне открыто» («Тристан и Изольда»). Драма в трех действиях Р. Вагнера, перевод Вс. Чешихина. Изд. Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1899, стр. 81).— *Ред.*

† «Р. Вагнер как поэт и мыслитель».

ogie franchise, Paris, Picard et fils, 1904 (см. печати с изображением кораблей). 3) Боголюбов. «История корабля» (2 тома). 4) Манускрипты XIII века в С.-Петербургской Публичной библиотеке. 5) <Jean>, Le Sire de Joinville. Histoire de Saint-Louis, edit, de M. Nat<alis> de Wailly. 6) <Eugene Emmanuel> Viollet le Due. Dictionnaire raisonne du mobilier francais. Paris, Morel, 1874. 7) <Jules> Quicherat, Histoire du costume en France, Paris, Hachette, 1877¹.

Х. О ПОСТАНОВКЕ «ЦЕЗАРЯ И КЛЕОПАТРЫ» НА СЦЕНЕ НОВОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА¹ (Рецензия) (1910 г.)

Всякому современному Театру Драмы суждено теперь влачить жалкое существование во всех тех случаях, когда нет достаточно сил, чтобы в репертуаре опереться на классиков, а в исполнении суметь проявить хоть какой-нибудь канон. В такое время, право же, предпочтешь смотреть спектакли того театра, который откровенно потрясает от ног своих всякий модернизм; состарившийся театр, не выдающий себя за молодой. О таком театре знаешь — подгниет еще немножко и рухнет. Оттого и терпишь его, что он только доживает.

Когда же появляется такой театр, все существо которого столь же одряхлевшее, как существо любого из современных театров, и когда этот театр берет на себя задорный тон слыть за «новый» только потому, что он запасся целым мешком клише модернизма, — к такому театру нельзя относиться терпимо. Вульгаризованный модернизм служит той искусной заплатой, с помощью которой гнилой товар бесцеремонно продается публике за свежий.

Когда у режиссера нет специальных технических знаний, чтобы заставить все части целого на сцене загореться новым, еще невиданным светом, нет умения слить раздробленность творческих инициатив в единую гармонию, тогда (о, какой опасный найден путь!), чтобы выдать старое за новое, режиссер, не сумевший выковать совместно с актерами ни новой дикции, ни нового жеста, ни новых группировок, зовет модернистских художников и музыкантов и с помощью их костюмов, декораций и музыкальных иллюстраций старается прикрыть всю наготу нетронутой рутины. И вот театральный критик приветствует приемы стилизации, примененные умно и с большим вкусом. Как провинциал, перелистывающий страницы «Нивы», сдобренные стихами Блока и репродукциями картин Врубеля, думает, что он приобщается к модернизму, так «большая публика» вместе с театральным критиком аплодирует новому искусству.

Сцена декорирована подлинными художниками: Сапуновым, Судейкиным, Араповым. Но разве повлияло это обстоятельство на тон исполнения? Глубоко иронический тон Шоу принят режиссером за пародию на исторических лиц — не больше. Оттого пьеса трактована в тонах *фарса* (не гротеска: это было бы любяпытно). Оттого выброшена сцена, когда Цезарь рисует на столе план пальцем, макая его в вино (фарсу не понадобился Цезарь в роли находчивого полководца). Оттого не понадобился режиссеру жрец, вызванный Клеопатрой для обряда заклинания. Оттого таким диссонансом прозвучала сцена, когда Теодот кричит об ужасе гибели александрийской библиотеки, Теодот, до того смешивший публику приемами самого дурного тона. Оттого режиссеру стало безразличным, что Клеопатра будто сбежала с малявинского холста², что Цезарь напоминает купца, Лейфертом³ выраженного для клубных маскарадов.

Зачем понадобилось режиссеру ввести в пьесу целую юмористическую интермедию, когда пять актрис так смешно имитируют танцы Айседоры Дункан? Может быть, ни режиссер, ни доморощенные танцовщицы вовсе не намерены были высмеивать дунканизм, а все-таки перенесли с этими танцами в представленную среду эпохи? Наивные, они (решили, что сам Шоу, расшивший по исторической канве целый узор современных мотивов, указал режиссеру уснастить пьесу всякими анахронизмами. Только понятая как фарс пьеса могла вместить в себе такую безвкусицу, как замена одной, по автору, арфистки пятью Айседорами Дункан.

В то время как Театры Балета и Оперы требуют от своих «ремесленников» непременно

ного знания всех технических тонкостей ремесла, Театр Драмы свободно открывает свои двери всякому, кто в них постучится. Только при этом условии возможным стало появление режиссера без элементарных знаний режиссерской техники...

Лестница, взятая, между прочим, напрокат из сологубовской «Победы Смерти» (или «Вечной сказки» Пшибышевского?), продолжена в люк, открытый вдоль всей рампы; но люди, опускаясь в этот широкий провал, исчезают в нем с большими предосторожностями; доходя до люка, обязательно поворачиваются в профиль к зрителям; опустившись, стараются уйти куда-то в бок, а не прямо на публику, и кажется, все исчезают так, как будто лезут в какой-то погреб. А когда открывается занавес, и спиной к зрителю на дне люка расставлены статисты, готовящиеся подняться вверх по лестнице, кажется, будто по полу авансцены расставлены отрубленные головы. Группировка действующих лиц в этом акте так плохо отчеканена, и характеры костюмов двух встретившихся народностей так ие отличаются по колориту, что в глазах рябит от спутанной пестроты. В одной из картин у Шоу на сцене показано основание маяка, а сверху с подъемного крана на маяке свешивается большая цепь, с помощью которой поднимается наверх горячий материал для поддержания сигнального огня. Только потому, что режиссер не знал, как и когда надо пользоваться «падугами» (здесь падуга не была скрыта), — оказалось, будто цепь свешивается не с вершины маяка, а с неба. Полное незнание техники сцены режиссер обнаружил особенно в стремлении соединить в одном спектакле несоединимое. В спектакле «Цезарь и Клеопатра» представлена была мозаика из станиславщины, фуксовщины, мейерхольдовщины⁴, еврейновщины... Мейниягенские крики толпы и за кулисами и на сцене (Станиславский), просцениум стиснут «условными» строеными порталами, не убирающимися в течение всего спектакля (Фукс), барельефный метод расположения фигур в первой картине (Мейерхольд), голые рабыни в туфельках на высоких каблуках и арфа из «Саломеи» (Еврейнов)⁵. Мы присутствовали при зарождении нового типа режиссера — режиссера-компилятора. Но ведь и у компиляторов должно быть мастерство: шить так, чтобы скрыты были белые нитки. А тут все они налицо.

XI. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

1

Анри-Луи Лекен пишет господину де ла Фертэ:

«Душа — вот первое актера, второе — интеллект, третье — искренность и теплота исполнения, четвертое — *изысканный рисунок телесных движений*».

«*Voir son art en grand** — девиз актера», — еще прибавляет Лекен.

Анри-Луи Лекен — актер французской сцены второй половины XVIII века.

Гордон Крэг и Георг Фукс в начале XX века повторяют мечту Лекена об изысканном рисунке телесных движений на сцене.

Неужели двух веков не достаточно, чтобы считать созревшей истину о том, как важен рисунок, которому следует подчинять наше тело на сцене?

2

Театром утерян хор.

У древних греков героя окружала группа хора.

И у Шекспира герой в центре кольца второстепенных «характеров». Не совсем так, конечно, как у греков, а все-таки, быть может, в сонме второстепенных персонажей Театра Шекспира, окружавших первостепенного героя, еще чуть дрожал отзвук греческого хора.

В центре герой — и там, и тут.

Этот центр совсем исчезает у Чехова.

«Индивидуальности» у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой.

После Чехова Театр наш снова тоскует по герою. Героя попытался снова поставить на

* — «Видеть свое искусство в целом» (франц.). — Ред.

сцену Леонид Андреев, например. Но это так трудно в наши дни. Чтобы дать громче зазвучать героическому, в «Жизни Человека» надо было закрыть лица второстепенных персонажей масками. И когда закрыли, вдруг показалось, будто эта группа лиц с однородными масками дала отзвук утерянного хора. Неужели второстепенные персонажи «Жизни Человека» подобие греческого хора?! Конечно, нет, но здесь — симптом. Не знаю, скоро ли, но будет день, когда кто-то поможет нам вернуть утрату Театра: хор снова явится на сцену.

3

Страничка из «Жиль Блаза» Лесажа:

«Актриса Флоримонда сказала: «Кажется, у господина Педро де Мойя (автор пьесы) не очень-то довольный вид».

— Ах, мадам,— воскликнул Росимиро, — стоит ли об этом беспокоиться? Разве авторы заслуживают нашего внимания? Если быть с ними на дружеской ноге, — мне знакомы эти господа, — они сейчас же зазнаются. Будем и впредь обходиться с ними, как с рабами. Не будем бояться выводить их из терпения. Пусть в раздражении они иногда бегут от нас, не беда: — литературная горячка их снова гонит к нам. Они на седьмом небе уж от одного того, что мы соглашаемся играть их пьесы!»

Такой разговор мог бы быть подслушан и у современных актеров. И я не удивился бы, если бы нашел подобную страничку у М. Кузмина в его «Картонном домике»¹.

Вот часто говорят, что авторов в нынешних театрах игнорируют господа режиссеры.

Пусть не думает современный драматург, что, избавившись от режиссера, он не станет рабом актера.

Впрочем, урок истории не пройдет даром, если современный драматург, став лицом к лицу к актеру, последует примеру Еврипида.

Валерий Максим* рассказывает, что раз на репетиции небольшому числу собравшихся слушателей и актерам не нравилась одна мысль,— все единогласно называли ее противною богам и требовали, чтобы она была выброшена. Это взбесило Еврипида и он, взбежавши на сцену, закричал: «Молчите, болваны, не вам судить о том, что будет приятно и что будет противно богам в моих стихах. Вы ровно ничего не понимаете; когда я даю вам разыгрывать мою трагедию, то не вы меня, а я вас должен учить!»

* См. у М. К<ублицкого> «Опыт истории театра <у древних народов>>. Москва, 1849, типография Готье.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

БАЛАГАН (1912 г.)

I

«Мистерия в русском театре». Так Бенуа озаглавил одно из своих «Художественных писем»*. Можно подумать, что в этом фельетоне¹ речь идет о постановке на русской сцене одной из пьес Алексея Ремизова, связанных с традициями средневековых зрелищ. Или, быть может, Скрябин уже осуществил одно из своих мечтаний, и Бенуа спешит оповестить публику о величайшем событии русской сцены, о появлении новой сценической формы, повторяющей мистериальные обряды древнегреческой культуры.

Мистерия осуществлена у нас, оказывается, не Алексеем Ремизовым и не Скрябиным, она осуществлена, по мнению Бенуа, на сцене Московского Художественного театра, в постановке «Братьев Карамазовых»².

Нет никакого сомнения в том, что не от *mysterion*[†] производит Бенуа слово «мистерия». Кто же станет подозревать Бенуа в том, что он увидел в этом спектакле наследие чудесных элевзинских таинств[‡]?

Может быть, мистерия Бенуа близка к *ministerium*[‡]? Но какие же черты мистерий средневековья лежат в спектакле «Братья Карамазовы»? Или, может быть, здесь очищение древнегреческой мистерии смешалось с чертами средневековой мистерии, с ее назидательностью и наглядной демонстрацией?

В романе Достоевского черты очищения и назидательности налицо, но они вложены в гениальное построение тезы и антитезы: бога и дьявола. Зосима и «карамазовщина», символ божества и символ дьявола, составляют две неразрывных основы романа.

На сцене центр тяжести в развитии интриги перенесен на Митю. При переделке романа в пьесу исчезла основная триада Достоевского: Зосима, Алеша и Иван в их взаимоотношении. В таком виде «Братья Карамазовы» являются просто-напросто инсценированной фабулой романа, вернее — некоторых глав романа. Такая переделка романа в пьесу кажется нам разве только кощунством и не только в отношении к Достоевскому, но, если из этого представления устроители хотели сделать мистерию, еще и в отношении к идее подлинной мистерии.

Уж если ждать мистерию в русском театре, так от кого же и ждать ее, как не от Алексея Ремизова или Скрябина?! Но вот вопрос: пришла ли пора? И вот другой вопрос: может ли Театр принять в свое лоно мистерию?

Скрябин в первой своей симфонии пропел гимн искусству как религии, в третьей симфонии раскрыл силу освобождающегося духа и самоутверждающейся личности, в «Поэме экстаза» — человека охватывает радость от сознания, что свободно пройден им тернистый путь и для него настает час творчества. В этих этапах Скрябиным добыт немалоценный материал, который готов быть использованным в грандиозном обряде, именуемом мистерией, где сольются в единую гармонию и музыка, и танец, и свет, и опьяняющий запах полевых цветов и трав. Если взглянуть, как чудовищно быстро совершил Скрябин путь от первой симфонии к «Прометею», можно с уверенностью сказать: Скрябин готов предстать перед публикой с мистерией. Но если «Прометей» не слил современных слушателей в единую общину, захочет ли Скрябин выступать пред ними с мистерией? Недаром автора «Прометея» тянет на берега Ганга. У него еще нет для мистерии зрительного зала, здесь он еще не собрал вокруг себя истинноверующих и посвященных.

Когда речь идет о мистериях, о возможности их создания у нас для широкой публики, мне всегда хочется указать на два явления из истории французского театра, которые могли

* Газета «Речь», № 114 (27 апреля 1912).

† — таинство (древнегреч.). — Ред.

‡ — церковная служба (латин.). — Ред.

бы быть поучительными для нас.

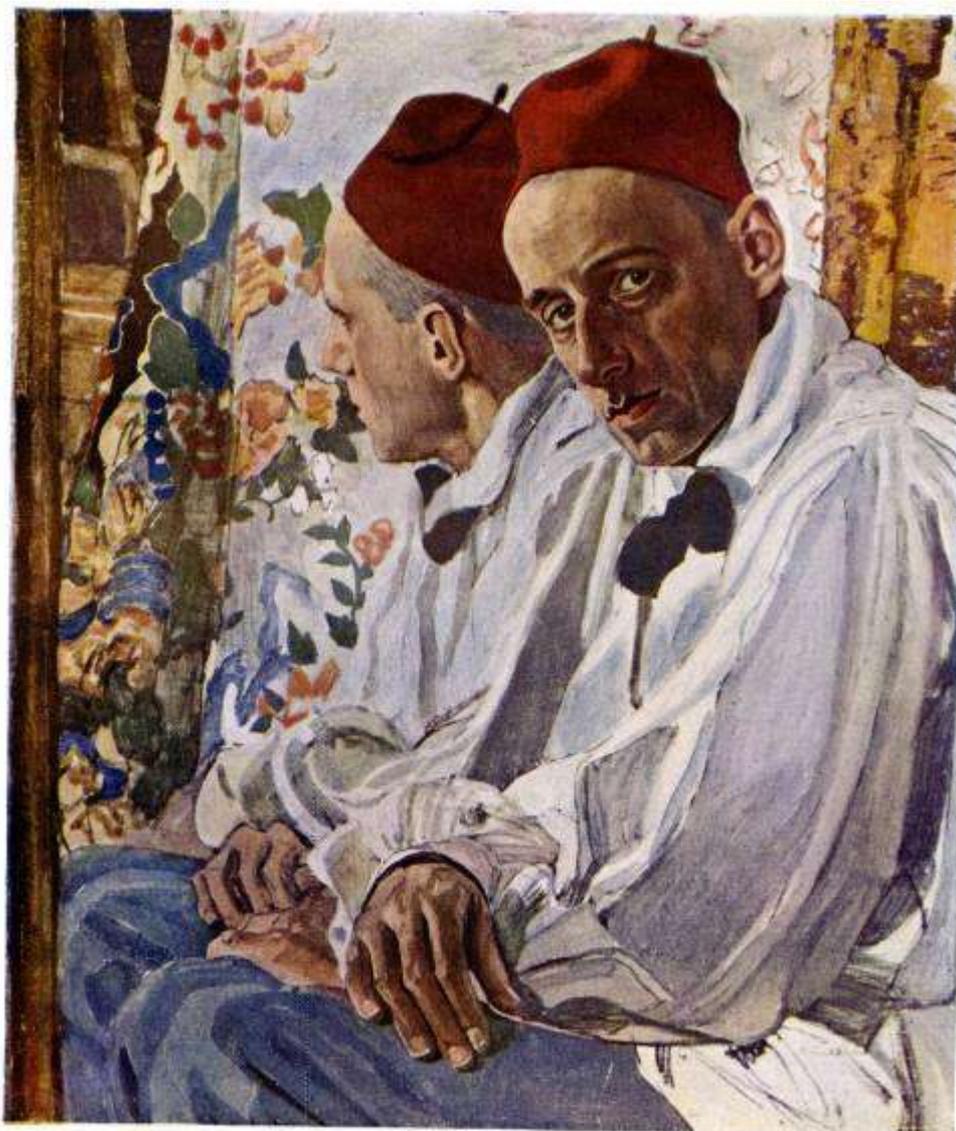
«Les Confreres de la Passion»⁴, строго охранявшие заветы подлинной мистерии, должны были замкнуться в тесной общине св. Троицы, давая свои представления лишь для посвященных. Так создался Дом мистерий.

Базошюкие клерки⁵, опираясь на основы мимизма, ринулись на улицу. И тут только создавался подлинный Театр, в этом тесном единении гистрионов с народом.

Строго разграничились две области публичных действий: мистериальная и театральная.

У нас упорно не хотят отъединить эти две столь противоположные области.

Ремизов несет свое «Бесовское действие» в театр, туда, где вчера еще публику волновал автор «Балаганчика», этот истинный маг театральности⁶. Пусть часть зрительного зала шикала Блоку



Л. Я. Г о л о в и н . Портрет В. Э. Мейерхольда. 1917 г.

и его актерам, театр был театром. И, быть может, это-то обстоятельство, то есть то, что публика осмелилась так неистово свистать, лучше всего доказывает, что здесь установилось отношение к представлению, как к представлению театрального порядка. Неомистерия Ремизова, как и всякая мистерия, потребовала от зрителя иного к этому новому действию отношения, а зритель-слушатель повел себя на этом спектакле так же, как вел он себя на спектакле «Балаганчика». Как мог рискнуть Ремизов отдать «Бесовское действие» тому зрительному залу, где Блок умел одним взмахом своей волшебной палочки создать атмосферу подлинной театральности?

Я убежден, что до тех пор, пока создатели неомистерий не порвут связи с театром, пока они окончательно не уйдут из театра, до тех пор мистерия будет мешать театру, а театр мистерии.

Прав Андрей Белый. Разбирая символический театр современности, он приходит к такому выводу: «Пусть театр остается театром, а мистерия мистерией». Отлично понимая опасность в смешении двух противоположных видов представлений, учитывая всю невозможность при нашей религиозной косности зарождения подлинной мистерии, Андрей Белый хочет, чтобы «восстановился в скромном своем достоинстве традиционный театр»⁷.

Делу восстановления традиционного театра мешает сама публика, заключившая союз с так называемыми драматургами, которые литературу для чтения обращают в литературу для театра. У публики во взглядах на театр и без того царит сумбур. Бенуа своим призывом на спектакль «Братьев Карамазовых», как на мистирию, создает во взглядах публики на театр как театр еще больший сумбур и там еще более мешает делу восстановления традиционного театра.

Хаос, из какого никак не может выбраться современный театр, где нет достаточного количества энергичных людей, которые помогли бы ему раздвоиться, как это случилось с театром Старого Парижа, вероятно, этот хаос привел Бенуа к какой-то растерянности. Иначе, чем объяснить, что «действием подлинного религиозного порядка» назван спектакль, не имеющий ничего общего с мистерией.

Впрочем, некоторые строки из того же письма Бенуа дают ключ к уяснению если не того, как понимает Бенуа мистирию, то, по крайней мере, к уяснению его отношения к театру как театру. Бенуа пишет: «И вот я повторяю, что и Художественный театр, как Митя, не умеет лгать» — и далее: «Все, что удастся Comedie Francaise, все, что может удасться Рейнхардту и Мейерхольду, все, что обман, каботинаж, — все это им недоступно».

Слову каботинаж Бенуа придает отрицательное значение. Бенуа как бы укоряет кого-то в том, что в театре царит вредное дело. Люди, озабоченные реформированием современной сцены, вводят публику, по мнению Бенуа, в обман, создавая какую-то фикцию обновленного театра.

«Не умеет лгать», по мнению Бенуа, лишь Московский Художественный театр.

Введение каботинажа в сферу театра Бенуа считает ложью. «Все, что обман, каботинаж, все это им», то есть правящим Московским Художественным театром, не умеющим лгать», «недоступно».

Возможен ли, однако, театр без каботинажа и что это такое этот ненавистный для Бенуа каботинаж? *Sabotin* — странствующий комедиант. *Sabotin* — сородич мимам, гистриоям, жонглёрам. *Sabotin* — владелец чудодейственной актерской техники. *Sabotin* — носитель традиций подлинного искусства актера. Это тот, при помощи которого западный театр достиг своего расцвета (испанский и итальянский театры XVII века). Бенуа, обращая свои взоры на мистирию, радуясь ее возрождению на русской сцене, пренебрежительно говорит о каботинаже, как о каком-то вреде, а между тем и мистерии искали помощи от *sabotin'ов*. *Sabotin* был всюду, где было какое бы то ни было представление, от него ждали организаторы мистерий четкого выполнения всех труднейших заданий мистерийных спектаклей. Из истории французского театра мы знаем, что служитель мистерии оказался не в силах выполнить своей задачи без помощи жонглёра. При Филиппе Красивом среди религиозных сюжетов вдруг неожиданно-негаданно выплывает фарс с непристойными выходками о Лисе. Кому же

исполнить этот фарс, как не *sabotin'u*? При постепенном развитии кортежных мистерий⁸ появляются все новые и новые сюжеты, требующие от исполнителей все новых и новых технических приемов. Разрешить сложнейшие задачи мистериальных представлений оказалось по плечу лишь *sabotin'u*. Таким образом, как видим, каботинаж не был чужд даже мистериальным представлениям; *sabotin* сыграл значительную роль в судьбе мистерий.

Мистерия, почувствовав свою беспомощность, стала постепенно впитывать в себя элемент народности, олицетворенной мимами, и должна была уйти от амвона церкви — через паперть, через кладбище — на площадь. Всегда, когда мистерия пыталась заключить союз с театром, она не могла опереться на основы мимизма, а как только мистерия заключала союз с искусством актера, она тотчас же в этом искусстве растворялась и переставала быть мистерией.

И быть может, всегда так: нет *sabotin'a*, нет и Театра, и, наоборот, как только Театр отказывается от основных законов театральности, так он тотчас же чувствует себя в силах обойтись без *sabotin'a*.

Для Бенуа «мистерия» это, по-видимому, то, что способно спасти русский театр от падения, а каботинаж это то, что театру вредит. Мне кажется, наоборот, та мистерия, о которой говорит Бенуа, вредна русскому театру, а что способно поднять его, так это именно — каботинаж. И для того чтобы спасти русский театр от стремления стать слугою литературы, необходимо во что бы то ни стало вернуть сцене культ каботинажа в широком смысле слова.

Но как это сделать?

Прежде всего, мне кажется, надо работать над изучением и восстановлением тех старых театров, где этот культ каботинажа царил.

Драматурги наши совсем не знают законов подлинного театра. В русском театре девятнадцатого века на смену старого водевиля выплывают на сцену пьесы блестящей диалектики⁹, пьесы *a these*, пьесы бытописательные, пьесы настроения*...

Беллетрист *все* уменьшает и уменьшает строки описательного характера, для живости рассказа все увеличивает и увеличивает количество диалогов действующих лиц и, в конце концов, предлагает своим читателям перейти из читального зала в зрительный зал. Нужен ли *sabotin* к услугам беллетриста? Конечно, нет. Сами читатели могут войти на сцену и со сцены вслух, по ролям, читать для публики диалоги любимого беллетриста. Это называется «дружно разыграть пьесу». Читателю, превратившемуся в актера, спешат дать название, и вот появляется новый термин «интеллигентный актер». В зрительном зале воцаряется такая же мертвая тишина, как в салоне для чтения. Это дремлет публика. Такая неподвижность и торжественность уместны только в читальном зале.

Чтобы пишущего для сцены беллетриста сделать драматургом, хорошо бы заставить его написать несколько пантомим. Хорошая «реакция» против излишнего злоупотребления словами. Пусть только не пугается этот новоявленный автор, что его навсегда хотят лишить возможности говорить со сцены. Ему дозволено будет дать актеру слово тогда лишь, когда будет создан *сценарий движений*. Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: *слова в театре лишь узоры на канве движений*?

Где-то читал: «драма в чтении — это прежде всего диалог, спор, напряженная диалек-

* Я говорю о старом водевиле не потому, что его непременно надо вернуть театру, я беру эту сценическую форму как пример формы, связанной с традициями театральными, а не литературными, с одной стороны, и со вкусами народа, с другой. Надо помнить, что водевиль пришел к нам из Франции, а мы знаем, что французский водевиль (см. <Victor> Fournel, <«Tableau du vieux Paris. Les» Spectacles populaires et artistes des rues» <Paris, E. Dentu, 1863> <Виктор Фурнель. «Картина старого Парижа. Народные спектакли и уличные актеры». Париж, изд. Э. Даятю, 1863>, стр. 320—321) язился так: «Около Porte St.-Jacques долго держался импровизированный народный театр; толпами валил туда народ смотреть и слушать веселые песни и сцены трех долго не забытых потом неистощимых весельчаков. Все трое — выходцы из Нормандии, все — подмастерья булочного цеха, они пришли в Париж попытать счастья, перенеся в столицу те размахистые, разудалые и бойкие приемы свежей нормандской народной песни и игры, которые впоследствии дали Франции ее водевиль. Весь город знал и любил их, и принятые ими имена Готье-Гаргиля, Тюрюлопена и Гро-Гильома навеки остались памятными в истории французского юмора». Водевиль вырос, как видим, из народной песни и из приемов народной игры.

тика. Драма на сцене — это прежде всего действие, напряженная борьба. Здесь слова, так сказать, только обертоны действия. Они должны произвольно вырываться у актера, охваченного стихийным движением драматической борьбы».

В средневековых мистериальных торжествах устроители их отлично знали магическую силу пантомимы. Самые трогательные сцены во французских мистериях конца XIV и начала XV века всегда были немыми. Движения действующих лиц объясняли содержание спектакля гораздо более, чем обилие рассуждений в стихах или в прозе*. И поучительно, что лишь только такой мистериальный спектакль переходит от сухой риторики религиозных церемоний к новым формам действия, полным элементов эмоциональности (сначала к мираклю, потом к моралите и наконец к фарсу), — как тотчас же на сцену выступают одновременно и жонглёр и пантомима.

Пантомима зажимает рот ритору, которому место на кафедре, а не в театре, а жонглёр заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений не только в пляске, но во всяком сценическом положении. Жонглёр требует себе прежде всего маску, побольше лоскутов для пестроты наряда, побольше позумента и перьев, побольше бубенцов, побольше всего того, что дает спектаклю так много блеска и так много шума.

Как бы ни были устроители религиозных представлений настроены на благочестивый лад, надо было трех девушек, изображавших сирен в празднестве въезда Людовика XI, показать обнаженными, а при въезде королевы Изабеллы Баварской надо было, чтобы наряду с обстановкой религиозного характера добрые буржуа разыгрывали большое сражение короля Ричарда против Саладина и сарацинов. При въезде королевы Анны Баварской появился актер, изображавший Пролог и обратившийся к толпе в стихотворной форме.

Разве не видно во всем этом стремление всякое зрелище подчинить каботинажу?

Символические фигуры, шествия, сражения, прологи, парады, все эти элементы подлинной театральности, — без них не смогли обойтись и мистерии.

Начало театра надо искать именно во временах расцветающего каботинажа. Было бы ошибочно думать, что, например, театр в госпитале св. Троицы¹⁰ возник из мистерий. Нет. Он возник из среды уличной мимики при торжественных въездах королей.

Кстати.

Теперь большинство режиссеров обращается к пантомимам, и этот род драмы предпочитает словесной. Мне кажется, это не случайно. Тут не только дело вкуса. Не только потому, что в пантомимах скрыта своеобразная чарующая прелесть, режиссеры стремятся культивировать этот жанр. В деле реконструкции Старого театра современному режиссеру кажется необходимым начать с пантомимы потому, что в этих безмолвных пьесах при инсценировании их вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов Театра: сила маски, жеста, движения и интриги.

Маска, жест, движение, интрига совершенно игнорируются современным актером. Он совершенно потерял связь с традициями великих мастеров актерского искусства. От старших своих собратьев по цеху он перестал слышать о самодовлеющем значении актерской техники.

Комедиант в современном актере сменился «интеллигентным чтецом». «Пьеса будет прочитана в костюмах и при гриме» — можно было бы писать на современных афишах. Но-

* К вопросу о силе и значении пантомимы невольно вспоминается эпизод из другой эпохи: «По словам одного римского писателя, какой-то чужеземный властелин присутствовал в царствование Нерона при исполнении пантомимы, в которой знаменитый актер представлял все двенадцать подвигов Геркулеса с такой выразительностью и ясностью, что чужестранец понял все без всякого пояснения. Это поразило его до такой степени, что он попросил Нерона подарить ему этого актера. Нерон был весьма удивлен подобной просьбой, — тогда гость объяснил ему, что по соседству с его владениями живет какой-то дикий народ, языка которого никто не может понять, да и дикари не понимают, чего требуют от них их соседи, — и вот посредством пантомимы этот знаменитый актер может передать им его требования, и те наверное прекрасно поймут его» («Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней». По Вюилье. Изд. ред. «Нового журнала иностранной литературы», Спб., 1902, стр. 15).

вый актер обходится без маски и техники жонглёра. Маску заменяет грим, задача которого сводится к наиболее точному воспроизведению всех черт лица, подсмотренного в жизни. А техника жонглёра вовсе не нужна для современного актера потому, что он никогда не «играет», а только «живет» на сцене. Ему непонятно магическое слово театра — «игра», потому что имитатор никогда не в состоянии подняться до импровизации, опирающейся на бесконечно разнообразное сплетение и чередование раз добытых технических приемов гистриона.

Культ каботинажа, который, я уверен, появится вместе с восстановлением Старого театра, поможет современному актеру обратиться к основным законам театральности.

Реконструкторы старых сцен, черпающие свои знания из забытых теорий сценического искусства, из старых театральных летописей и из иконографии, берутся заставить актера уверовать в силу и значение актерской техники.

Как романист-стилизатор по материалам старых хроникеров восстанавливает прошлое, разукрашенное собственной фантазией, так актер по материалам, собранным для него ученым реконструктором, может воссоздать технику забытых комедиантов*. В порыве восторга перед простотой, изысканным благородством, величайшей художественностью старых и вместе с тем вечно новых актерских приемов всех этих *histriones, mimi, atellani, scur-rae, jascu-latores, ministelli*†,— актер будущего может, вернее, должен, если хочет остаться актером, согласовать свой эмоциональный порыв со своим мастерством и облечь то и другое в традиционные рамки техники Старого театра.

Когда говоришь о реконструкции старых сцен, всегда слышишь: скучно, что современным драматургам придется подделывать свои творения под старину, чтобы соперничать с интермедиями Сервантеса, драмами Тирсо де Молина, сказками Карло Гоцци. Если современный драматург не захочет следовать традициям Старых театров, если он на время отстанет от театра, черпающего свое обновление в старине, это будет только на благо современного театра. Актер, которому наскучит «править ремесло» для отживших пьес, скоро захочет не только лицедействовать, но еще и сочинять для себя. И тогда наконец-то возродится *Театр импровизации*. Если же драматург захочет помочь актеру, роль его в театре сведется к очень простой на первый взгляд, но на самом деле к очень сложной роли составителя сценария и сочинителя прологов, схематически излагающих перед публикой содержание того, что готовы разыграть актеры. Драматурга, надеюсь, не может унижить такая роль. Разве Карло Гоцци потерял хоть сколько-нибудь оттого, что, давая труппе Сакки сценарии, он предоставлял актерам свободу сочинять монологи и диалоги *ex improvviso*?‡

Меня спросят: но почему обязательно нужны театру все эти прологи, парады и прочее?

Разве не достаточно одного сценария?

Пролог и следующий за ним парад, а также столь излюбленное итальянцами и испанцами XVII в. и французскими водевиллистами заключительное обращение к публике, все эти элементы Старого театра обязывают зрителя смотреть на представление актеров не иначе, как на игру. И всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубоко, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением *a parte* напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только «игра».

* Разве мало говорит современному сценическому деятелю такая ремарка Кальдерона: «Дон Гутиэрре входит, как бы перепрыгнув через забор» («Врач своей чести», пер. К. Д. Бальмонта, изд. М. и С. Сабашниковых, 1912, стр. 117). По этому «как бы» актер определяет гимнастичность выхода своего испанского собрата, а режиссер угадывает по этой ремарке примитивность сценической обстановки того времени. Ту же услугу оказывает режиссеру сохранившаяся опись одного театрального инвентаря 1598 года: «Item <также>: скала, темница, адова пасть, могила Дидо. Item: восемь копий, лестница для Фаэтона, чтобы взбираться на небо. Item: два бисквитных пирожных и город Рим. Item: золотое руно, две виселицы, лавровое дерево. Item: деревянный небесный свод, голова старца Магомета. Item: три головы Цербера, змей из Фаустуса, лев, две львиные головы, большая лошадь с ногами. Item: пара красных перчаток, папская митра, три царские короны, помост для казни Иоанна. Item: котел для жида.

Item: четыре облачения для Ирода, зеленая мантия для Марианны, душегрейка для Евы, костюм Духа и три шляпы испанских донов.

† — гистрионы, мимы, ателланы, шуты, жонглеры, менестрели (латин.). — Ред.

‡ — в порядке импровизации (латин.). — Ред.

Пака Ремизов и Скрябин будут искать свои места на готовящихся для новых театров площадях, пока мистерии их будут ждать собрания посвященных, Театр, отдавшийся жонглеру, будет вести ожесточенную борьбу с драмами бытоописательными, диалектическими, с пьесами *a these* и настроений, новый *Театр масок* будет учиться у испанцев и итальянцев XVII века строить свой репертуар на законах Балагана, где «забавлять» всегда стоит раньше, чем «поучать», и где движения ценятся дороже слова. Недаром у базошских клерков пантомима была излюбленной драматической формой.

Шлегель утверждает, что пантомимы у греков достигали невыразимого совершенства¹¹. М. К.* добавляет, что «народ, с таким успехом занимавшийся пластическими искусствами, страна, где было столько статуй, где все научало грации, мог развить и усовершенствовать пантомимы».

Не приведут ли нас к чудесам грации постоянные упражнения в пантомимном искусстве, если нет у нас неба и солнца древней Аттики?

II

Два кукольных театра.

Директор одного хочет, чтобы кукла его была похожа на человека со всеми его бытовыми чертами и особенностями. Так надо было язычнику, чтобы идол кивал головой, так надо мастеру игрушек, чтобы кукла издавала звуки наподобие человеческого голоса. В стремлении повторить действительность, «как она есть», директор все совершенствует свою куклу, совершенствует ее до тех пор, пока не приходит ему в голову более простое решение сложной задачи: заменить куклу человеком.

Другой директор видит, что публику забавляют в его театре не только разыгрываемые его куклами остроумные сюжеты, но еще и то (и, быть может, это главным образом), что в движениях и положениях кукол, при всем их желании повторить на сцене жизнь, нет абсолютного сходства с тем, что публика видит в жизни.

Когда я смотрю на игру современных актеров, мне всегда ясно, что передо мной усовершенствованный театр марионеток первого из двух директоров, то есть тот, где человек пришел на смену кукле. Человек здесь ни на шаг не отступает от стремления куклы подделаться под жизнь. Потому и призван человек на смену куклы, что в копировании действительности только он может сделать то, с чем не могла справиться кукла: достичь вернейшей адекватности жизни.

Другой директор, тоже пытавшийся подделать свою куклу под живого человека, скоро заметил, что, когда он начинает совершенствовать механизм своей куклы, она утрачивает часть своего обаяния. Ему даже показалось, будто кукла всем существом своим противится варварской переделке. Директор этот вовремя опомнился, когда увидел, что в переделывании есть такая грань, переступить которую значило бы прийти к неизбежной замене куклы человеком.

Но можно ли расстаться с куклой, когда она успела создать в его театре такой очаровательный мир, с такими выразительными жестами, подчиненными какой-то особенной, волшебной технике, с такой угловатостью, которая стала уже пластичной[†], с такими ни с чем не сравнимыми движениями?

Я описал два кукольных театра для того, чтобы заставить актера призадуматься: идти ли ему на смену куклы и продолжать ее служебную роль, не дающую свободы личному творчеству, или создать такой театр, какой сумела отстоять для себя кукла, не пожелавшая поддаться стремлению директора изменить ее природу. Кукла не хотела быть полным подобием человека потому, что ею изображаемый мир — чудесный мир вымысла, ею пред-

* «Опыт истории театра», Москва, типография Готье, 1848, стр. 136.

† Ср. сказанное о произведениях кубиста *Лота* в № 6 «Аполлона» за 1912 год: «Отдав дань цветистому и плоскому стилю витражей, молодой художник перешел к увлечению *ритмической угловатостью деревянной скульптуры*» (стр. 41, курсив мой).

ставляемый человек — выдуманный человек, подмостки, по которым движется кукла, — дека, на которой лежат струны ее мастерства. На ее подмостках так, а не иначе, не потому, что так в природе, а потому, что так она хочет, а хочет она — не копировать, а творить.

Когда кукла плачет, рука держит платок, не касаясь глаз, когда кукла убивает, она так осторожно колет своего противника, что кончик шпаги не касается его груди, когда кукла дает пощечину, то краска не отваливается со щеки побитого, а в объятьях кукол-любовников столько осторожности, что зритель, любуясь их ласками на почтительном расстоянии, не спрашивает соседа — чем могут кончиться эти объятья.

Когда на сцену явился человек, зачем он слепо подчинился директору, пожелавшему превратить своего актера в куклу натуралистической школы?

Человек не захотел создать на сцене *искусство человека*.

Современный актер не хочет понять, что комедиант-мим призван вести зрителя в страну вымысла, забавляя его на этом пути блеском своих технических приемов.

Придуманый жест, только для театра годный, условное движение, только в театре мыслимое, нарочитость театральной читки — все это подвергается осуждению и со стороны публики и со стороны критики только потому, что понятие «театральность» еще не очищено от наносных черт лицедейства так называемых «актеров нутра». «Актер нутра» хочет зависеть только от собственного настроения. Он не хочет принудить волю свою править техническими приемами.

«Актер нутра» гордится, что вернул сцене блеск импровизаций. Наивный, он думает, что эти импровизации имеют что-нибудь общее с импровизациями староитальянской комедии. «Актер нутра» не знает, что исполнители *commedia dell'arte* разводили свои импровизации не иначе, как по канве своей изощренной техники. «Актер нутра» совершенно отрицает всякую технику. «Техника мешает свободе творчества», — так всегда говорит «актер нутра». Для него ценен только момент бессознательного творчества на эмоциональной основе. Есть этот момент — есть успех; нет его — нет успеха.

Неужели проявлению эмоциональности мешает расчет актера? Около жертвенника Диониса в пластических движениях действовал живой человек. Эмоции его горели, казалось, неудержимо; огонь жертвенника давал повод к большому экстазу. Однако ритуал, посвященный богу-виноградарю, заранее предустанавливал определенные метры и ритмы, определенные технические приемы переходов и жестов. Вот пример, где проявлению темперамента не мешал расчет актера. Танцующий грек, хотя и обязан был соблюдать целый ряд традиционных правил, однако мог вносить в свой танец сколько угодно самостоятельных выдумок.

У современного актера не только нет до сих пор под руками никаких правил комедиантского мастерства (а ведь искусство — только то, что подчинено законам; мысль Вольтера: «танец — искусство, потому что он подчинен законам»^{*}) и в своем искусстве он создал ужаснейший хаос; этого ему мало, он еще считает неперемным долгом внести хаос в другие области искусства, как только с ними соприкасается. Если он хочет соединиться с музыкой, то, нарушая ее основные законы, изобретает мелодекламацию. Если он читает со сцены стихи, то, придавая значение только содержанию стихов, спешит расставить логические ударения и ничего не хочет знать ни о метре и ритме, ни о цезурах и паузах, ни о музыкальных интонациях.

Актеры современности, стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу: уничтожить свое «я» и дать на сцене иллюзию жизни. Зачем только на афишах пишутся имена актеров? Московский Художественный театр, ставя «На дне» Горького, взамен актера привел на сцену настоящего босняка. Стремление к перевоплощению дошло до той грани, когда выгоднее освободить актера от непосильной задачи перевоплощаться до полной иллюзии. Зачем на афишах значилось имя исполнителя роли Тетерева¹²? Разве может быть назван «исполнителем» тот, кто является на сцену натурой? Зачем вводить публику в заблуждение?

Публика приходит в театр смотреть искусство человека, но какое же искусство ходить

* Цитирую из блестящей статьи А. Левинсона «Новерр и эстетика балета в XVIII веке» («Аполлон», 1912, № 2).

по сцене самим собою! Публика ждет вымысла, игры, мастерства. А ей дают или жизнь, или рабскую имитацию ее.

Не в том ли искусство человека на сцене, чтобы, сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники — то танцора, то интригана, как на маскарадном балу, то простака староритальянской комедии, то жонглера.

Внимательно вчитываясь в полуистлевшие страницы сборников сценариев, вот хотя бы Flaminio Scala (1611)¹³, постигаешь магическую силу маски.

Арлекин, уроженец Бергамо, слуга скряги Доктора, принужденный из-за скупости своего хозяина носить платье с разноцветными заплатами. Арлекин — придурковатый простак, слуга-пройдоха, кажущийся всегда весельчаком.

Но смотрите, что скрывает под собой его маска?

Арлекин — могущественный маг, чародей и волшебник, Арлекин — представитель инфернальных сил.

Маска способна скрыть под собой не только два столь противоположных образа.

Два лика Арлекина — два полюса. Между ними бесконечно большое количество различных видоизменений, оттенков. Как показано зрителю величайшее многообразие характера? С помощью маски.

Актер, владея искусством жеста и движений (вот в чем его сила!), повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол.

Это хамелеонство, скрытое под несменяющейся личиной комедианта, дает Театру очаровательную игру света и тени.

Не маска ли помогает зрителю мчаться в страну вымысла?

Маска дает зрителю видеть не только данного Арлекина, а всех Арлекинов, которые остались у него в памяти. И в ней зритель видит всех людей, хоть сколько-нибудь подходящих под содержание этого образа. Но одна ли только маска — главная пружина очаровательных интриг театра? Нет.

Это актер искусством своего жеста и движения заставляет зрителя перенестись в сказочное царство, где летает синяя птица, где разговаривают звери, где (бездельник и каналья Арлекин, ведя свое начало от подземных сил, перерождается в простака, совершающего поразительные штуки. Арлекин — эквилибрист, чуть ли не ходонок по канату. Его прыжки выражают необычайную ловкость. Его шутки *ex improviso* поражают зрителя той гиперболической невероятностью, которая даже не снилась господам сатирикам. Актер — танцор. Он умеет танцевать как грациозный мояферини, так и грубый английский джиг. Актер умеет заставить плакать, а через несколько секунд смеяться. Он держит на своих плечах толстого Доктора и в то же время прыгает по сцене, как ни в чем не бывало. То он мягок и гибок, то неуклюж и неповоротлив. Актер владеет знанием тысячи различных интонаций, но он не подражает с помощью их определенным лицам, а пользуется ими лишь как украшением и дополнением к своим разнообразным жестам и движениям. Актер умеет говорить быстро, когда играет роль плута, и медленно и нараспев, когда изображает педанта. Актер умеет своим телом чертить по подмосткам геометрические фигуры, а иногда прыгать бесшабашно и весело, как бы летая по воздуху.

На лице актера — мертвая маска, но с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой.

Со времени появления Айседоры Дункан, а теперь еще больше с появлением ритмической теории Жак-Далькроза¹⁴ современный актер мало-помалу начинает задумываться над значением жеста и движения на сцене. Маска же по-прежнему мало интересует его. Когда речь начинает заходить о масках, тотчас актер спрашивает: неужели возможно появление на современной сцене маски и котурн античного театра? В маске актер всегда видит лишь элемент служебной роли: для него это только то, что помогало когда-то отметить характер роли

и преодолеть трудности акустических условий.

Мы еще дождемся, что появление актера без маски на подмостках будет вызывать негодование публики, как это было при Людовике XIV, когда танцовщик Гарделль посмел впервые появиться без маски. Но пока современный актер ни за что не хочет признать маску как символ театра. И не только актер.

Многую был сделан опыт истолковать образ Дон Жуая по принципу Театра маски*. Но маска не была угадана на лице исполнителя Дон Жуая даже таким критиком от искусства, как Бенуа.

«Дон Жуана Мольер любит, Дон Жуан его герой, и как всякий герой, даже немножко портрет Мольера. И вот, подставить вместо этого героя тип-сатиру... не только ошибка, но и нечто большее»†.

Так смотрит на мольеровского Дон Жуана Бенуа. Ему хочется видеть в Дон Жуане образ «севильского оболыстителя», каким его изобразили Тирсо де Молина, Байрон, Пушкин.

Основные черты своего характера Дон Жуан, кочевавший от одного поэта к другому, сохранял, но он как в зеркале отражал в себе самые разнообразные природы поэтов, быт самых различных стран и выражения самых различных общественных идеалов.

Бенуа совсем забыл, что Мольер устремился к образу Дон Жуая не как к цели, а лишь как к средству.

«Дон Жуан» написан был Мольером после того, как «Тартюф» вызвал бурю негодования в лагере духовенства и знати. Мольера обвинили в целом ряде гнусных преступлений, и враги поэта спешили подыскать ему достойную кару. Мольер мог бороться с этой несправедливостью лишь силою своего оружия. И вот, для того чтобы высмеять ханжество духовных лиц и все лицемерие ненавистных ему представителей знати, он хватается за Дон Жуая, как утопающий за соломинку. Целый ряд сцен и отдельных фраз, идущих вразрез с настроением основного действия и с характеристикой главного действующего лица, Мольер вставляет в пьесу только для того, чтобы достойно отомстить тем, кто помешал успеху «Тартюфа». Мольер ведет на осмеяние и поругание именно этого вот «прыгающего, танцующего и кривляющегося ловеласа»‡, чтобы сделать его мишенью для яростных нападков на ненавистные поэту гордость и тщеславие. И вместе с тем в уста того же самого легкомысленного кавалера, над которым Мольер только что издевается, он влагает блестящую характеристику преобладающего порока современности — лицемерия и ханжества.

Не надо забывать еще и того обстоятельства, что как раз ко времени величайшего огорчения, полученного Мольером от снятия со сцены «Тартюфа», относится и семейная драма поэта. «Его жена, мало способная оценить гений и искреннее чувство мужа, изменяла ему с самыми недостойными соперниками, увлекалась салонными болтунами, обладавшими единственным преимуществом — благородством происхождения. Мольер и раньше не пропускал случая бросить насмешку в *marquis ridicules*»§. Теперь он пользуется личностью Дон Жуана для новых нападков на своих соперников.

Сцена с крестьянками нужна Мольеру не столько для характеристики Дон Жуана, сколько для того, чтобы дурманящим вином этих комических сцен залить драму человека, лишенного семейного счастья такими легкомысленными и эгоистическими «пожирателями женских сердец».

Слишком ясно, что для Мольера Дон Жуан — марионетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты с толпой бесчисленных своих врагов. Дон Жуан для Мольера — лишь носитель масок. Мы видим на нем то маску, воплощающую распущенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, душившую самого автора, ту мучительную маску, которую пришлось ему но-

* Императорский Александровский театр. В первый раз по возобновлении «Дон Жуан» был представлен 9 ноября 1910 г.

† «Речь», № 318 (19 ноября 1910).

‡ «Речь», № 318 (19 ноября 1910).

§ «Артист», 1890, № 9. <Marquis ridicules (франц.)— смешные маркизы.>

силь и на придворных спектаклях, и перед коварной женой. И только в конце концов автор вручает своей марионетке маску, отразившую в себе черты El burlador de Sevilla, подсмотренные им у заезжих итальянцев.

Лучший комплимент, о каком только могли мечтать инсценировавшие мольеровского «Дон Жуана» художник* и режиссер†, принимают они от Бенуа, назвавшего этот спектакль «нарядным балаганом».

Театр маски всегда был Балаганом, и идея актерского искусства, основанного на боготворении маски, жеста и движений, неразрывно связана с идеей Балагана.

Занятые реформированием современного театра мечтают о проведении на сцену принципов Балагана. Скептикам кажется, однако, что возрождению принципов Балагана помехой служит кинематограф.

Всякий раз, когда речь заходит о возрождении Балагана, находятся люди, которые или совсем отрицают надобность на сцене приемов Балагана, или такие, которые, приветствуя кинематограф, хотя и, чтобы театр взял его к своим услугам.

Кинематографу, этому кумиру современного города, придается защитниками его слишком большое значение. Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф — иллюстрированная газета («события дня»), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль. И если кинематограф почему-то именуется театром, то это только потому, что в период особенно страстного увлечения натурализмом (теперь уж увлечение это значительно поостыло) к услугам театра призывалось все, что заключало в себе элементы механизма.

Одной из первых причин необычайного успеха кинематографа служит крайнее увлечение натурализмом, столь характерное для широких масс конца XIX и начала XX века.

Неясные мечты романтиков о прошлом заменили строгие рамки классических трагедий. Романтизм, в свою очередь, должен был уступить представителям натуралистической драмы.

Натуралисты выдвинули лозунг изображать жизнь, «как она есть», и тем смешали два понятия в искусстве: понятие идеи и понятие формы.

Упрекая классиков и романтиков в увлечении формой, натуралисты сами занялись усовершенствованием последней и искусство превратили в фотографию.

Электрическая энергия пришла на помощь натуралистам, и в результате — трогательное единение принципа фотографии с техникой — кинематограф.

Изгнав из театра вымысел, натурализм, желая быть последовательным, должен был бы изгнать из театра краски и, во всяком случае, неестественную читку актеров.

И кинематограф успешно использовал дальнейшее развитие естественности, заменив краски костюма и декораций бесцветным экраном и сумев обойтись без слова.

Кинематограф — сбывшаяся мечта людей, стремившихся к фотографированию жизни, яркий пример увлечения квазиестественностью.

Имея несомненное значение для науки, кинематограф, когда его притягивают к служению искусству, сам чувствует свою беопомощность и тщетно пытается приобщиться к тому, что носит название «искусство». Отсюда его попытка отделаться от принципа фотографии: он сознает необходимость оправдать первую половину своего двойного наименования — «театр-кинематограф». Но театр — искусство, а фотография — не искусство. И кинематограф спешит как-нибудь соединиться с совершенно чуждыми ему, механизму, элементами, и вот он пытается ввести в свои представления цвета, музыку, декламацию и пение.

Как целый ряд театров, все еще насаждающих натуралистическую драму и драматическую литературу, годную лишь для чтения, не может помешать росту пьес подлинно театральных и отнюдь не натуралистических, так кинематограф не может помешать веянию идей Балагана.

* А. Я. Головин.

† Автор этой книги.

Теперь, когда царит кинематограф, нам только кажется, что Балагана нет. Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму. Герои античных ателлан, глуповатый Мак и простодушный Папус, воскресли почти через два десятка столетий в лице Арлекина и Панталона, главных персонажей Балагана позднего Возрождения (*commedia dell'arte*), где публика того времени слышала не столько слова, сколько видела богатство движений со всеми этими палочными ударами, ловкими прыжками и всяческими шутками, свойственными театру.

Балаган вечен. Если принципы его временно изгнаны из стен театра, мы знаем, что они прочно впаялись в строки манускриптов, настоящих писателей для театра.

Величайший комик Франции и в то же время *grand diver-tisseur** Короля-Солнца Мольер много раз изображал в своих комедиях-балетах то, что видел, будучи ребенком, в балагане Готье-Гаргиля с его знаменитыми *collaborateur*'ами† Тюрюпенем и Гро-Гильомом, и в других балаганах, разбросанных на площади сен-жерменской ярмарки.

Там толпу потешали марионетки. «Судя по небольшому, к сожалению, числу сохранившихся марионетных пьес и по многочисленным свидетельствам современников, убогий кукольный театр отличался великой смелостью своих нападков и универсальностью своей сатиры; политические неудачи Франции, грязные интриги двора, уродливые явления общественной жизни, раздельность каст, на которые распалось общество, нравы знати, торгашества, всё одинаково осмеивали бойкие марионетки» (Алексей Н. Веселовский).

Здесь Мольер запасается такой обличительной силой, с которой потом будут бороться и власть и знать.

На сен-жерменской ярмарке Мольер смотрел, как под парусинным навесом весело разыгрывался народный фарс, как под треск барабана и бубен вертелись акробаты, как приковывал к себе любопытство несметной толпы заезжий оператор, фокусник и целитель всяких недугов.

Мольер учился у актеров бродячих итальянских трупп. У них, смотря комедии Аретино, набредает он на образ Тартюфа, у итальянских буффонад заимствует он тип Сганареля. «*Le dépit amoureux*»‡ — сплошное подражание итальянцам. Для «Мнимого больного» и «Господина Пуреоньяка» Мольер использовал целый ряд сценариев итальянского Балагана, где были выведены доктора («*Arlecchino medico volante*»§ и др.).

Изгнанные из современного театра, принципы Балагана нашли себе пока приют во французских *Cabarets*, в немецких *Uber-brettl*'ях, в английских *Music-hall*'ах и во всемирных *Varietes***.

Прочтите манифест вольцогеновских «сверхподмостков»¹⁵ и вы увидите, что, в сущности, он является апологией принципов Балагана.

Не следует пренебрегать значением искусства *Varietes*. Так гласит этот манифест. Корни его лежат глубоко в недрах нашего времени. Искусство это напрасно было бы считать «преходящим извращением вкусов».

Varietes, продолжает автор манифеста, мы предпочитаем большим сценам с их пьесами, заполняющими весь вечер, с их печальными событиями, тяжеловесно и высокопарно изложенными. И причина этого предпочтения вовсе не в том, что оскудел наш дух, как хотели бы упрекнуть нас некоторые псевдокатоны¹⁶ и *laudatores temporis acti*††. Как раз наоборот. Мы

* — заведующий королевскими развлечениями (*франц.*). — *Ред.*

† — сотрудниками (*франц.*). — *Ред.*

‡ «Любовная досада» (*франц.*). — *Ред.*

§ — «Арлекин — летающий доктор» (*итал.*). — *Ред.*

** Я не говорю, конечно, о тех «*Varietes*», которые высмеяны были Г. Фуксом и, по его словам, представляют собой «*Simplicissimus-Stil*» <стиль юмористического журнала «Симплициссимус»>, перенесенный на подмостки из номеров мюнхенского журнала. И вообще должен оговориться: две трети номеров любой из лучших сцен этого рода ничего общего с искусством не имеют, и тем не менее именно в этих театриках и в одной трети «аттракционов» больше искусства, чем в так называемых серьезных театрах, питающихся литературщиной.

†† — хвалители старого времени (*латин.*). — *Ред.*

стремимся к краткости и углубленности, к ясности и здоровому экстракту.

Великие открытия и всевозможные перевороты в жизни духа и техники нашего времени снова ускорили темп мирового пульса. Нам не хватает времени. Поэтому во всем мы хотим краткости и точности. Смелым противовесом декадентству, признаками которого является расплывчатость и пересол в выявлении подробностей, мы ставим сжатость, глубину и яркость. И всегда во всем мы ищем лишь больших масштабов.

Неправда, что мы не умеем смеяться. В нас уж нет, правда, тупого, так сказать, аморфного смеха кретина. Зато нам знаком короткий, стройный смех культурного человека, научившегося смотреть на вещи вниз и вглубь.

Глубина и экстракты, краткость и контрасты! Только что проскользнул по сцене длинноногий бледный Пьеро, только что зритель угадал в этих движениях вечную трагедию молча страдающего человечества и вслед этому видению уже мчится бодрая арлекиада. Трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки.

В этом манифесте — апология излюбленного приема Балагана — *гротеска*.

«Гротеск»* (*итал.* — grottesco) название грубокомического жанра в литературе, музыке и пластических искусствах. Гротеск представляет собою главным образом нечто уродливо странное, произведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия, потому что он, *игнорируя частности и только играя собственной своеобразностью, присваивает себе всюду только то, что соответствует его жизнерадостности и капризно-насмешливому отношению к жизни*†.

Вот манера, которая открывает творящему художнику чудеснейшие горизонты.

Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза.

«Искусство не в состоянии передать полноту действительности, то есть представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных. Поэтому искусство останавливается или на представлении, или на смене представлений: в первом случае возникают пространственные формы искусства, во втором случае — временные. *В невозможности справиться с действительностью во всей ее полноте лежит основание схематизации действительности (в частности, напр., стилизации)*‡.

Стилизация еще считается с некоторым правдоподобием. Вследствие этого стилизатор еще является аналитиком *par excellence*§ (Кузмин, Билибин).

«Схематизация». В этом слове как бы звучит некоторое понятие об обеднении действительности. Как будто бы исчезает куда-то полнота ее.

Гротеск, являющийся вторым этапом по пути стилизации, сумел уже покончить всякие счеты с анализом. Его метод строго синтетический. Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в «условном неправдоподобии»**, конечно) всю полноту жизни.

Стилизация, сводя богатство эмпирии к типически единому, обедняет жизнь.

Гротеск не знает *только* низкого или *только* высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и *играя одною лишь своею своеобразностью*.

У Гофмана привидения принимают желудочные капли, куст с огненными лилиями превращается в пестрый халат Линдхорста, студент Ансельмус умещается в стеклянной бутылке.

У Тирсо де Молина монолог героя, только что настроивший зрителя, будто величе-

* Большая энциклопедия (1902).

† Курсив мой.

‡ Андрей Белый, «Символизм», отд. II, Формы искусства. Курсив мой.

§ — по преимуществу (*франц.*) — *Ред.*

** Выражение Пушкина (см. ниже).

ственные звуки католического органа, на торжественный лад, сменяется монологом *gracioso** который своими комическими выходками мгновенно стирает с лица зрителя благочестивую улыбку, заставляя его смеяться грубым смехом средневекового варвара.

В осенний дождливый день стелется по улицам похоронное шествие. В позах идущих за гробом величайшая скорбь. Но вот ветер срывает шляпу с головы одного из скорбящих, этот нагибается, чтобы поднять ее, а ветер начинает гнать шляпу с лужи на лужу. Каждый прыжок чопорного господина, бегущего за шляпой, придает его фигуре столь комические ужимки, что мрачное похоронное шествие вдруг преображено чьей-то дьявольской рукой в движение праздничной толпы.

Если бы можно было достичь на сцене подобного эффекта!

«Контраст». Неужели гротеск призван только лишь как средство создавать контрасты или их усиливать?! Не является ли гротеск самоцелью? Как готика, например. Устремленная ввысь колокольня выразила пафос молящегося, а выступы ее частей, украшенных уродливыми, страшными фигурами, влекут думы к аду. Животная похоть, еретическое сладострастие, непреодолимые уродства жизни — все это как бы для того, чтобы уберечь чрезмерность идеалистических порывов от впадения в аскетизм. Как в готике поразительно уравновешены: утверждение и отрицание, небесное и земное, прекрасное и уродливое, так точно гротеск, занимаясь принаряживанием уродливого, не дает Красоте обратиться в сентиментальное (в шиллеровском смысле).

Гротеску дано по-иному подойти к быту.

Гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное.

В жизни, кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого.

А. Блок («Незнакомка», 1-й и 3-й акты), Ф. Сологуб («Ванька-ключник и паж Жеан»), Ф. Ведекин[†] («Дух земли», «Ящик Пандоры», «Пробуждение весны») сумели удержаться в плане реалистической драмы, по-иному отдаваясь быту. И помог им в этом гротеск, с помощью которого им удалось достичь в области реалистической драмы необыкновенных эффектов.

Реализм этих драматургов в названных пьесах таков, что он заставляет зрителя двойственно относиться к происходящему на сцене.

Не в том ли задача сценического гротеска, чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами?

Основное в гротеске это — постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что достигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал.

«Гротеск — название грубокомического жанра в литературе, музыке и пластических искусствах». Почему «*грубокомического*»? И только ли *комического*?

Разнороднейшие явления природы синтетически связывались без всякой видимой законности не одними только творцами произведений юмора.

Гротеск бывает не только комическим, каким его исследовал Flogel («Geschichte des Grotteskkomischen»[‡]), но и трагическим, каким мы его знаем в рисунках Гойи, в страшных рассказах Эдгара По и главным образом, конечно, у Э.-Т.-А. Гофмана.

В лирических своих драмах наш Блок шел по пути гротеска в духе этих мастеров.

«Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!

* — *грасьосо* (испан.) — комедийный персонаж испанского театра. — *Ред.*

† К сожалению, Ф. Ведекинду сильно вредит его безвкусица и постоянное тяготение к введению на сцену элементов литературщины.

‡ Ф л ё г е л ь, История гротескно-комического (нем.). — *Ред.*

Твоя душа близка мне давно!
Иду дышать твоей весною
В твое золотое окно!»*

Так кричит Арлекин холодному звездному небу Петербурга и прыгает в окно. Но «даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге».

Раненый паяц, уронивший через рампу свое в конвульсиях бьющееся тело, кричит публике, что он истекает клюквенным соком.

Орнаментовка, введенная живописью Возрождения XV века, образцы для которой были найдены в подземных постройках (так называемые *grotte*) древнего Рима, в термах и императорских дворцах, вылилась в форме симметрического сплетения стилизованных растений с фантастическими и звериными фигурами, с сатирами, кентаврами и т. п. мифологическими существами, с масками, гирляндами плодов, с птицами и насекомыми, оружием, сосуздами.

Уж не этот ли в его специальном значении гротеск отразился в сценическом воплощении Сапуновым фигур из пантомимы «Шарф Коломбины» Шницлера— Дапертутто?

Сапунову для создания сценического гротеска надо было Джиголо превратить в попугая, резким приемом зачесав волосы в его парике сзади наперед наподобие перьев и загнув фалды фрака в виде хвоста.

У Пушкина в маленькой пьесе из рыцарских времен косари размахивают косами по ногам рыцарских лошадей; «лошади раненые падают, иные бесятся».

Пушкин[†], приглашавший обратить особое внимание «на древних, их трагические маски, двойственность действующего лица», Пушкин, приветствовавший это «условное неправдоподобие», вряд ли мог ждать, что, когда его пьеса будет исполняться, на сцену выведут настоящих лошадей, предварительно научив их падать и беситься.

Пушкин, дав такую ремарку, будто предугадал, что актер XX века выедет на сцену на деревянном коне, как это было[‡] в пасторали Адама де ла Аль «Робен и Марион», и на театральных плотниках, прикрытых попоной с лошадиной головой из папье-маше, как это было[§] в пьесе Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц».

Вот на каких лошадях принц и его свита умудрились совершить свое далекое путешествие.

Художник загнул шеи лошадей такой крутой дугой, в головы их воткнул такие задорные страусовые перья, что косолапым театральным плотникам, скрытым под попонами, не стоило большого труда, чтобы изобразить лошадей легко гарцующими и так красиво становящимися на дыбы.

Юный принц в той же пьесе, возвращаясь из путешествия, узнает, что отец-король умер. И придворные, провозглашая королем юного принца, надевают на него седой парик и подвязывают ему длинную седую бороду. Юный принц на глазах у публики превращается в почтенного старца, каким и подобает быть королю в сказочном царстве.

В первой картине блоковского «Балаганчика» на сцене длинный стол, до пола покрытый черным сукном, поставлен параллельно рампе. За столом сидят «мистики» так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это из картона были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам.

Марионетка Гофмана жалуется, что у нее вместо сердца часовой завод внутри.

В сценическом гротеске, как в гротеске Гофмана, значительным является *мотив под-*

* «Балаганчик».

† См. черновые наброски письма (на французском языке) к Раевскому, 1829.

‡ Старинный театр. Художник — М. В. Добужинский. Режиссер — Н. Н. Ез-реинов.

§ Дом Интермедий. Художник—С. Ю. Судейкин. Режиссер — Доктор Дапертутто.

мены. Так и у Жака Калло. Гофман пишет об этом изумительном рисовальщике: «Даже в рисунках, взятых из жизни (шестивия, войны), есть совершенно своеобразная, полная жизни физиономия, придающая его фигурам и группам *нечто знакомо-чуждое*. Под покровом гротеска «смешные образы Калло открывают тонкому наблюдателю *таинственные намеки*»^{*}.

Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова (японский театр). Декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самого театра, декоративны были: мимика, телесные движения, жесты, позы актеров; чрез декоративность были они выразительны. Вот почему в приемах гротеска таятся элементы танца; только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче. Недаром греки искали танца в каждом ритмическом движении, даже в маршировке. Недаром японец, подающий на сцене своей возлюбленной цветок, напоминает своими движениями даму из японской кадрили, с ее покачиваниями верхней части туловища, с легкими наклонениями и повертываниями головы и с изысканными вытягиваниями рук направо и налево.

«Неужели тело, его линии, его гармонические движения сами по себе не поют, так же, как звуки?»

Когда на вопрос этот (из «Незнакомки» Блока) мы ответим утвердительно, когда в искусстве гротеска, в борьбе формы и содержания восторжествует первая, тогда душой сцены станет душа гротеска.

Фантастическое в игре собственно своеобразностью; жизнерадостное и в комическом, и в трагическом; демоническое в глубочайшей иронии; трагикомическое в житейском; стремление к условному неправдоподобию, таинственным намекам, подменам и превращениям; подавление сентиментально-слабого в романтическом; диссонанс, возведенный в гармонически-прекрасное, и преодоление быта в быте.

^{*} Курсивы мои.

ПРИЛОЖЕНИЕ

РЕЖИССЕРСКИЕ РАБОТЫ 1905-1912

	Пьеса	Автор, переводчик, композитор	Художник	Театр	Время постановки
I	Смерть Тентажиля	М. Метерлинк. А. Ремизов. Музыка И. А. Саца	С. Ю. Судейкин (I, II, III акты), Н. Н. Сапунов (IV и V акты)	Театр-студия в Москве	1905 (лето и начало осени). НВ. Театр не был открыт
II	Шлюк и Яу	Г. Гауптман. Ю. Балтрушайтис. Музыка Р. Глиэра. Сорежиссер В. Э. Репман	Н. П. Ульянов		
III	Снег	С. Пшибышевский. А. и С. Ремизовы	В. И. Денисов		
IV	Комедия любви	Г. Ибсен	В. И. Денисов (1-й вариант), В. И. Денисов (2-й вариант)	Театр В. Ф. Комиссаржевской (Спб.)	22-I-1907
V	Привидения. Режиссерская работа посвящается О. П. Нарбековой	Г. Ибсен. К. Д. Бальмонт	К. К. Костин		
VI	Каин	О. Дымов	К. К. Костин	Полтава. Товарищество новой драмы*	1906 (лето)
VII	Крик жизни	А. Шницлер (переделана Вс. Мейерхольдом)	К. К. Костин		
VIII	Эдда Габлер	Г. Ибсен. А. и П. Ганзен (перевод редактировался П. М. Ярцевым)	К. К. Костин. Н. Н. Сапунов (декорация и бутафория), В. Д. Милиоти (костюмы)	Театр В. Ф. Комиссаржевской	10-XI-1906
IX	В городе	С. Юшкевич. Сорежиссер П. М. Ярцев	В. К. Коленда		

* Спектакли Товарищества новой драмы с моей режиссурой давались: Херсон, зима 1902/03; Николаев, великий пост 1903; Севастополь, весна 1903; Херсон, зима 1903/4; Николаев, великий пост 1904; Пенза, осень 1904; Тифлис, зима 1904/5; Николаев, весна 1905; Тифлис, великий пост 1906; Новочеркасск, весна 1906; Ростов н/Д, весна 1906; Полтава, лето 1906.

X	Вечная сказка	С. Пшибышевский. Е. Троповский. Со- режиссер П. М. Яр- цев	В. И. Денисов		4-XII-1906
XI	Сестра Беатриса. Режиссерская ра- бота посвящается В. Ф. Комиссар- жевской	М. Метерлинк. М. Сомов. Музыка А. К. Лядова	С. Ю. Судей- кин		22-XI-1906
XXII	Чудо св. Анто- ния	М. Метерлинк. Э. Маттерн и В. Биншток	К. К. Костин В. К. Коленда	Полтава. Товари- щество новой драмы Театр В. Ф. Комиссаржевской	1906 (лето) 30-XII- 1906
XIII	Балаганчик. Режиссерская ра- бота посвящается Г. И. Чулкову	А. Блок. Музыка М. А. Куз- мина	Н. Н. Сапунов		30-XII- 1906
XIV	Трагедия любви	Г. Гейберг. Тирас- польская	В. Я. Сурень- янц		8-I-1907
XV	Свадьба Зобеиды	Г. фон Гофмансталь. О. Н. Чюмина	Б. И. Ани- сфельд		1907
XVI	Кукольный дом	Г. Ибсен. А. и П. Ганзен			<1906>
XVII	Жизнь Человека	Л. Андреев	Декорации и бутафория по моим планам и указаниям В. И. Денисов	Театр В. Ф. Ко- миссаржевской	1907
XVIII	Пробуждение весны	Ф. Ведекинд. Федер (перевод редактиро- вался Ф. Сологубом)	В. И. Денисов		15-IX-1907
XIX	Пелеас и Мели- санда	М. Метерлинк. Вал. Брюсов. Музыка В. Шпис фон Эшенбру- ка	В. И. Денисов		10-X-1907
XX	Победа Смерти	Ф. Сологуб	Лепная деко- рация по моим планам и ука- заниям (исп. Попов)		6-XI-1907
XXI	Петрушка (один акт)	П. П. Потемкин. Му- зыка В. Ф. Нувеля	М. В. Добу- жинский		
XXII	Последний из Уэшеров (один акт)	Трахтенберг. Музыка В. Г. Кара- тыгина	М. В. Добу- жинский (де- корация), Чемберс (ко- стюмы)	«Лукоморье» ¹	1908

XXIII	Честь и месть (один акт)	Граф Ф. Л. Соллогуб	И. Я. Билибин		
XXIV	Шарф Коломбины (пантомима). Режиссерская работа посвящается А. А. Блоку	А. Шницлер. Доктор Дапертутто (транскрипция). Музыка Донаньи. Танцевальные номера поставлены были: С. М. Надеждиным, В. И. Пресняковым (для Коломбины — Гейнц) и А. Большом (для Коломбины — Хованской)	Н. Н. Сапунов	Дом Интермедий	Сезон 1910/11
XXV	Обращенный	Е. Зноско-Боровский	С.Ю. Судейкин		
XXVI	Арлекин, ходатай свадеб (арлекинада, один акт)	В. Н. Соловьев. Музыка: а) В. А. Шписфон Эшенбрука, б) Ю. Л. де Бур (по Гайдну и Арайе)	К. И. Евсеев Н. И. Кульбин	Эстрада Дворянского собрания Териоки (Финляндия). Товарищество актеров, художников, писателей и музыкантов	8-XI-1911 1912 (лето)
XXVII	Влюбленные (пантомима)	Доктор Дапертутто. Сочинена на два прелюда Клода Дебюсси	В. Шухаев и А. Яковлев (под руководством А. Я. Головина). Н. И. Кульбин	На полукруглой эстраде в доме О. К. и Н. П. Карабчевских Териоки (Финляндия). Товарищество актеров, художников, писателей и музыкантов	Сезон 1911/12 1912 (лето)
XXVIII	Поклонение кресту	Кальдерой. К. Д. Бальмонт	С.Ю. Судейкин. Ю. М. Бонди	Башенный театр (в квартире Вяч. Иванова) Териоки (Финляндия). Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов	19-IV-1910 1912 (лето)

XXIX	Виновны — невиновны?	А. Стриндберг. А. и П. Ганзен	Ю. М. Бонди	Териоки (Финляндия). Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов	1912 (лето)
XXX	У царских врат	Кнут Гамсун (перевод из издания В. М. Саблина)	А. Я. Головин	Александрийский	30-IX-1908
XXXI	Тристан и Изольда	Р. Вагнер. В. Коломийцев	Кн. А. К. Шерва-шидзе	Мариинский	30-X-1909
XXXII	Шут Тантрис	Э. Харт. П. Потемкин (перевод редактировался М. А. Кузминым и Вяч. Ивановым). Музыка М. А. Кузмина	Кн. А. К. Шервашидзе		9-III-1910
XXXIII	Дон Жуан. Режиссерская работа посвящается гр. С.И. Толстой	Мольер. В. Родиславский. Музыка Рамо в аранжировке В. Г. Каратыгина	А. Я. Головин	Александрийский	9-XI-1910
XXXIV	Борис Годунов	М П . Мусоргский. Полонез поставлен г. Легатом	А. Я. Головин	Мариинский	6-I-1911
XXXV	Красный кабачок	Юр. Беляев. Музыка М. А. Кузмина	А. Я. Головин	Александрийский	23-III-1911
XXXVI	Живой труп	Л. Н. Толстой. Со-режиссер А. Л. Загаров	К. А. Коровин	»	28-IX-1911
XXXVII	Орфей	Х. В. Глюк. В. Коломийцев. Балетные сцены поставлены М. М. Фокиным	А. Я. Головин	Мариинский	21-XII-1911
XXXVIII	Заложники жизни. Режиссерская работа посвящается О. Н. Высотской	Ф. Сологуб Музыка В. Г. Каратыгина	А. Я. Головин	Александрийский	6-XI-1912
XXXIX	Маскарад. Режиссерская работа посвящается О. М. Мейерхольд	М. Ю. Лермонтов. Музыка А. К. Глазунова		Александрийский	Готовится к постановке ²

XL	Электра	Р. Штраус. Г. фон Гофмансталь. М. Кузмин		Мариинский
XLI	Королева мая	Х. В. Глюк. Л. М. Василевский		

ПРИМЕЧАНИЯ К СПИСКУ РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ

Искусству Театра возвращается утраченное Театром искусство формы.

Декоративная задача должна быть слита с задачей драматического действия, подвижной игрой актера; при этом должно быть налицо строгое соответствие между основной идеей и внутренней музыкой произведения, между тонкостями психологии и стилем, декорумом постановки.

В *mise en scene* и игре актеров вырабатываются новые приемы намеренно условных изображений. Формам театрального искусства сообщаются черты преднамеренной сгущенности — на сцене ничего не должно быть случайного.

Актеры в некоторых случаях ставятся возможно ближе к зрителю. Это освобождает актера от случайных бытовых подробностей всегда тяжеловесного сценического аппарата. Это дает мимике актера свободу более изысканной выразительности. Это помогает голосу актера давать более тонкие оттенки, повышает восприимчивость зрителей и как бы уничтожает черту между ними и актерами.

Позы, движения и жесты актеров обращены в самое средство выразительности и подчинены законам ритма. Позы, движения и жесты возникают из слова с его выразительными свойствами, и, наоборот, слова являются завершителями пластических построений.

Но актер должен сам вдохнуть в данную форму соответствующее содержание. Актер, который не в состоянии этого сделать, и сам проваливается и неминуемо тащит за собою в пропасть и всю постановку. Так часто и случалось, когда новые сценические формы, подсказанные режиссером, не были наполнены живым содержанием. Бывали, однако, точки, где новые опыты сливались со старыми достижениями; тогда актер старой школы как бы вновь находил себя, и тогда публика, принимая знакомую ей игру, знакомый ей способ выражения, думала, что принимает «новый театр».

П. М. Ярцев (см. «Золотое Руно», 1907, № 7—9, и газету «Литературно-художественная неделя», Москва, 1907, № 1 и 2) отмечает, что «Сестра Беатриса» прозвучала мелодрамой. Актер, не имевший на своей палитре тех красок и звуков, которых добивался от него Новый театр, стал подделывать их. Новый тон, предложенный режиссером, превратился в мелодраматический (родственный тону Нового театра только тем, что тоже условен). По мнению Ярцева, актер еще не овладел своим искусством в плане Нового театра. Опыты нового театрального творчества ищут во всем созвучного опрощенного выражения и в искусстве актера характеризуются неподвижностью и музыкальностью. Музыкальность и неподвижность сами по себе не представляют форм, доселе не существовавших в сценическом искусстве: мелодрама была и неподвижна (монолог) и музыкальна (мелодекламация). Новый театр так медленно движется по пути своих исканий потому, что современный актер все еще сбивается на то, что ему доступно: и на мелодраму, и на мелодекламацию. Вот почему делается таким вредом для современного актера участие его в романтическом репертуаре, из которого он вытягивает элементы мелодрамы, и его постоянное тяготение к мелодекламации, которая не требует от актера тех специальных знаний теории музыки, тех специальных изучений законов метра и ритма, которые так необходимы Новому театру.

Новый театр ждет прихода нового актера с целым рядом специальных познаний в области музыкальной и пластической.

Когда актер Нового театра отдаст себя во власть ритма, это не значит, что ему придется заменить «темпераментную речь» так называемой «ритмической читкой». То, что у нас принято называть «ритмической читкой», не имеет ничего общего с так называемым «музыкальным чтением в драме» (по еще не опубликованной теории М. Ф. Гнесина)¹. В «ритмической читке» заключены все недостатки мелодекламации. Музыка вводится обычно в драму лишь для поддержания «настроения», обыкновенно она ничем не бывает связана с элементами драматического действия; и в «ритмической читке» всякие повышения и понижения не совпадают с музыкальными особенностями, сокрытыми внутри произведения. В музыкальном

чтении, предлагаемом новому актеру Гнесиным, ритм возникает непременно из строго установленной метрической канвы, чего никогда не бывает в так называемой «ритмической читке» и в пресловутой «мелодекламации». В музыкальном чтении, по Гнесину, есть моменты музыкальной интонации, здесь чтение переходит иногда в чисто музыкальное явление, и тогда оно легко уживается с музыкальным сопровождением.

Относительно ремарок необходимо заметить следующее: актеру не важно точно выполнить авторскую ремарку во всех ее подробностях, а важно раскрыть настроение, вызвавшее ремарку. Пример: «вскочил разгневанный». Можно и не вскочить (нарушение ремарки), но разгневаться (выполнение ремарки), можно не суметь разгневаться (нарушение ремарки), но вскочить (выполнение ремарки). Актер всегда должен стремиться к первой комбинации. Ремарки необязательны и для режиссера, не только по тем же соображениям, но еще и потому, что ремарки всегда являются зависимыми от сценической техники того времени, когда писалась пьеса. Что могут дать современному режиссеру, положим, ремарки издателей Шекспира его времени, когда теперь режиссер владеет более разнообразными средствами изображения, более изощренной техникой. Авторские ремарки, всегда возникающие в зависимости от условий сценической техники, совсем не существенны в плане техническом и очень существенны постольку, поскольку они помогают проникать в дух произведения.

«Снег» (III), «Комедия любви» (IV), «Привидения» (V), «Камин» (VI), «Крик жизни» (VII), «Эдда Габлер» (VIII), «В городе» (IX), «Трагедия любви» (XIV), «Кукольный дом» (XVI), «Виновны — невиновны?» (XXIX) и «У царских врат» (XXX) — инсценированы были в приемах одного принципа, с тою лишь разницей, что каждой из указанных постановок присущи индивидуальные особенности монтировавшего ее художника². Тем, кто не видел этих спектаклей и других, указанных в списке режиссерских работ, чтобы они могли составить ясное представление о методах инсценировок, считаю необходимым предложить «рефлексивный» разбор некоторых постановок, вернее, описание, иногда подробное, иногда носящее характер рассмотрения только отдельных моментов постановки. Из группы указанных пьес, инсценированных в приемах одного принципа, даются описания следующих постановок, как наиболее характерных: «Эдда Габлер», «Виновны — невиновны?», «Привидения» и «Крик жизни».

П. М. Ярцев* (см. «Литературно-художественная неделя», Москва, 1907, № 1) так описывает спектакль «Эдды Габлер»:

«Петербургский театр предпочитал давать один фон для сценической картины — живописный или просто колоритный. В костюмах вместо бытовой достоверности — красочное соответствие с фоном («пятно») и некоторая составляющая между данными эпохи, среды, субъективностью художника, рисовавшего костюм, и внешним опрошенным выражением внутренней сущности действующего лица. Для примера, костюм Тесмана («Эдда Габлер») не соответствует определенной моде, и если есть в нем нечто от двадцатых годов прошлого столетия, то есть нечто и от нашего времени. Но в таком именно костюме (в покатых плечах просторного пиджака, в предвзято большом галстуке, в широких, книзу резко суживающихся брюках) художник (Василий Милиоти) видел нечто «опрощенно-тесмановское», а режиссер подчеркнул это в движениях Тесмана и положениях в общей картине. В соответствии с красками живописного фона, который для «Эдды Габлер» писал Сапунов, Милиоти придал костюму Тесмана свинцово-серый колорит. В фоне были голубые краски стены, портьеры, неба, смотрящего в громадное плющом обвитое окно, и золото-соломенные краски осени на

* П. М. Ярцев заведовал Литературным бюро Театра В. Ф. Комиссаржевской и принимал участие в некоторых постановках в качестве сорежиссера («Вечная сказка», «В городе»). Главной работой Ярцева была работа мэтра от литературы (того, кто в немецких театрах именуется «драматургом»). Впоследствии Ярцев дает «рефлексивный» разбор некоторых постановок («Эдда Габлер», «Сестра Беатриса», «В городе», «Чудо св. Антония», «Балаганчик», «Вечная сказка») и первый подсказывает значительность описательного приема для театральных рецензий.

гобелене, занимающем всю стену, и в ажурных кулисах, которые спускались по бокам. Колориты костюмов всех действующих лиц составляли между собою и с фоном созвучную гамму красок: зеленый (Эдда), коричневый (Левборг), розоватый (Тея), темно-серый (Бракк). Стол на середине, пуфы и длинный узкий диван-скамья по стене под гобеленом были покрыты голубою тканью, расцвеченною золотыми бликами, что придавало ей характер парчи. Громадное кресло направо от зрителя было сплошь укутано белыми мехами; такой же мех был брошен на диван под гобеленом и покрывал его часть; такая же золото-голубая материя спускалась с белого рояля на левой стороне, угол которого выступал из-за передней ажурной кулисы.

За правой передней ажурной кулисой — на постаменте, покрытом той же голубой материей, — выделялся профиль огромной зеленой вазы, обвитой плющом. За нею предполагался камин, перед которым есть сцены Тесмана и Эдды и в котором Эдда сжигает рукопись Левборга. Камин определялся красноватым светом, загорающимся в нужные моменты пьесы.

К дивану под гобеленом с правой стороны была приставлена белая прямоугольной формы тумба с верхним ящиком, куда Эдда прячет рукопись; Левборг и Бракк в разное время кладут на эту тумбу свои шляпы; на ней лежит зеленый ящик с пистолетами, когда он не лежит на столе.

В небольших белых и зеленоватых вазах — на рояле, на столе, на постаменте у большой вазы — цветы, — главным образом белые хризантемы. Хризантемы в складках меха по спинке кресла. Пол покрыт темно-серым сукном, мягко расписанным голубыми и золотыми красками. Небо написано особо и спускается за прорезанным окном. Два неба: дневное и ночное (4-й акт). В ночном небе горят спокойные холодные звезды.

Сцена раскрыта на 14 аршин, глубина сцены 5 аршин (узкая и длинная полоса); поднята на особых подмостках и возможно придвинута к рампе. Освещена рампой и верхним соффи-том.

Эта странная комната (если это — комната) — меньше всего, конечно, старомодная вилла генеральши Фальк. Что означает ее ни на что не похожая обстановка, которая дает ощущение голубой, холодной, увядающей громадности? Почему с боков — там, где должны быть двери или не должно быть ничего, если комната продолжается за сукно портала, — спускаются ажурные золотистые занавески, за которые уходят действующие лица и из-за которых появляются? Разве бывает так в жизни, разве писал так Ибсен?

Так не бывает, и Ибсен так не писал. Постановка «Эдды Габлер» на сцене Драматического театра «условна». Ее задача — открыть перед зрителем пьесу Ибсена необычными, особыми приемами сценического изображения, и впечатление голубой, холодной увядающей громадности (только это *впечатление*) от живописной части постановки было в задаче театра. Театр видел Эдду в холодных голубых тонах, на фоне золотой осени. Вместо того чтобы писать осень за окном, где он дал голубое небо, — он дал ее золото-соломенные краски на гобелене, на тканях, в ажурных кулисах. Театр стремился к примитивному, очищенному выражению того, что чувствовал за пьесой Ибсена: холодная, царственная, осенняя Эдда.

В сценическом изображении «Эдды Габлер» (искусство актера, режиссерский план) театр ставил те же задачи: минуя достоверность, принятую «жизненность» — путем условных, малоподвижных *mise en scene*, экономии жестов и мимики — скрытым внутренним трепетом, наружно выражающимся в загорающихся или тускнеющих глазах, в мелькающей, змеящейся улыбке и т. п., — подчинить зрителя своему внушению. Длинная полоса сцены, подчеркнутая ее мелкостью, давала возможность широких планов, и режиссер применял их, ставя двух переговаривающихся на противоположных концах сцены (начало сцены Эдды и Левборга в 3-м акте), широко их рассаживая на диване под гобеленом (Тея, Эдда, Левборг во 2-м акте). Иногда (особенно во втором случае) это было мало мотивировано, но это было в связи с впечатлением холодной величавости, которого добивался театр. Громадное кресло в белых мехах — своеобразный трон для Эдды: в нем и около него она ведет большую часть своих сцен. Театр рассчитывал, что с впечатлением от Эдды зритель свяжет ее трон и унесет с собою это сложное неотделимое впечатление.

Бракк связан с постаментом у большой вазы: здесь сидит он, положивши нога на ногу, охватив руками колена, и, не сводя глаз с Эдды, ведет с ней острый, искристый турнир. Он заставляет вспоминать фавна. Бракк вообще движется по сцене и занимает и другие планировочные места (как Эдда, как и все действующие лица), но поза фавна у постаментов так же с ним связана, как с Эддой ее трон.

Стол-постамент для застывающих фигур, которые театр стремится оттиснуть в памяти зрителя. Когда Левборг во 2-м акте вынимает рукопись, он стоит у портьеры в глубине сцены; Эдда, Тесман — также на втором плане, Бракк у правой кулисы; центр сцены (стол) остается пустым. Подчиняясь желанию удобно перелистать объемистую рукопись, Левборг делает движение к столу и со словами: «Тут я весь» — задумывается, выпрямившись и положивши руку на развернутую на столе рукопись. Через несколько секунд он уже, перелистывая страницы, объясняет подошедшему Тесману содержание своей работы. Но <в> неподвижные одинокие секунды перед тем Левборг и его рукопись одиноко выдвигаются перед зрителем. И должны сказать ему то, что за словами: заставить его смутно и тревожно чувствовать, — что есть Левборг, что связано в Левборге с его рукописью и в рукописи Левборга с трагедией Эдды.

Первая сцена Левборга и Эдды проходит также за столом. Левборг и Эдда на протяжении всей этой сцены сидят рядом — напряженные, застывшие — и смотрят вперед перед собой. Их тихие волнующие реплики ритмично падают с их губ, которые чувствуются сухими и холодными. Перед ними горит пламя пунша (у Ибсена норвежский «холодный пунш») и стоят два стакана. Ни одного раза на протяжении всей длинной сцены они не изменяют направления взгляда и неподвижных поз. Только со словами: «Так и в тебе жажда жизни!» — Левборг делает резкое движение к Эдде. Но этим сцена обрывается и скоро заканчивается.

С точки зрения достоверности немыслимо, чтобы Эдда и Левборг вели так свою сцену, чтобы когда-нибудь какие-либо живые люди могли так разговаривать друг с другом. Зритель слушает здесь диалог, как бы обращенный к нему — зрителю; зритель все время видит перед собой лица Эдды и Левборга, читает на них их тончайшие ощущения, в ритме однозвучно падающих слов чувствуется за внешним произносимым диалогом внутренний скрытый диалог предчувствий и переживаний, которые не выражаются словами. Зритель может позабыть слова, которые говорили здесь Эдда и Левборг друг другу; но он не должен забыть их внушений, которые оставила в нем сцена Эдды и Левборга».

Художник Ю. М. Бонди описывает спектакль «В и н о в н ы — н е в и н о в н ы ?» так³:

«При постановке пьесы Стриндберга была попытка ввести декорации и костюмы в непосредственное участие в действии пьесы.

Для того нужно было, чтобы всё, каждая мелочь в обстановке выражала что-нибудь (играла свою определенную роль). Во многих случаях, например, прямо пользовались способностью отдельных цветов определенно действовать на зрителя. Тогда некоторые лейтмотивы, проходившие в красках, как бы открывали (показывали) более глубокую символическую связь отдельных моментов. Так, начиная с третьей картины, постепенно вводился желтый цвет. Первый раз он появляется, когда Морис и Генриетта сидят в *Auberge des Adrets*⁴; общий цвет всей картины — черный; черной материей только что завешено большое разноцветное окно; на столе стоит шандал с тремя свечами. Морис вынимает галстук и перчатки, подаренные ему Жанной. Первый раз появляется желтый цвет. Желтый цвет становится мотивом «грехопадения» Мориса (он неизбежно при этом связан с Жанной и Адольфом). В пятой картине, когда, после ухода Адольфа, Морису и Генриетте становится очевидным их преступление, — на сцену выносят много больших желтых цветов. В седьмой картине Морис и Генриетта сидят (измученные) в аллее Люксембургского сада. Здесь все небо ярко-желтое, и на нем силуэтами выделяются сплетенные узлы черных ветвей, скамейка и фигуры Мориса и Генриетты,

С желтым цветом сплетались и другие цвета: например, красный цвет Генриетты (вернее, не самой Генриетты, а той роковой роли, которую она призвана была сыграть). Все остальные краски аккомпанировали им и помогали проявляться нужным сочетаниям.

Вообще, моменты зрительные были на протяжении всего представления связаны в одну систему; получалось некоторое равновесие; при нарушении одного из элементов системы вся она должна была рухнуть.

Нужно заметить, что пьеса вообще была трактована в мистическом плане, и самый спектакль носил траурный характер: он посвящался памяти А. Стриндберга. При этом все декорации (и все действие) были заключены в широкую траурную раму; в глубине этой рамы ставились и вешались ажурные экраны, изображавшие комнаты ресторанов, стволы деревьев на кладбище, деревья в аллее сада. За ними натянуты были прозрачные — сплошного цвета — материи. Они освещались сзади, но фигуры актеров выступали силуэтами только на фоне желтого неба. Сцена должна была иметь постоянно вид картины. Фигуры актеров, декорации, бутафория и мебель были отодвинуты от линии рампы на второй и третий планы. Вся широкая площадка переднего плана (просцениум), сильно затемненная благодаря отсутствию рампы, оставалась все время свободной; на просцениум выходили актеры только тогда, когда фигуры их должны были быть оторваны от общего действия пьесы, и тогда их речи звучали как бы открытые ремарки. В связи с этим руководители спектакля хотели и все действие (игру актеров) построить на принципе неподвижности; заставить звучать самые слова пьесы и всю динамику действия перенести и заключить в моменты линий и цветов».

«В городе» (IX). См. описание этого спектакля в № 2 «Литературно-художественной недели», 1907, статья П. М. Ярцева «О старом и новом театре. Бытовая пьеса в «условном» театре. Поучительные трудности».

В «Привидениях» (V) и в «Кайне» (VI) (в этой пьесе вопреки ремаркам автора) подчеркивается единство места. Пьесы разыгрываются без занавеса. Осуществить этот прием помогло исключительно удобное устройство сцены в полтавском театре, на котором я летом 1906 года делал ряд опытов, повторенных потом (в новых вариантах) в Театре В. Ф. Комиссаржевской и позже в Александрийском театре («Дон Жуан»). В полтавском театре рампа легко разбирается, место, предназначенное для оркестра, искусно застилается полом в уровень со сценой; образуемая таким образом эстрада создает сильно выдвинутый в зрительный зал просцениум. «Благодаря устранению занавеса зритель остается все время перед одной обстановкой действия. Этим лучше сохраняется и поддерживается определенное впечатление, получаемое от драмы» (см. <газету> «Полтавский работник», 1906, №6).

«Крик жизни» (VII). В инсценировке этой пьесы был сделан опыт дать преувеличенные масштабы сценической обстановки. Громадный диван, тянувшийся (параллельно рампе) через всю сцену, слегка, конечно, сокращенную, должен был своей тяжеловесностью, массивом своих давящих форм изобразить *inté-rieur*, в котором всякий вошедший мог показаться как бы стиснутым и уничтоженным чрезмерной властью вещей. Обилие ковров, гобеленов, диванных подушек, усиливает это впечатление. — Преодоление чеховских настроений во имя фатального и трагического. Громкие звуки речи не мешают тонкостям мистически углубленного тона. Приемы гротеска во всем, где страсти достигают высшего напряжения. Опыт эпически-холодного рассказа со сцены, почти бесстрастного, без подчеркивания в нем отдельных деталей для усиления соседних с ним страстных сцен. Так называемые на языке сцены «переходы» или предшествуют речам актеров, или их завершают. Всякое движение актера рассматривается, как танец (японский прием), даже тогда, когда оно не вызвано волнением.

«Смерть Гентажиля» (I). Об инсценировке этой пьесы см. в статье «К истории и технике Театра». К сообщенному в этой статье следует прибавить, что все представление шло в сопровождении музыки. Как внешние эффекты сценария метерлинковской пьесы, как, например, вой ветра, прибой волн морских, гул голосов, так и все подчеркнутые режиссером особенности «внутреннего диалога», изображались не иначе, как с помощью музыки (ор-

кестра и хора *a capella*^{*}). Те нюансы, которые достигались оркестром и хором, ими от репетиции к репетиции удерживались; отдельные тонкости, быть может, частью исчезали или изменялись, но основное, что было найдено и установлено дирижером (И. А. Сац), держалось прочно в исполнении оркестра и хора. Этому помогала партитура. Между тем с актерами дело обстояло иначе. То, что добыто было в одних условиях (репетиционный сарай в Мамонтовке), не только изменилось в подробностях, но совсем исчезло в новых условиях (театр у Арбатских ворот). В то время как в пластических движениях была относительная устойчивость (очевидно, для этого актеры располагали какими-то средствами), в ритме и интонациях актеров замечалась крайняя неустойчивость. И тут виной вовсе не различие размеров двух репетиционных сцен. Для устойчивого произнесения речей актерам недоставало графической записи (подобия нот). Когда актеры и оркестр сведены были для совместной репетиции, отсутствие нотной графики сказалось особенно отчетливо, как величайший недостаток драматического театра, в тех случаях, когда он берется за пьесы, заключающие в себе самих музыку или исполняемые в сопровождении музыки. Промелькнувший в то время вопрос о необходимости найти средство так или иначе закреплять найденный ритм и найденные интонации актерских читок остался неразрешенным. М. Ф. Гнесин, независимо от Театра-студии, начал работать над разрешением этого вопроса. Впоследствии Гнесин, в сезоне 1908/9, в моей петербургской Студии⁵, в прочитанном для ее учеников курсе обосновал теорию «музыкального чтения в драме». По методу Гнесина ученики Студии исполняли отрывки из «Антигоны» Софокла и «Финикиянок» Еврипида. Летом 1912 года, в Териоках, в Товариществе актеров, художников, писателей и музыкантов Гнесин продолжал свой курс и готовил целый спектакль, к сожалению, не состоявшийся. Впервые (со времен античной древности) имелось в виду в этот вечер сделать опыт строгого применения в драме принципов музыкального искусства.

«Вечная сказка» (X). «Действие происходит на заре истории». План, который был нарисован режиссером, вылился из приемов детского театра. На стол высыпается груда кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец. Сначала возникает площадка, на которой будут поставлены два трона. Так как в этой постройке все случайно, все подсказывается нервной торпливостью ловких рук ребенка-строителя и прирожденной способностью его к чудной архитектуре, из кубиков и ступеней, от боков главной тронной площадки строятся две узенькие лесенки, ведущие двумя крыльями на верхние площадки, невидимые зрителю. Позади тронов, обращенных к зрителю *en face*, и позади двух крыльев лестницы длинные четырехгранные колонны образовали ряд узких длинных окон и большую главную дверь, поместившуюся на той же стене, где окна (детская рука допускает эту несообразность). Чтобы троны не могли опрокинуться с площадки назад, когда заиграют фигуры Короля и Королевы, широкую арку главного входа надо завесить кусочком парчи или цветной тряпочки, чем придется. С главной площадки вниз ведут три-четыре ступеньки на узкую полосу (в ширину всей постройки) и еще четыре ступеньки, еще ниже, на следующую узкую полосу. Вся постройка кончилась, потому что не хватило строительного материала. Впрочем, есть еще две круглые колонны; из них можно сделать две боковых тумбы для шандалов со свечами, которые будут заменены восковыми спичками. Из цветной бумаги придется вырезать по три верхушки деревьев по бокам лесенок и узкую полосу неба; на небе потом будут наклеены золотые звезды.

«Для «Вечной сказки» декорации и костюмы на холстах были написаны Денисовым. (См. П. М. Ярцев, «Золотое руно», 1907, № 7—9). Сказка голубая, спокойная, эпически-простая. Фон — интрига придворных — был намеренно бледен и упрощен. «Вельможи» располагались в симметрическом порядке на лестнице — все похожие друг на друга; в конце третьего акта в узких разрезах окон показывались только их головы, одна над другой. В окрасках каждой из этих ролей было затушевано почти все субъективное. Это был хор: правый — приверженцы Короля, левый — его противники. Сцена заговора (группа: Канцлер и

^{*} — без сопровождения музыкальных инструментов (*итал.*). — *Ред.*

четверо вельмож) происходила на фоне среднего правого плана у лестницы. Сливаясь с фоном, застывшая группа производила впечатление барельефа. Сцены Короля, Сонки, Канцлера, Шута, Богдара и девушек (как и вельможи, девушки делились на две группы: сочувствовавших Сонке и противных ей) происходили на ступенях переднего плана; почти все центральные сцены Короля и Сонки — на трехаршинной площадке перед тронами. Здесь принцип «неподвижности» применялся на очень длинных, окрашенных повышенным и многословным лиризмом сценах. И нужно было много темперамента для того, чтобы играть, а не читать их при таких условиях.

Темперамент был показан хорошими актерами, игравшими «Сказку», и само собою вылился в чистейшую мелодраму, охотно принятую публикой. Все свежее и вдохновенное, что хотел показать здесь театр, утонуло в многословной и вздернутой лирике текста и за игрой прямолинейно-мелодраматической. Живописный фон пьесы, так же как ее режиссерский план, здесь оказались в стороне от исполнения. Никакого «символа» театр здесь... не собирался «показывать», как писали в московских газетах, а хотел показать «Вечную сказку» Пшибышевского. Хотел же сжать ее, внешне опростить, расположить в строгих линиях, чтобы сосредоточить ее смысл, весь в словах и длинных диалогах».

Теперь, ретроспективно, легко взвесить ошибки и достижения. Ошибки лежат почти все в том, что работа в исканиях новых технических приемов шла над материалом исключительно неблагоприятным. Чтобы избежать близких подобий формальной действительности, театр вместе с Пшибышевским стремился оторваться от земли, но желанную простоту (в путях исканий), во имя которой стремилось ломать копыя новое искусство, текст превращал в нежеланный дешевый «модернизм».

Какой оставила по себе след постановка «Вечной сказки», читаем у Ланда: «Жизненность декораций — руководящая идея Станиславского, декоративность актера — руководящая идея Нового театра. Реальность постановки у первого; постановочность игры — у второго. Суть в декоративности актера. Отсюда некоторая кристаллизация его игры, отсюда определяющая всю постановку *idee matresse** мимических лейтмотивов. Актер не «играет» всю полноту и разнообразие жизни изображаемого лица; он передает стилизованно, декоративно какой-нибудь мимический лейтмотив, закрепленную позу, кристаллизированный жест. Как вырезанный из картона силуэт упрощает портрет, так упрощает этот стиль игру, психологию действующего лица, обедняет ее, но при том и схематичнее, четче ее определяет». Юрий Беляев, в общем не одобрявший постановку, единственный намекнул на идею детского театра, отметив вельмож, напоминавших ему не то карточных валетов, не то профили старых монет⁶.

«Сестра Беатриса» (XI). «Сестра Беатриса» была поставлена в манере, в которой написаны картины прерафаэлитов и художников раннего Возрождения. Но было бы ошибкой думать, что постановка имела в виду повторить колорит и положения кого-нибудь из художников этой эпохи. В рецензиях, после постановки, авторы их искали в ней отражения самых разнообразных художников; упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттичелли и многих других. — В «Беатрисе» был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах. Описание этого спектакля находим у Максимилиана Волошина («Лики Творчества, I — Театр сонное видение». <II — «Сестра Беатриса» в Театре В. Ф. Комиссаржевской», газ. «Русь», Спб., 1906, 9 декабря>) и у П. Ярцева («Спектакли Петербургского Драматического театра», «Золотое руно», 1907, № 7—9):

«Готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблескивает бледным серебром и старым золотом... Сестры в серо-голубых обтянутых платьях и безобразных чепцах, так выделяющих щеку. Мне при виде их все время снились фрески Джотто во Флорентийском соборе — это дивное усение святого Франциска, во всей его беспощадной реальности и идеальной красоте. Я

* — главная мысль (франц.). — *Ред*

был влюблен во сне в эту католическую Богоматерь, так напомнившую мне ту, которую я видел в Севилье, я чувствовал ужас грешного тела земной Беатрисы, сквозившего из-под ее багряных лохмотьев» (М. Волошин).

«Сестры составляли одну группу — общий хор: ритмично, одновременно они произносили свои реплики: «Мадонна исчезла!», «Статую украли!», «Стены будут мстить!». В сцене экстаза (2-й акт) Сестры сплетались, расплетались, простирались на плитах часовни, сливались в восторженный крик: «Сестра Беатриса святая». С момента, когда хор за сценой и звон колоколов замирали, Сестры — все на одной линии — опускались на колени и поворачивали головы к часовне. С порога часовни опускалась Мадонна — уже в монашеском одеянии (Беатрисы и с золотым кувшином в руках. Одновременно — на противоположной стороне — появлялись три странника-юноши, с длинными тонкими посохами, в коричневых одеждах (с «врубельскими» лицами) и опускались на колени, поднимая руки над головой Мадонна медленно, под аккорды органа, проходила по сцене, и при ее приближении Сестры склоняли головы. Подойдя к группе странников, Мадонна поднимала золотой кувшин над их воздетыми руками... Нищие группировались в разрезе, за которым предполагались монастырские ворота. Они группировались очень тесно — передний план на коленях — все с плоско протянутыми к Мадонне руками. Когда Мадонна, опустив корзину, поворачивалась к ним и, поднимая благословляющие руки, обнаруживала под плащом Беатрисы одежды Мадонны — нищие делали примитивный жест наивного изумления: открывали ладони приподнятых рук. В третьем акте группы Сестер у умирающей Беатрисы напоминали мотивы «снятия со креста» в живописи примитивистов» (П. Ярцев).

Ритм строился из строго выработанной длительности пауз, определявшейся отчетливой чеканкой жестов. Примитивный трагизм прежде всего очищался от романтического пафоса. Напевная речь и медлительные движения всегда должны были скрывать под собой экспрессию, и каждая, почти шепотом сказанная фраза должна была возникать из трагических переживаний. Декорации были поставлены почти у самой рампы, и все действие происходило так близко, что у зрителя невольно создавалась иллюзия амвона.

В проекте режиссера, оставшемся (за отсутствием средств у театра) не исполненным, было покрыть всю переднюю часть и низ сцены, выходящий в зрительный зал, полированным (напоминающим палисандровое) деревом, для того, чтобы здесь совсем оторванные от живописного панно актеры могли еле слышно лепетать нежные, но трепетные речи метерлинковского текста.

Намек на условную манеру в игре актеров, принятую в «Сестре Беатрисе», читаем у Ярцева: «Не только в третьем акте, в группе Сестер, окружавших умирающую Беатрису, игуменья, целуя ноги Беатрисы, склонялась к ним своею щекою, — и Беллидор в первом акте целовал Беатрису углом губ».

«Чудо св. Антония» (XII). Разве Метерлинк, на манускрипте «Смерть Тентажиля» сделавший пометку «для театра марионеток», ставит непременно условием, чтобы пьеса его разыгрывалась только марионетками? Когда значительно позже Метерлинк пишет «Жизнь пчел» и «Чудо св. Антония», особенно отчетливо проступает его мирозерцание, так совпадающее с мирозерцанием другого романтика, который имел столь же сильное тяготение к марионеткам, — Э.-Т.-А. Гофмана. Смотреть на мир так, как смотрел на него Гофман и каким видит его Метерлинк, значит смотреть на него как на театр марионеток. «Люди только марионетки, которых приводит в движение Судьба, как Директор Театра Жизни» (С. Игнатов, Э.-Т.-А. Гофман. Личность и творчество⁷). Для того чтобы сгустить ироническое свое отношение к действительности, Метерлинку, как и Гофману, нужен театр марионеток, но не только он. Если бы живой актер сумел игрой своей передать глубочайшую иронию автора еще какими-нибудь средствами, не только слепым подражанием марионетке, это было бы не менее значительно. Таких средств у актера нет пока. И подражание театру марионеток в спектакле «Чудо св. Антония» — прием не для создания актера-куклы, который должен заменить живого человека в Новом театре. Прием этот взят как лучший способ отразить

жизнь в свете мирозерцания Метерлинка. «На большой сцене реального мира мы тоже марионетки, управляемые невидимой рукой» (С. Игнатов). И вот театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного. В японских театрах до сих пор движения и позы марионеток считаются идеалом, к которому следует стремиться актерам. И тут, я убежден, любовное отношение к марионетке надо искать в мудром мирозерцании японца.

Марионетки, которых показал театр в постановке «Чудо св. Антония», не должны были быть смешными, сколько страшными и даже кошмарными. Пьесу эту можно было бы сыграть без приемов театра марионеток, сыграть как «высокую комедию», просто, без подчеркивания иронической улыбки автора после каждой реплики, но тогда театр не сделал бы самого главного, не дал бы в спектакле трагических впечатлений в конечном результате. Если часто в исполнении актеров звучал, к сожалению, водевиль, то это случалось оттого, что формы сценические, предложенные режиссером (прямолинейность и шаржированность), были поняты близкими к тому, что когда-то уже было на сцене. Но водевильные приемы здесь только внешне близки, как внешне близки мелодрама и мелодекламация к тому новому, что искал театр в «Сестре Беатрисе». Если бы актеры шли до конца по пути нового приема, они позади себя оставили бы грубые, почти фарсовые тона, и там, например, где надо было подчеркнуть (и гримом и голосом) отталкивающую животность Гюстава, Ашиля, Кюре и Доктора, актеры нашли бы именно в приемах марионеток все нужные краски для того, чтобы грубые маски актеров рядом с ложем покойницы в саване могли оказаться в одном плане.

«Б а л а г а н ч и к» (XIII). Вся сцена по бокам и сзади завешана синего цвета холстами; это синее пространство служит фоном и оттеняет цвета декораций маленького «театрика», построенного на сцене. «Театрик» имеет свои подмости, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги. Верхняя часть «театрика» не прикрыта традиционным «арлекином», колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленьком «театрике» декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение.

Перед «театриком» на сцене, вдоль всей линии рампы, оставлена свободная площадка. Здесь появляется автор, как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленькой сцене.

Действие начинается по сигналу большого барабана; сначала играет музыка, и видно, как суфлер влезает в будку и зажигает свечи. При поднятии занавеса «театрика» сцена его представляет собой трехстенный «павильон»: одна дверь слева от зрителя, другая посередине, справа окно. На сцене параллельно рампе длинный стол, за которым сидят «мистики» (описание сцены «мистиков» см. в статье «Балаган»); под окном круглый столик с горшочком герани и золотой стульчик, на котором сидит Пьеро. Арлекин впервые появляется из-под стола «мистиков». Когда автор выбегает на просцениум, ему не дают договорить начатой им тирады, за фалды сюртука кто-то невидимый оттаскивает его назад за кулисы; он оказывается привязанным на веревку, чтобы не смел прерывать торжественного хода действия на сцене. «Грустный Пьеро (во второй картине) сидит среди сцены на скамье», позади стоит тумба с амуром. Когда Пьеро кончает большой свой монолог, скамья и тумба с амуром, вместе с декорациями, взвиваются на глазах у публики вверх, а сверху спускается традиционный колоннадный зал (Н. Н. Сапунова). В сцене, когда с криками «факелы!» появляются маски из-за кулис, бутафоры держат две железки с пылающим бенгальским огнем, и видно не только пламя, но и две руки, держащие железки.

«Действующие лица производят только типичные жесты, если это Пьеро, он однообразно вздыхает, однообразно взмахивает руками», — отметил Андрей Белый («Символический театр» <подзаголовок: «К гастролям В. Ф. Комиссаржевской». — Газ. «Утро России», М., 1907, 28 сентября>).

На первой «беседе», предшествовавшей постановке, Г. И. Чулков читал о пьесе доклад,

часть которого была потом напечатана в «Молодой жизни». № 4 (17 декабря 1906).

«Жизнь Человека» (XVII)⁸. Пьеса поставлена была мною *без декораций*, как их обыкновенно принято понимать. Вся сцена завешена была холстами; не так, однако, как это было в «Балаганчике», — там холсты развешивались на обычных планах, занимаемых декорациями; здесь завешены были самые стены театра, самые глубокие планы сцены, где обыкновенно изображаются «дали». Убраны были совсем: рампа, софпиты и всяческие «бережки». Получилось «серое, дымчатое, одноцветное» пространство. «Серые стены, серый потолок, серый пол». «Из невидимого источника льется ровный, слабый свет, и он так же сер, однообразен, одноцветен, призрачен и не дает ни теней, ни светлых бликов». Здесь читается пролог. Затем занавес открывает глубокую тьму, в которой все неподвижно. Секунды три спустя перед зрителем начинают вырисовываться контуры мебели в одном углу сцены. «Как кучка серых прижавшихся мышей, смутно намечаются серые силуэты старух». Они сидят на большом старинном диване и на двух креслах по бокам его. Сзади дивана ширма. Позади дивана лампа. Силуэты старух освещаются лишь светом, падающим из-под абажура этой лампы. Так и во всех других картинах. Из одного источника света ложится на какую-нибудь часть сцены световое пятно, которого хватает только на то, чтобы осветить около него размещенную мебель и того актера, который поместился близко к источнику света. Затянув всю сцену серой мглой и освещая лишь отдельные места, притом всегда только из одного источника света (лампа за диваном и лампа над круглым столом в первой картине, люстра на балу, лампы над столами в сцене пьяниц), удалось создать у зрителей представление, будто стены комнат на сцене построены, но их зрители не видят, потому что свет не достигает стен.

На освобожденной от обычных декораций сцене роль мебели и аксессуаров становится более значительной. Теперь только характер мебели и аксессуаров определяет характер комнаты и ее настроения. Выступает необходимость показывать на сцене мебель и аксессуары в подчеркнута преувеличенных масштабах. И всегда очень мало мебели. Один характерный предмет заменяет собою много менее характерных. Зритель должен запомнить какой-то необычайный контур дивана, грандиозную колонну, какое-то золоченое кресло, книжный шкаф во всю сцену, громоздкий буфет, и по этим отдельным частям целого дорисовать фантазией своей все остальное. Понятно, облики людей нужно было лепить четко, как скульптуру, и гримы давать резко очерченными; актерам невольно пришлось повторять в фигурах ими представляемых людей то, что любили подчеркивать в портретах Леонардо да Винчи и Ф. Гойя.

Костюмы, к сожалению, не были в руках художника (их подбирал готовыми из театрального гардероба Ф. Ф. Комиссаржевский, заведовавший монтировочной частью Театра В. Ф. Комиссаржевской). При освещении сцены из одного источника света особенно значительную роль играют костюмы, и в моментах силуэтных фасоны являются весьма ответственным элементом.

Исходной точкой замысла всей постановки явилась ремарка автора: «всё как во сне». («Далеким и призрачным эхом пройдет перед вами жизнь человека».)

Эта постановка показала, что не все в Новом театре сводится к тому, чтобы дать сцену, как плоскость. Искания Нового театра вовсе не ограничиваются тем, чтобы, как это многие думали, всю систему декораций свести до живописного панно, а фигуры актеров слить с этим панно, сделать их плоскими, условными, барельефными.

«Пелеас и Мелисанда» (XIX) и «Победа Смерти» (XX). Оба эти спектакля рядом четко наметили два пути в методах инсценировок. Живопись и фигура актера в одном плане («Пелеас и Мелисанда»). Что отсюда проистекает см. в статье «К истории и технике Театра». В «Победе Смерти» фигура актера, выдвинутая на просцениум, была поставлена в один план со скульптурой. Опыт выдвинул новую проблему. «Массовые сцены, поставленные реально, поражали контрастом с «горельефностью» прежних постановок» (А. Зонов. <Летопись театра на Офицерской. Сборник> «Алконост», <кн. I, Спб., 1911> стр.

71). Если говорить о «горельефности», так именно здесь, а не «в прежних постановках» («...группа близ Короля, замирающая вдоль тяжелых столбов дворца, подобно каменным гирляндам человеческих фигур на стенах древних соборов». А. Воротников. «Золотое руно», < 1907, № 11—12, стр. 108>). Эта горельефность и дала свободу реалистической трактовке основной ситуации трагедии. И уж, конечно, режиссер никогда не стремился соединить принципы театра «старого» с принципами марионеток, как это указано было в письме ко мне В. Ф. Комиссаржевской (9 ноября 1907)⁹.

«Автор хотел, по-видимому, переступить, в сцене оргиастического исступления толпы вокруг прекрасной Альгисты, заветную черту, «разрушить рампу». И это было бы возможно осуществить не только в зрелище, но и в действии, продолжив лестницу сцены до уровня зрительного зала, совершив трагическую игру в круге зрителей» (< Газета > «Товарищ», <Спб.> 8 ноября 1907¹⁰). Сцена была во всю ширину покрыта ступенями, параллельными линии рампы. Оставалось только спустить их вниз в партер. Театр испугался этого, оставшись на полпути в стремлении своем перешагнуть черту рампы.

«Арлекин, ходатай свадеб» (XXVI). Арлекинад, созданная автором исключительно для сцены и имеющая целью возродить Театр Масок, была инсценирована в традиционных приемах, добытых изучением сценариев *commedia dell'arte*. Репетициями руководили одновременно автор и режиссер таким образом: автор, являвшийся в данном случае реконструктором старой сцены, давал *mise en scene*, движения, позы и жесты, как он их нашел описанными в сценариях импровизированной комедии; режиссер, присочиняя новые трюки в стиле традиционных приемов, связывая элементы старого театра с вновь сочиненными, стремился подчинить сценическое представление единству рисунка. Арлекинад написана в форме пантомимы. Форма эта избрана автором потому, что она более, чем другие формы сценического воплощения, способна приблизить Театр к возрождению в нем импровизации. В пантомиме дается актеру общая структура, и в стадиях, промежуточных между отдельными, строго установленными моментами пьесы, актеру дана полная свобода сочинять игру *ex improviso*. Свобода актера является, однако, относительной, потому что она подчинена музыкальному рисунку оркестровой партитуры. От актера, играющего арлекинаду, требуется особенная чуткость по отношению к ритму, а также большая гимнастичность и умение владеть своим темпераментом. Эквилибристика актера, делающая его ремеслом ремеслом акробата, является необходимой потому, что гротеск общего замысла ставит перед актером такие задания, которые могли быть по плечу лишь акробату.

Вместо всяких декораций — две простые, художником расписанные ширмы, поставленные на некотором расстоянии одна от другой и заменяющие дома Панталона и Доктора (за этими ширмами, становясь на столы, помещенные позади ширм, появлялись Панталон и Доктор, кивающие друг другу в сцене мимического разговора их о бракосочетании Доктора с Аурелией). Всегда симметрия в расположениях действующих лиц относительно друг друга. Акробатичность движений актеров. Нарочито грубая буффонада в установленных или являющихся *ex improviso* «шутках, свойственных театру»: удары противника в лицо кончиком башмака, переодевания волшебника с помощью традиционного колпака и подвязной бороды, унос со сцены одного другим на спине, палочные удары, отрубание носа деревянным мечом, драки, прыжки в зрительный зал, танцевальные и акробатические номера, кувыркания Арлекина, показывания носов из-за кулис, прыжки и поцелуи, заключительный уход «всех актеров, вытянувшихся в ряд шеренгой, с комическими кивками публике. Ритмическая размеренность движений. Маски. Выкрики и визги при прощальном убоге. Введение коротких фраз в отдельные моменты наивысшей напряженности действия.

Прежде чем прийти к инсценировке, которую можно было признать достаточно завершенной, необходимо было испробовать несколько вариантов. Характерным вариантом, впоследствии отмененным, следует отметить тот, где сцена делилась условно на три плана: просцениум, первая площадка (на одну ступеньку выше просцениума) и вторая площадка (на две ступеньки выше просцениума); обе площадки были узкие, наподобие тротуаров, тянув-

шихся из одной кулисы в другую, вдоль линии рампы. Каждый из планов имеет особое свое назначение в ходе действия. Так, например, в параде, когда автор, говорящий пролог, называет действующее лицо, актер, имя которого произносится, выступает с заднего плана вперед, в то время как остальные персонажи остаются на верхней площадке. Появление одного из вариантов было результатом перемены музыки г. Шписа фон Эшен-брука на музыку г. де Бур (по Гайдну и Арайте). Музыка первого композитора мешала нюансам импровизаций, музыка второго помогала раздвигать нюансы сюжета. И так как у автора и режиссера не было никаких побочных заданий, кроме того, чтобы представить типичную арлекинаду, крепко связанную с традициями Театра Масок, то далеко не безразлично было, какая музыка будет служить движениям данной арлекинады.

Новые мизансцены явились также однажды благодаря тому, что арлекинада представлялась на квадратной эстраде в концертном зале; причем эстрада была поставлена так, что между боковыми краями эстрады и боковыми стенами зала оставались промежутки, не замещенные полом эстрады; по бокам ее оставались провалы; это давало возможность Арлекину делать прыжки с эстрады и появления как бы *deus ex machina**. Еще один вариант: арлекинада была однажды представлена (в доме Ф. Сологуба) актерами в смокингах, фраках и бальных костюмах; причем добавлением к современным костюмам служили лишь типичные атрибуты *commedia dell'arte*: маска, бубен, палочка Арлекина, головные уборы, оттеняющие ту или иную особенность характера. (Описание спектакля «Арлекин, ходатай свадеб» см. у Михаила Бабенчикова: «Териокский театр Товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев», «Новая студия», 1912, № 7. Там же описание спектакля «Поклонение кресту», второй редакции.)

«Поклонение кресту» (XXVIII). Пьеса эта ставилась два раза. Первая постановка, в Башенном театре у Вячеслава Иванова, описана Евг. Зноско-Боровским в № 8 «Аполлона» за 1910 г. В териокской постановке общие принципы были те же. Отличалась главным образом внешняя сторона: разработка декораций и *mise en scene*. И здесь все было упрощено до крайности; никаких декораций, в сущности, не было. Стремилась создать лишь такую обстановку, которая бы помогала игре актеров и в которой лучше всего мог выявиться дух Кальдерона.

Сцена была устроена в виде большого белого шатра; через заднее полотно его разрезанное на узкие вертикальные полосы, входили на сцену и убегали со сцены актеры. Этот белый занавес, с нарисованным на нем длинным рядом синих крестов, являлся символической границей, отделявшей место действия католической пьесы от внешнего (враждебного) мира. На верхнем полотне шатра, в образовавшихся по бокам треугольниках, были нарисованы звезды. По бокам сцены стояли высокие белые фонари; в них за матовой бумагой горели маленькие лампы, но фонари стояли лишь как символы фонарей, а сцена освещалась верхними и боковыми софитами (рампы не было). Никаких перемен декораций не происходило. Только во второй хорнаде¹¹, для того чтобы показать, что действие происходит в монастыре, два отрока, под однотонный звон колокола за сценой, вносили и ставили большие белые трехстворчатые ширмы, на которых был нарисован строгий ряд католических святых. Вообще строгость, мрачность и простота достигались тем, что все было оставлено белого цвета: рисунки на шатре и на ширмах (очень простые и строгие) были сделаны только контуром синей краской. Зрителю должно было стать ясно, что здесь декорациями не изображалось ничего; здесь играют только актеры. Обстановка — это только страница, на которой записан текст. Поэтому все, что было связано с обстановкой, передавалось заведомо условно.

Актеров не привязывали к деревьям (деревьев на сцене не было совсем): они просто прислонялись к двум столбам, ограничивающим на переднем плане сцену (и принадлежащим к зданию театра); веревка, надетая им на руки, связать их не могла, так как висела на них петлей свободно. Крестьянин Хиль, который должен был прятаться в кустах, заворачи-

* — «бог из машины» (*латин.*) — от машины древнегреческого театра, при помощи которой внезапно появлялось действующее лицо, распутывавшее интригу.— *Ред.*

вался просто занавесом. В конце пьесы раненному насмерть, бегущему по сцене Эусебио «дорогу преграждает крест». Так буквально и было: в тот момент, когда Эусебио готов был уже упасть, синий деревянный крест был вынесен и поставлен перед ним отроком, одетым в черное.

«Орфей» (XXXVII) ставился по партитуре, изданной в 1900 году у А. Durand (Orphee et Euridice, Tragedie-Opéra en trois actes. Musique de Gluck. Poeme de Moline d'après Calsabigi. Texte allemand de Max Kalbeck. Texte italien de Giovanni Pozza. Publie par Melle F. Pelletan, C. Saint-Saens et Julien Tiersot avec le concours de M. Edouard Barre. Paris. A. Durand et Fils, Editeurs, 4 Place de la Madeleine). В основу этой партитуры легла та обработка оперы, которую Глюк сделал для парижской сцены, когда он десять лет спустя после венской постановки (1762) имел уже более совершенную редакцию своей трагедии. Роль Орфея, написанную раньше для контральто, теперь должен был петь тенор. Первая постановка оперы в этой редакции состоялась в присутствии автора в 1774 году с Лё Гро в роли Орфея.

Только с 1859 года появляется новая партитура с Орфеем-контральто. С легкой руки Берлиоза, которому поручена была переделка оперы для Полины Виардо, и новая редакция (для контральто) получила широкое распространение. Сен-Сане полагает, что эту традицию нельзя считать шагом вперед. Создавая роль для кастрата в Вене, Глюк делал лишь уступку требованиям времени. Он это достаточно доказал, когда порвал со старой школой и взялся за переделку первой рукописи.

При постановке на Мариинском театре можно было бы представить «Орфея» в тех костюмах, в каких исполнялась эта трагедия на сценах времен Глюка, можно было бы, с другой стороны, дать зрителям полную иллюзию античной действительности. Оба толкования казались художнику и режиссеру неверными, так как Глюк искусно сумел поместить реальное с условным в одном плане. На Мариинском театре пьеса рассматривалась как бы сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил автор. Все было подчинено стилю антика, как его понимали художники XVIII века.

В смысле техники в этой постановке удалось провести деление сцены на два плана, строго разграниченные: просцениум, где не было писанных декораций, где все было убрано лишь расшитыми тканями, и задний план, предоставленный власти живописи.

Особенно важное значение было придано так называемым планировочным местам: пратикабли, поставленные на тех или иных местах, сами собой определяют расположение групп и пути передвижений фигур. Так, во второй картине проложен по сцене путь Орфея в Ад с большой высоты вниз, а по бокам этого пути, впереди его, даны два больших скалистых выступа. При таком размещении планировочных мест фигура Орфея не сливается с массой фурий, а доминирует над ними. Два больших скалистых выступа по обеим сторонам сцены обязывают компоновать хор и балет не иначе, как в форме двух тянущихся из боковых кулис вверх групп. При этом картина преддверья Ада не раздроблена на ряд эпизодов, а в ней синтетически выражены лишь два борющихся движения: движение стремящегося вниз Орфея, с одной стороны, и с другой — движение фурий, сначала грозно встречающих Орфея, а затем смиряющихся перед ним. Здесь размещение групп строго предопределено распределением всех планировочных мест, выработанных художником и режиссером.

Хор в Элизиуме был удален за кулисы. Это дало возможность устранить обычную в операх дисгармонию в движениях двух, пока еще не сливающихся частей оперной сцены: хора и балета. Если бы хор был оставлен на сцене, сразу бросилось бы в глаза, что одна группа поет, другая группа танцует, а между тем в Элизиуме однородная группа (*les ombres heureuses*^{*}) требует от актеров пластики одной манеры.

Во второй сцене третьего действия Амур, только что воскресив Эвридику и произнеся последнюю фразу своего речитатива: «Je viens vous retirer de cet affreux séjour; jouissez désormais des plaisirs de l'amour!»[†], — выводит Орфея и Эвридику из каменистых уступов вто-

* — блаженные тени (*франц.*). — *Ред.*

† — «Я вывел вас из этого ужасного места; наслаждайтесь отныне радостями любви» (*франц.*). — *Ред.*

рого плана (заполненного пратикаблями) на условный ковер просцениума. Когда Орфей, Эвридика и Амур выступают на авансцену, позади них пейзаж закрывается расшитым занавесом (главным), и заключительное трио этой сцены актеры поют, как концертный номер. Пока трио исполняется, за занавесом декорация «La Sortie des Enfers»^{*} сменяется декорацией Апофеоза, который открывается тотчас по окончании трио, по знаку Амура.

^{*} — «Выход из ада» (франц.).— *Ред.*

<А. К. ЛЯДОВ> (1914 г.)

15 августа умер А. К. Лядов (род. 29 апреля 1855). В рукописях покойного, разобранных А. К. Глазуновым, не нашлось ни одного листика с записью музыки к задуманному балету «Лейла и Алалей» по сценарию, сочиненному для А. К. Лядова Алексеем Ремизовым. М. И. Терещенко, игравший весьма значительную роль в судьбе императорского Мариинского театра в сезоне 1910—1911 (когда благодаря энергии М. И. Терещенко была осуществлена ранее задуманная художником А. Я. Головиным постановка «Орфея»), имея в руках сценарий А. Ремизова, периодически собирал у себя для осуществления балета «Лейла и Алалей» следующих лиц: А. К. Лядова, А. М. Ремизова, А. Я. Головина, Вс. Э. Мейерхольда и М. М. Фокина. Разрабатывая совместно детали постановки и совершенствуя подробности сценария, эта группа лиц была свидетелем того, к какому грандиозному музыкальному произведению готовил себя А. К. Лядов. А. К. Лядов не умер для тех, кто знает детские и народные песни его для женского хора, его прелюды, мазурки, колыбельную и «бирюльки» для фортепиано, его Requiem из «Сестры Беатрисы» Метерлинка¹, но эта преждевременная смерть такого исключительного композитора вызвала неутешное горе у тех, кто ждал для современного балетного театра новой зари. Такой зарей несомненно могла явиться «русалия»² «Лейла и Алалей» с музыкой А. К. Лядова. По плану А. К. Лядова пьеса «Лейла и Алалей» должна была ачать собою совсем особого рода представление; недаром и А. М. Ремизов назвал свой сценарий не балетом, а «русалией». Этот спектакль готовился вывести наш балетный театр на тот путь к «морю-океану», к которому ремизовская Наречница привела Алалея и Лейлу. Этот спектакль дал бы, конечно, нашему балету ту счастливую долю, которой нет теперь в нем: нет в нем того «златорукого солнца», «возносящего руки над миром», и молчат наши уста, нечему сказать «здравствуй, солнце!» Такие исключительные дарования в среде балетмейстеров, артисток и артистов, какими располагает балетная труппа императорского Мариинского театра, и так мало радостей дают им русские композиторы. А. К. Лядов готовил им великую радость, но радости этой не суждено было засиять.

В задуманной работе А. К. Лядова больше всего заботило «Море-океан» («шумело море-океан, как гусли, со звоном половодья звонко, по литым серебряным струнам била волна, бежала говорливая, несла их счастье»). А. К. Лядов унес с собою в могилу два варианта к «Морю-океану», уже носившиеся в его музыкальном царстве. Говорят даже, он кому-то играл на фортепиано эти варианты. Представление должно было начаться высокой ноткой на скрипке. «Загорается звездочка!» — говорил А. К. Лядов. «Судьба — решительница любви и смерти — сводит на разречье рек две предназначенные друг другу души — двух странников, вышедших на землю в их первый день. Я — Лейла. Я — Алалей». А. К. Лядову представлялось необходимым изобразить встречу Лейлы и Алалея такую нежною ноткой, которую можно бы доверить какому-то великому скрипачу.

Кроме громадного таланта, каким обладал А. К. Лядов, он был замечателен еще тем, что умел быть внимательным к обаянию других талантов. Его тянуло к тем, кто был юнее его, левее его в искусстве. Он любил замечательного нашего Скрябина. Когда кто-нибудь отрицал в Скрябине выдающегося пианиста, А. К. Лядов утверждал, что он не знает, кого он больше любит в Скрябине: композитора или пианиста, настолько замечательным считал А. К. Лядов Скрябина и композитором, и пианистом.

<А. Н. СКРЯБИН> (1915 г.)

Трагически, как большинство гениальных людей, умер А. Н. Скрябин. Это случилось в Москве 14 апреля 1915 года. К записанному тексту «Предварительного действия», к этому пробному фрагменту перед Мистерией оставалось записать уже совсем готовую в голове музыку; и только что показался близким день осуществления мечты о сотворении Мистерии, как смерть скосила поэта-музыканта. И вот последним опусом становится маленький прелюд, а не Мистерия, строению которой Скрябин отдал все свои силы. Но удивительно: в траур облекся мир музыкантов и мир поэтов. Только почему не видим мы траурных знамен на так называемых Театрах-Храмах? Почему борющиеся с Театром-Зрелищем и лепечущие о каких-то Театрах-Храмах, почему эти люди, пытающиеся из-за «складок Арлекина» выдвигать время от времени фигуры благодать несущих, не прокричали, что вот умер единственный, кто уже держал в руках своих столько достижений в области мистериального. Потому что строители этих так называемых Театров-Храмов не считали, да и не смели считать Скрябина своим. Дело в том, что этому единственному раньше всех открылся весь смысл двух путей в области сценических действий: дилемма или Театр, или Мистерия встала перед Скрябиным еще в ранний период его творчества. После первой симфонии с ее заключительным гимном искусству-религии Скрябин начал было писать оперу, но вдруг прервал свою работу, и с тех пор он будто дал кому-то крепкий зарок раз навсегда порвать с Театром. Человек, обреченный на подвиг творения «Мистерии», не мог, не должен был служить Театру. Пути Мистерии и пути Театра не слиянны. Вот завет так неожиданно покинувшего нас гениального творца набросков «Предварительного действия».

СВЕРЧОК НА ПЕЧИ, ИЛИ У ЗАМОЧНОЙ СКВАЖИНЫ (1914—1915 гг.)

«Кочкарев. ...да что она делает теперь? Ведь эта дверь, верно, к ней в спальню? (Подходит к двери.)»

Фекла. Бесстыдник! говорят тебе, еще одевается.

Кочкарев. Эка беда! что ж тут такого? ведь только посмотрю и больше ничего. (Смотрит в замочную скважину.)

Жевакин. А позвольте мне полюбопытствовать тоже.

Яичница. Позвольте взглянуть мне только один разочек.

Кочкарев (продолжая смотреть). Да ничего не видно, господа. И распознать нельзя, что такое белеет, женщина или подушка. (Все, однако ж, обступают дверь и продираются взглянуть.)»

В этом отрывке гоголевской «Женитьбы» заключено все то, что мне хочется сказать о публике, наконец-то нашедшей для себя свой идеальный театр. И как только, вникнув в приведенный отрывок, уловишь сходство между женихами, наперебой идущими к замочной скважине, и публикой этого идеального театра, так тотчас же станет легко определить — что это за театр?

Каждый человек — один больше, другой меньше — подвержен неизлечимой болезни, вследствие которой его неудержимо тянет к замочным скважинам. Подслушивать чужие разговоры, заглядывать с панели в окна нижних этажей, бежать в круг любителей уличного скандала, стремиться в залы судов на сенсационные процессы, не пропускать без прочтения открыток, адресованных на имена друзей и знакомых, поднимать утерянные письма, гонимые ветром, и непременно прочитывать их, заглядывать в листки через плечо пишущего — вот сладострастные влечения людей.

«Бесстыдник! говорят тебе, еще одевается». — «Эка беда! ...ведь только посмотрю и больше ничего».

И даже тогда, когда ничего не видно, «все, однако ж... продираются взглянуть».

Нашлись такие театральные директора, которые хорошо сумели использовать эту особенность человеческой природы (это стремление к замочным скважинам) и создали театр, который задался единственной целью: удовлетворить этому величайшему любопытству людей в отношении ко всему обыденному, скандальному, интимному. И не оттого ли, что мне вдруг стало ясным, что именно на этих подленьких черточках человеческой природы играют директора наших театров, мне сейчас особенно противно это наименование: «интимный» театр. Для меня это звучит сейчас так же точно, как обывательская фраза: «состоит в интимных отношениях с NN». Один московский журналист, говоря об одном из московских театров, определяет характер представлений особенными словами: «принудительно-интимный», вероятно, потому так, что первый ряд зрителей удален от сцены всего аршина на три. Какое счастье попасть к замочной скважине так близко.

Когда просматриваешь рецензии об одном из таких интимных представлений, как уместны такие замечания: «Минутами забывалось, что сидишь в театре, что это только представление, а не жизнь» («Время»); «это — ряд жанровых картин», «эту атмосферу интимности, уютности не передал в такой степени ни один театр» («Русские ведомости»); «притихла шумная, говорливая публика премьеры, погасли огни, в зале наступила черная темнота» («Речь», Л. Гуревич); «Сцена, когда вся семья — муж, жена и служанка — всматриваются с нежными, сияющими лицами в спящего ребенка, невольно вызывает у зрителя мягкую улыбку — столько в ней естественности и художественной теплоты» (ibid.*); «такое утешение проливает он (этот спектакль) в сердце» (ibid.); «получается какая-то душевная ванна» («Новости сезона»); «Что здесь является теми дрожжами правды, которые заставляют наши сердца вздыматься в каком-то восторге, а наши глаза лить слезы умиления?» («Речь», А. Бенуа); «...пусть даже глупо — но, боже мой, как хорошо, как чисто, как душисто» (ibid.); «именно

* Ibidem — там же (латин.). — Ред.

искусства почти не видно в N, в NN же оно и вовсе отсутствует» (ibid.).

Да, вызванное на сцену с единственной целью — предоставить зрительному залу «полюбопытствовать» — и не может быть искусством. «Мы попали в круг семейной драмы», мы попали к самой замочной скважине. Спектакль такого порядка есть один из гех миллионов вариантов по ту сторону дверей, сколько на свете замочных скважин.

* * *

Крэг по поводу привидений в трагедиях Шекспира писал: «Факт их присутствия включает реальное толкование трагедий, в которых они появляются; Шекспир их сделал центром своей безграничной фантазии, а центральная точка фантазии, как в кругообразной геометрической фигуре, контролирует и обуславливает каждую малейшую точку окружности»^{*}.

Фантастическое у Диккенса в его рассказах есть именно тот центр, который «обуславливает каждую малейшую точку окружности». Если понадобилось инсценировать рассказ этот, неужели только для того, чтобы двигать перед зрителем фигуры для щекотания его любопытства? Такой камин невозможен у Диккенса, ибо ни он, ни все вокруг не обещает никаких чудесных появлений. Когда Джон Пирибингль берется за ружье в последней картине, мрак на сцене ничему не помогает. Снятые с природы неодушевленные предметы немы в этой постановке. Волей вымысла вещам не придано тех «образов», без которых им нет места рядом с *живыми* людьми Диккенса. Такие предметы, какими показали нам их художники Либакон и Узунов, уместны только рядом с *натуральными* людьми Сушкевича, приглашенными им в качестве живой иллюстрации к диккенсовским образам («сказочно-ожившие картинки», радуется Л. Гуревич). В этом-то и «роется грех всякой переделки и грех всякого постановщика переделок: в том, что при такой операции всплывает на сцену во всей своей силе *иллюстрация*, явление совершенно несовместимое с натурой подлинного театра. Театр никогда ничего не иллюстрирует. Театр, как всякое искусство, сам в себе всё произрастает. Вот почему всякий истинный драматург создавал всегда только тот мир, которого нельзя принять вне рамок сцены. В той обстановке, которую мы видели, ни сверчок, ни чайник не могут принимать никакого участия в действии людей. Разве в игрушечном магазине Дойникова (повторенном Либаконным и Узуновым) смотрят на вас стеклянные глаза кукол? А у Диккенса они смотрят.

Когда зрители забывают, что они находятся в театре, когда они забывают, что это только представление, когда им становится очевидным, что это сама жизнь, о, тогда!., смотрите, как ведут себя зрители такого театра, согласно описанию одной газеты: «Зрители перестают кашлять, сморкаться, разговаривать, эта интимность не нарушается внешними поводами, посторонними вмешательствами» («Русские ведомости»). «Все пришли и отдохали». Ну, еще бы. Такой предоставлен комфорт: к замочной скважине подставлено мягкое кресло, «зал погружен в черную темноту», и можно, не краснея, глазеть, как кто-то одевается. А когда «нельзя распознать, что такое белеет, женщина или подушка», тогда Бенуа говорит: «я не много знаю примеров такого полного слияния реалистического и фантастического, как здесь».

* * *

Евг. Адамов в письмах своих из Москвы («День», 7 марта 1915), сравнивая постановку «Сверчка на печи» в Студии Художественного театра и «Каждого Человека» у Ф. Ф. Комиссаржевского¹, заявляет: «Постановка «Каждого Человека» гораздо «интереснее», что и говорить. И публика *понимает* это, и критик не может не признать. Однако того чистосердечного волнения, того энтузиазма, какой я видел в «Студии», в театре Комиссаржевского нет и следа»... Не было, видите ли, «того, что нужно публике». И автор письма, торопясь вместе с публикой к замочной скважине, пытается так утешить покинутого публикой директора театра с искусством: «Будем справедливы к служению будущему. Если в настоящем это только частный успех, только подготовительная «орнаментальная» (?) работа, если в ней нет законченного целого, то не только для самоотверженно идущих новыми путями, но и для театра это залог дальнейшего успеха». Мы не видели «Каждого Человека», но предпочтем театр с

^{*} Гордон Крэг, Искусство театра. Перевод под редакцией В. П. Лачинова. Изд. Н. И. Бутковской.

искусством, но без публики, театру с публикой, но без искусства, ибо мы знаем, что после того, как «все обступили дверь и продрались взглянуть», явился Кочкарев с вестью: «чш... кто-то идет»,— и все «отскочили прочь». Всякому бесстыдству бывает конец.

Упомянув о постановках «классических» пьес, «которые продефилировали за последнее время» перед публикой*, Бенуа торжественно заявляет: «роковая ошибка» всех этих постановок и заключается именно в том, что лица, их ставившие, заботились больше всего об «иллюзии старинности» или о создании так называемой «стильности». Так как среди других постановок с «роковой ошибкой» Бенуа упомянул постановку мольеровского «Дон Жуана» на сцене Александрийского театра (1910 г.), мне представляется необходимым (почему — это станет ясным из дальнейшего) сказать, что ни «иллюзии старинности» (в том смысле, как ее понимает Бенуа), ни «стильности» художник Головин и режиссер Мейерхольд не искали. А что ими искалось и что, по признанию людей, которым они верят, в постановке мольеровского «Дон Жуана» удалось им осуществить, мне пришлось уже однажды писать¹, и мне нет надобности сейчас повторять это. Когда Бенуа указывает нам, куда идти от «роковых ошибок», чтобы впредь выступать с постановками, свободными от них (этих «роковых ошибок»), то он старается ввести нас в свое понимание и «истинного стиля» и «истинной историчности» так: «перед нами самая стихия искусства, которая есть правда[†], которая отвечает настоятельной ненасытной потребности нашей души познать жизнь во всей ее сложности»[‡]. Мы решительно отказываемся следовать за Бенуа на пути к им открытой «правде» в искусстве, так как и постановкой мольеровского «Мнимого больного»², и постановкой трех драм Пушкина Бенуа не только теоретически, но и на деле, во всей полноте, раскрыл нам свое понимание задач искусства Театра. Встав на защиту своей постановки от обвинений со стороны тех, кто выступил за Пушкина против Бенуа, последний в своих доводах рго[§] захотел опереться на Пушкина («О драме» и письма к Раевскому), но, к сожалению, Бенуа нашел и заучил не те отрывки из Пушкина, которые должны были хоть немножко подкрепить маститого живописца на пути к национальному театру. Не желая следовать за Бенуа, которому, как он давно показал, закрыты все пути к подлинному русскому театру, мы спешим, однако, указать на то место из опубликованного Пушкиным манифеста**, которое опрокидывает всю театральную эстетику Бенуа, опирающуюся на «подлинное чувство жизни, искренность, правду»^{††}, «живое переживание»^{‡‡}, на «познание жизни во всей ее сложности»^{§§}. Обращаем внимание Бенуа на то место, где Пушкин с сожалением говорит: «мы всё еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе, и что главное достоинство искусства есть польза»^{***}.

Когда Бенуа отверг сценическое истолкование мольеровского «Дон Жуана» на Александрийской сцене, нам было решительно все равно, какого мнения держится о нашей постановке маститый художник^{†††}. Я ношу при себе золотую дощечку, которую однажды при-

* См. «Речь», Александр Бенуа. Пушкинский спектакль (1915. 31—III, 7—IV, 16—IV).

† Курсивы мои.

‡ Бенуа, фельетон III, столбец 7 (далее везде будем, не повторяя названия газеты («Речь»), сокращать: Бенуа — Б., фельетон — ф. (цифра), столбец — ст. (цифра).

§ — за (латин.), то есть в защиту своей постановки. — Ред.

** Эту заметку о драме («к сожалению», — как пишет Бенуа, — «столь отрывистую, но все же» — обратите внимание на это снисходительное «но все же» — «содержащую массу глубоких мыслей»), — эту заметку мы считаем своего рода манифестом Пушкина, тесно связанным с его «опытом драматических изучений». «Словами «О драме» Мейерхольд определяет здесь и далее заметки Пушкина о народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина. — Ред. >

†† Б., ф. I, ст. 6.

‡‡ Б., ф. III, ст. 8.

§§ Б., ф. III, ст. 7. Курсив мой.

*** Пушкин. О драме. Курсив поэта.

††† Напрасно Бенуа думает, что кто-то дорожит теми аттестатами, которые он раздает деятелям искусства. Но посмотрите, как автор «художественных писем» в «Речи» умилен той миссией, какую сам на себя воз-

нес мне один из моих друзей; «вот,— сказал он,— хорошая защита против театральных рецензентов»; на дощечке вырезаны такие строки Пушкина:

«...Читая разборы самые оскорбительные, старался я угадать мнение критика, понять со всевозможным хладнокровием, в чем именно состоят его обвинения.— И если никогда не отвечал я на оные, то сие происходило не из презрения, но единственно из убеждения, что для нашей литературы *il est indifferent**, что такая-то глава «Онегина» выше или ниже другой»³. Принял я тогда этот подарок-талисман со словами: «Беру, хоть я и не Пушкин» (со-весть моя чиста: я, как видите, оказался скромнее художника, раздающего аттестаты). Прочитав фельетон Бенуа о «Дон Жуане», я не забыл воспользоваться своим талисманом, положил его перед собой и мне стало ясно: «*il est indifferent*» для русского театра, что Бенуа почел постановку мольеровского «Дон Жуана» «балетом в Александринке»⁴. И я забыл скоро не только о существовании злого фельетона, но даже о самом его злом авторе. Теперь я вижу мудрость пушкинского «*il est indifferent*». Прошло пять лет, и Бенуа, метавший отравленные стрелы в александринского «Дон Жуана», утверждает сам его прочное существование. Навсегда ли? О, это всецело зависит от того, не придется ли у лодки (на борту ее значится «эстетика Бенуа»), на которой плывет по морю печатного слова Бенуа, переставить паруса по ветру, так часто меняющему свое направление.

Каким же образом случилось, что Бенуа *утвердил* прочное существование мольеровского «Дон Жуана» на Александринской сцене?

Пусть как на суде. По вопросам, которые я буду задавать,— кому надо, тот будет угадывать, для каких конечных выводов ставлю такие вопросы:

Почему тогда, когда Бенуа смотрел «Дон Жуана» в нашем толковании, он не сказал себе: «какая ересь в запретах прикасаться к Мольеру[†] или в приказах так (как то постановили ученые люди) и не иначе... его... понимать?» Прошу заметить: теперь так говорит Бенуа в ответ критикам пушкинского спектакля.

Почему тогда, когда Бенуа смотрел «Дон Жуана» в нашем толковании, он не сказал еще и это: «близоруким поклонникам (Мольера) чужда мысль, что Мольер[‡] тем и Мольер, что он целый мир, что граней в нем без числа, и что поэтому к нему можно подходить с самых противоположных сторон. А главное — именно так и *нужно делать*»[§]?

Когда Бенуа смотрел «Дон Жуана», отчего тогда не заявил он о том, что не следует «запрещать *живые подходы* ** к поэту, чтобы видеть в каждом таком подходе нечто кощунственное, требующее общественного протеста»^{††}.

Отчего тогда Бенуа не заявил, что для самых этих отдельных случайных оплодотворений «дерзкие попытки вскрытия и подходы с новых сторон... играют решающую роль. Они снова вспахивают общественное сознание, после чего последнее снова и может принять семена красоты и истины»^{‡‡}?

Почему?

В то время Бенуа никак не мог предположить, что ему когда-нибудь придется: во-

ложил:

«Я знаю, мне бросят упрек в чрезмерном увлечении, в пристрастии,— тот самый упрек, который я слышал столько раз на своем веку и с самых давних пор — тогда еще, когда я пожелал поделиться своим восторгом от творчества Сомова и Врубеля; те же упреки сыпались затем на меня за Бакста, и за Дункан, и за Фокина, и за Нижинского, и за Стравинского, и за Дягилева и т. д. и т. д. И еще в прошлом году (несмотря на достаточно проверенную надежность моего глаза) мне снова не поверили, когда я (преклонился перед талантом Гончаровой. Однако, разумеется, эти упреки не могут помешать мне *исполнять мой долг*, и я бы согрешил, если бы из каких-либо соображений не выделил названных двух, только что начинающих и уже так радующих художников» («Речь», 24—II—1915, А. Бенуа. «Сверчок» на сцене Студии.— Курсив мой).

* — безразлично (*франц.*).— *Ред.*

† В этом месте у Бенуа написано «к Пушкину» в его ф. I (ст. 1).

‡ У Бенуа читай «Пушкин» (ф. I, ст. 1).

§ Курсив Бенуа.

** Курсив Бенуа.

†† Б., ф. I, ст. 2.

‡‡ Б., ф. I, ст. 2.

первых, драпироваться в плащ театрального новатора и, во-вторых, стрелять из-под этого плаща в тех самых, в рядах которых он недавно состоял (пристроившись, по-видимому, на время, только ради защиты «классиков» от «прикосновений недостойных рук»).

Но тут мы становимся свидетелями игры с *подменами* в гофмановском духе.

Если Бенуа пишет: «все горе в том, что Пушкин превратился в классика, иначе говоря, он для русского общества уже не радующий, не живой творец, не близкий к душе человек, а некий жупел и застылый кумир, требующий особых надоевших ритуалов»^{*}, то знайте,— это Бенуа идет войной на Бенуа. Потому что (можно с уверенностью сказать) в России, даже и в медвежьем углу, не найдется человека, для которого Пушкин стал «уже не радующим, не живым творцом». Другое дело, если в написанном Бенуа слово «Пушкин» заменить словом «Мольер», тогда может выйти то, что надо: сообщение о том, что в 1910 году был такой требовавший надоевших ритуалов театральный критик. Имя этого критика — Бенуа. У него тогда к Мольеру[†] выработалось академическое, иначе говоря, раболепное и тупое отношение, которое уже свело и Гёте, и Шекспира, и Данте — всех самых живых, всех самых ценных — в потемки святилищных тайников, не многим отличающихся от потемок кладовых или архивов».

Неужели автор «Балета в Александринке» подпишется под этим? Конечно, нет, — и тогда снова придется зачеркнуть «к Мольеру» и снова написать «к Пушкину». Но мало ли что было пять лет тому назад?! Бенуа тогда еще не освобождал из-под груды архивных залежей Пушкина. Бенуа тогда освобождал классика Мольера из цепких рук новаторов и, освобождая, отдавал его «на поедание учителей словесности»[‡]. А чтобы не казаться голословным, Бенуа (в период времени между рецензией о «Дон Жуане» на Александринке и последними своими статьями в «Речи» в защиту пушкинского спектакля) представил публике «Мнимого больного», инсценировав его «классически»[§].

Тогда (в дни постановки мольеровского «Дон Жуана» на Александрийском театре) Бенуа был охранителем «классических» традиций на сцене, теперь (в дни постановки пушкинского спектакля) Бенуа восстает против «классических» традиций.

Ничего нет странного. Противоречие было бы только в том случае, если бы Бенуа, в 1910 году выступивший против «оживления» «классиков», в 1915 году, принявшись за такое «оживление», инсценируя Пушкина, пошел путем дерзаний. Тогда, конечно, Бенуа пришлось бы сознаться в измене прежним лозунгам.

Но как же? И против «оживленного Мольера» — что-то написано, и фраза «мне ли не знаком истинный стиль Мольера» — сказана, и плащ театрального новатора на плечах, и стрельба по своим из-под плаща театрального новатора открыта.

Может быть, здесь — человек стареющий, которого перегоняют или талантливые молодые (Гончарова), или люди одного с ним поколения, но не теряющие молодости (Головин), брюзжит, когда мечту его осуществляют так, как надо, другие, не он сам («мне ли не знаком истинный стиль Мольера»)?

И как же: в *теории* всплывают такие фельетоны, как «Балет в Александринке», на *практике* возникают такие постановки, как «Мнимый больной»?

На практике — натуралистическая постановка (пушкинский спектакль), в теории (фельетоны о нем в «Речи») — признание, будто ничего нет в постановке натуралистического.

Хоть бы знать, сколько фигур в этой игре с подменами выставил нам Бенуа-Фреголи⁵?

Приходит счастье, кладет в руки перлы — маленькие драмы Пушкина. Этим счастье и кончается. Приходит месть. Искусство мстит за измену (разве «Мнимый больной» Бенуа не измена после «Дон Жуана» в Александринке и после «Мещанина во дворянстве» Сапунова

* Б., ф. I, ст. 1.

† У Бенуа: «к Пушкину» (ф. I, ст. 1).

‡ Б., ф. I, ст. 1.

§ «И что,— спрашивает Н. Лернер («Биржевые ведомости», 29—IV—1915, утренний выпуск),— прибавил он (Бенуа) к обычным постановкам «Мнимого больного»? — только погнался за пустяками и без «стыдливого чувства меры» усилит элемент буффонады».

— Комиссаржевского?⁶). Бенуа хотел взять в руки перлы, но они рассыпались. Режиссер-художник драпируется в тогу новатора, а на сцену выплывают фантомы мейнингенцев.

В этот раз тога новатора осталась только для прогулок по газетным столбцам. Месть за измену так велика, что оставляет маститого художника в каком-то странном ослеплении. Читавший фельетоны Бенуа и пришедший на пушкинский спектакль сбит с толку: «весь *raison d'être** Художественного театра вообще в смелости, с которой он подходит к каждому, будь то самому классическому, произведению»... «в этом зачастую причина, почему творчество его так ошеломляет»[†]. Читаешь и не веришь. Но ведь так могла бы написать, например, Гончарова, поставившая Гольдони в Московском Камерном театре⁷, если бы вздумала защищать от кого-нибудь свои замыслы. Прочитавший дифирамбы Бенуа по адресу Московского Художественного театра, как *театра опытов и дерзаний*, в связи с постановкой пушкинского спектакля, прочитавший это до спектакля, придя на спектакль, уйдет разочарованным.

Инсценировка пушкинских драм явление до такой степени банальное, что даже трудно понять, как поднялась у Бенуа рука написать по поводу этого спектакля так, как будто он действительно является образцом каких-то дерзаний.

Бенуа восклицает: дай бог ему (Художественному театру) сил, энергии и смелости и впредь дерзать, дерзать и дерзать!..

Дерзать? Какое же дерзновение снова возвращаться к способам мейнингенского Кроненка, когда русский театр успел занести в свою летопись целый ряд постановок, которые, с тех пор как были у нас мейнингенцы, далеко увели нас в сторону от дебрей натурализма. В том же Художественном театре стоит вспомнить «Гамлета», хоть и не всецело крэговского⁸, вспомним целый ряд замечательных достижений в «Драме жизни». Не будем даже говорить о других театрах, где еще до сих пор памятны работы Сапунова, где так недавно обещал столько чудес Стеллецкий («Снегурочка», «Царь Федор Иоаннович»), где только что блеснула Гончарова.

2

«Художественный театр есть орган чересчур вещественных материальных исканий, почти что обывательской психологии». Такое мнение исходит не от Бенуа, но Бенуа на всякий случай присоединяется к нему: «чтобы это мнение было абсолютно лишено всякого смысла — это нельзя сказать. В нем есть доля истины». Есть доля истины в укор Художественному театру: «даже Мольер и Гольдони уже вам не по плечу. *Вы исказили их преизбытком вещественности, натуралистическим утяжелением*, где же вам помышлять о Софокле, Гёте, Шекспире и Пушкине?»[‡]

В этом мнении есть доля истины, так говорит Бенуа.

Не таится ли в присоединении Бенуа к нему желание взвалить вину в неудаче на Художественный театр?

Откуда явилось такое утверждение, которое никогда так ясно не звучало во всей своей верности прежде и которое так верно звучит в отношении пушкинского спектакля: драмы Пушкина искажены *«преизбытком вещественности, натуралистическим утяжелением»*? А это: «Художественный театр есть орган чересчур вещественных материальных исканий, почти что обывательской психологии»?

«В этом мнении есть доля истины», — говорит Бенуа. А сам Бенуа? Смотрите, каков: он может носить в голове своей иные представления об «идеальном» сценическом исполнении и Мольера, и Гольдони, и Пушкина, нежели те, которые он «сообща с Художественным

* — смысл существования (*франц.*) — *Ред.*

† Вы ждете подтверждения этого заявления примером? Бенуа не замедлит дать пример, но такой, который не соответствует действительности: «...почти все им (Художественным театром) созидаемое сначала не принимается — вспомним, ведь даже все Чеховы вначале проваливались или сопровождалась жестокой критикой». Мы знаем, что Чеховы в Художественном театре никогда не проваливались, ни в начале, ни в конце, и никогда не сопровождалась жестокой критикой ни публики, ни прессы.

‡ Все три цитаты из Б., ф. I, ст. 3; курсивы мои.

театром» передал в пушкинском спектакле.

Бенуа не питал иллюзий насчет того, что Пушкин «в Московском Художественном театре получит и легкость, и музыку, и импровизационный блеск, и стыдливое чувство меры»^{*}.

Поставив рядом два напева (один о Художественном театре как «оргane чересчур вещественных материальных исканий» и другой о том, как Бенуа может, если захочет, носить иные представления об «идеальном сценическом исполнении Пушкина»), я начинаю бояться вот чего: что если подойти к Бенуа в упор и сказать ему: как это вы, Александр Николаевич, войдя в Художественный театр после того, как там уже работали и Крэг («Гамлет») и Добужинский («Где тонко, там и рвется» и «Николай Ставрогин»)⁹, как же вы, явившийся заменить в этом театре господ Симовых, не до себя подняли театр, а сами пошли на ряд компромиссов: стали снова насаждать мейнингенство, явление самое вредное из всех, что знал Художественный театр?

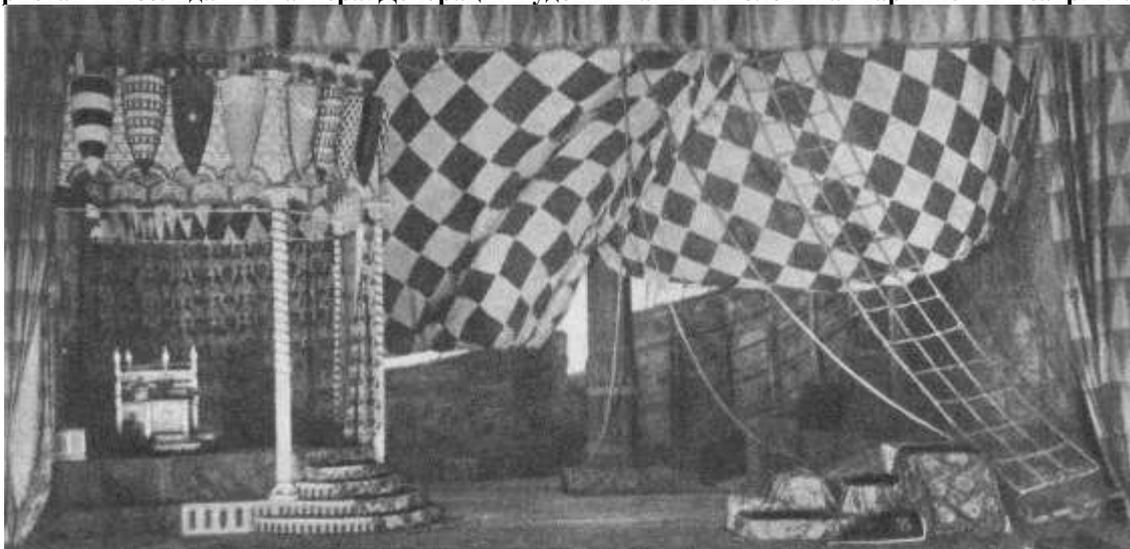
Если такое сказать Бенуа, он ответит (я уверен) так: «разве *это* я хотел показать?» — и не замедлит свалить всю вину *неудачи* и на театр и на актеров. И не замедлил. Смотрите в «Речи» у Бенуа: 1) «Кое-что из такого правдоподобия[†] перепало и на долю пушкинского спектакля — *помимо моего желания* и помимо сознания я воли самого театра, просто в силу «застарелой привычки»[‡]. 2) «В своих эскизах я постарался держаться простейших

^{*} Б., ф. I, ст. 6.

[†] «Да, «правдоподобие» в понимании Пушкиным этого слова, то есть рабскую имитацию жизни, следует ненавидеть, и все, что в Художественном театре есть такого, — это, разумеется, «от дьявола» и подлежит постепенному удалению» (Б., ф. I, ст. 6).

[‡] Б., ф. I, ст. 6—7; курсивы мои.

«Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Декорации художника А. Я. Головина Мариинский театр. 1909 г.



«Орфей» Х.-В. Глюка. Эскиз декорации. Художник— А. Я. Головин. Мариинский театр. 1910 г.



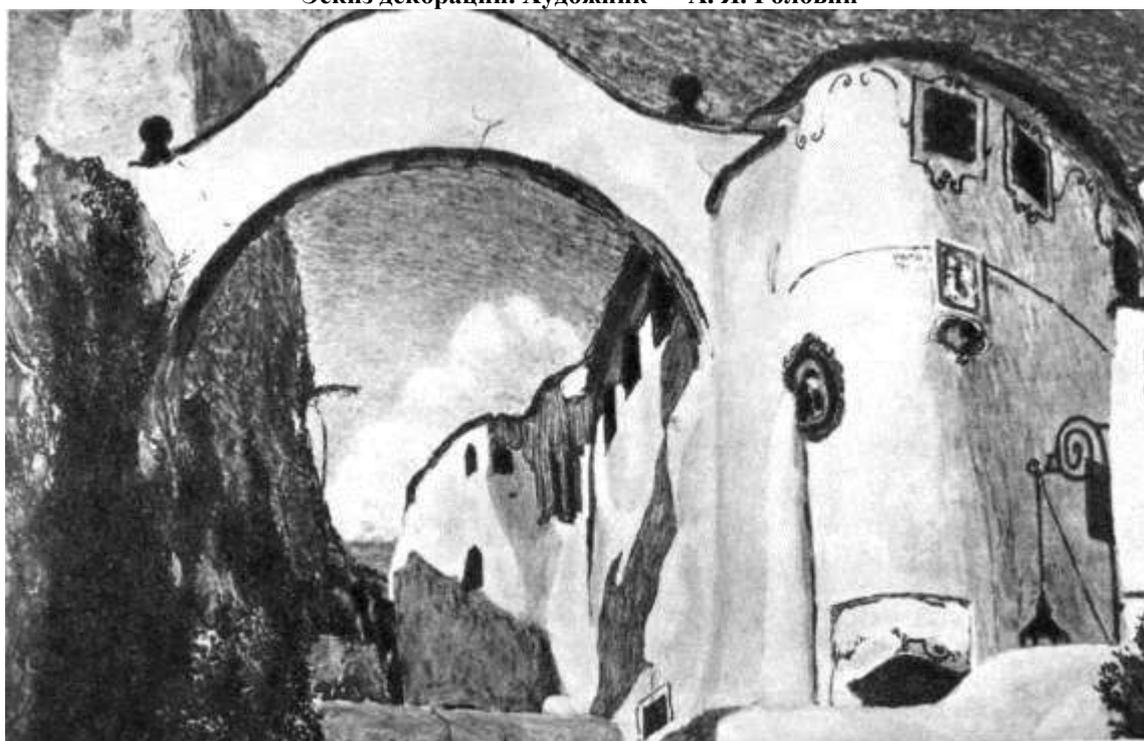
«Дон Жуан» Мольера. Александрийский театр. 1910 г.
Дон Жуан — Ю. М. Юрьев



Сганарель — К. А. Варламов



Эскиз декорации. Художник — А. Я. Головин



Первый вечер Студии Вс. Мейерхольда.
Эскизы костюмов. Художник — А. В. Рыков. 1915 г.



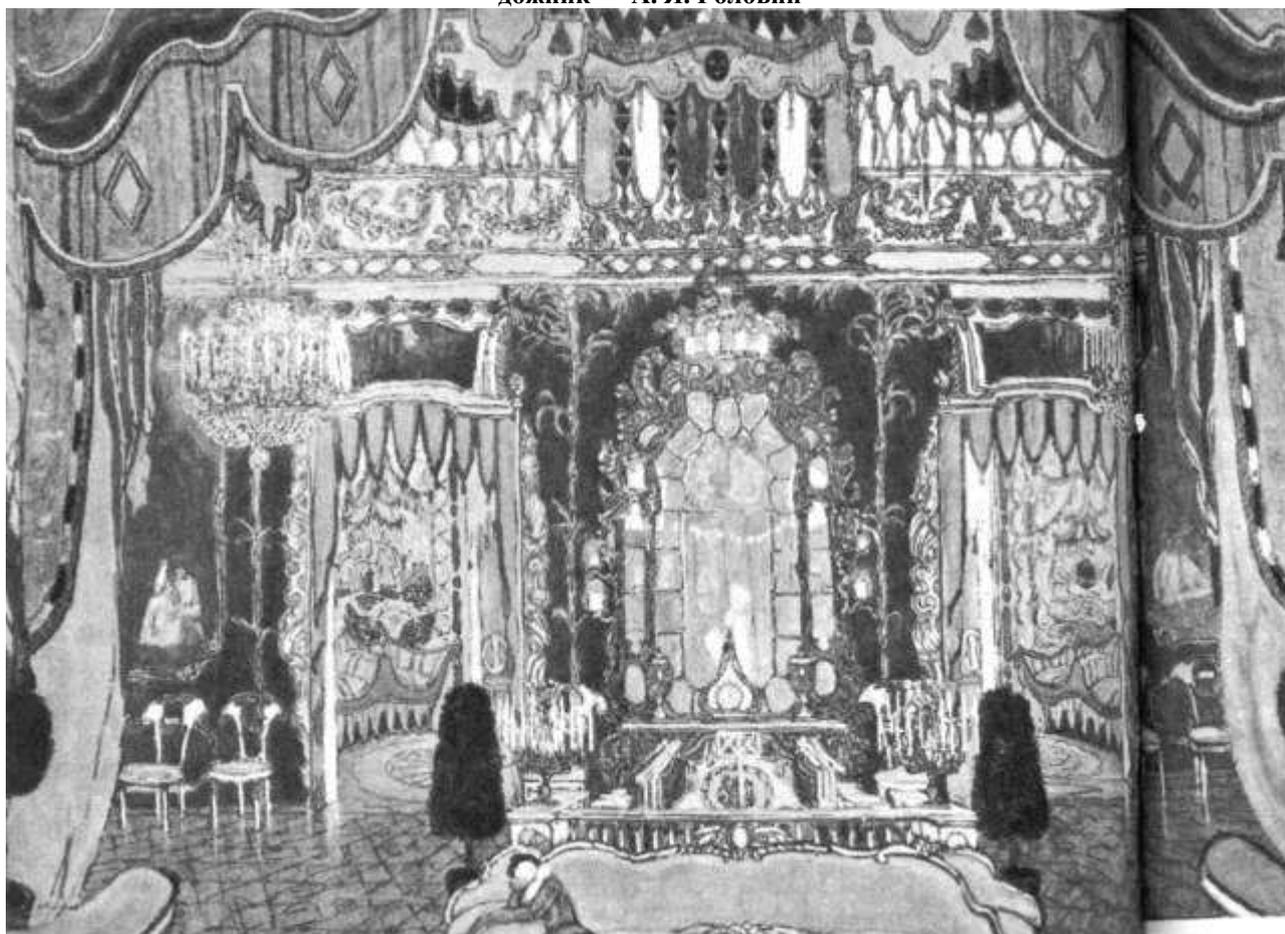
«Гроза» А. Н. Островского. Эскиз декорации. Художник — А. Я. Головин. Александрийский театр. 1916 г.



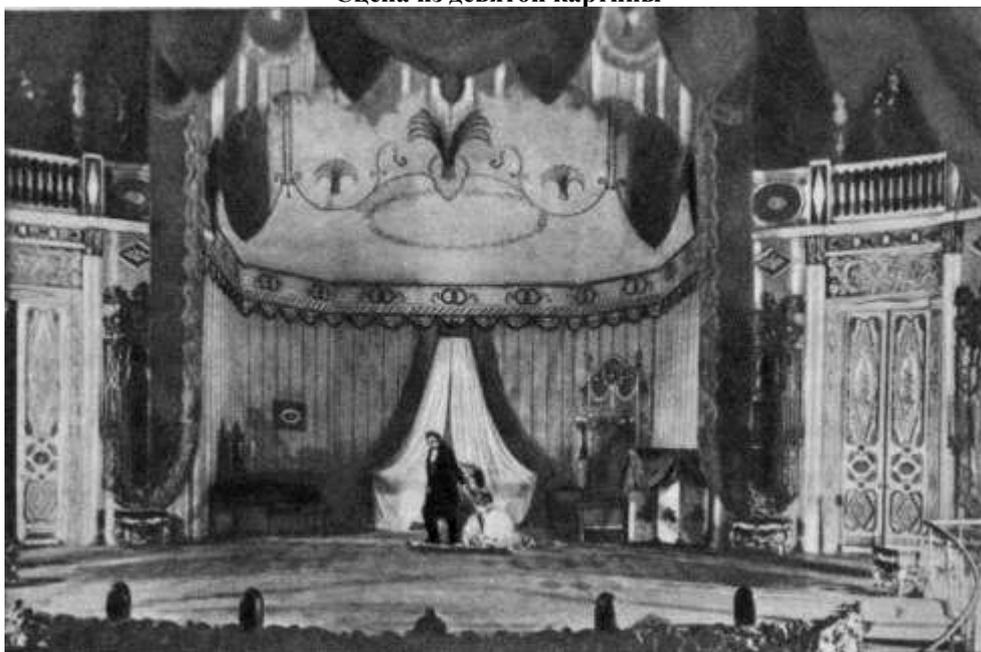
Эскиз костюма Катерины. Художник — А. Я. Головин



«Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Александрийский театр. 1917 г. Эскиз декорации второй картины. Художник — А. Я. Головин



Сцена из девятой картины



схем, ясных линий, уравновешенных масс и ограничил бутафорскую часть до минимума»^{*}. В теории задача разрешена довольно просто («решение представлялось в теории довольно простым»). Но «во время осуществления *на практике* встретились несколько неожиданных и чисто технических затруднений»[†].

Бенуа пытается свалить вину еще и на актеров, несмотря на то, что так торжественно нас уверил, что актерам в пушкинском спектакле сознательно дана величайшая свобода.

«Добиваться ее (пушкинской легкости) — это значило бы преувеличивать меру своих средств, рассчитывать найти в людях исключительно талантливые черты, присущие лишь таким одиноким гениям и богам, как Пушкин или Моцарт»[‡]. Актеры Художественного театра оказались только «талантливыми». Вот если бы они были гениальны, о, тогда можно было бы этой самой пушкинской легкости добиться.

Но самое страшное вот где... Бенуа говорит: «Произошло соединение двух независимых начал, при полном сохранении за каждым этой его независимости и без каких-либо компромиссов по существу. Получилось нечто вроде взаимного обогащения и обмена веществ»[§].

Надо совершенно не знать существа театра, чтобы сказать такое. Две ярко выраженные индивидуальности (Художественный театр и Бенуа) сходятся, берутся совместно за постановку Пушкина и... не сливаются в единую силу, а каждый сохраняет свою независимость. «Без каких-либо компромиссов»? Кто поверит? — Да вот... один уже сознается, заявляя о каких-то «иных представлениях», об «идеальном» сценическом исполнении Пушкина. Это ли не компромисс? Мочь носить иные представления об инсценировке пушкинских драм, и не захотеть их реализации. Здесь, вижу, компромиссничал один Бенуа.

Мы знаем репутацию Художественного театра: когда театр этот захочет, он умеет следовать за художником, даже так далеко, как далеко вел его случайный гость — Эдвард Крэг. Мы не имеем никаких оснований думать, что в пушкинском спектакле Художественный театр заранее определил художнику какую-то границу, за пределы которой он отказывался следовать за ним.

«Получилось нечто вроде взаимного обогащения и обмена веществ»^{**}. Не знаю, что выиграл Бенуа; мы видим, как Художественный театр от этого процесса проиграл. Бенуа вернул Художественный театр к тому положению, которое отмечено постановкой «Венецианского купца»¹⁰, то есть как раз к тому времени, когда постановки «искажались преизбытком вещественности, натуралистическим утяжелением».

Тут налицо та великая измена, следствием которой является в деятельности Художественного театра новый сдвиг по наклонной плоскости вниз, <она> разрушает и достижения Крэга и опыты Добужинского. Изменой запятнал себя Бенуа, пожертвовавший, при постановке Пушкина «всем и даже вкусом». Что понимает Бенуа под «всем», совершенно верно раскрывает Н. Лернер^{††}. В эту категорию входят: «и легкость, и музыка, и импровизационный блеск, и стыдливое чувство меры»^{‡‡}.

Чтобы ближе продвинуться к вопросу об искажении Пушкина «преизбытком веще-

* Б., ф. II, ст. 1.

† Ibid.

‡ Б., ф. II, ст. 5.

§ Б. ф. I, ст. 6.

** Б., ф. I, ст. 6.

†† «Биржевые ведомости» (утренний выпуск 29—IV—1915): «Простоту А. Н. Бенуа».

‡‡ «Что именно это понимает Бенуа, стоит только сопоставить два места из его фельетона (I, 6—7):

1) «И все же я, не задумываясь, предоставил себя и свое творчество для постановки и Мольера, и Гольдони, и Пушкина на сцене Художественного театра, ни минуты не питая иллюзий насчет того, что здесь я получу *и легкость, и музыку, и импровизационный блеск, и стыдливое чувство меры*. Поступил же я так потому, что *взамен всего этого* я рассчитывал получить подлинное чувство жизни, искренность, *правду*, а за эти драгоценности я с готовностью отдам все, ибо они мне представляются главными драгоценностями, бесконечно перевешивающими все остальное»; и 2) «Мне кажется, что кто влюблен в *правду* согласится, что *для нее* можно *пожертвовать* всем и даже вкусом — тем более, что, в сущности, в правде всегда сокрыт подлинный вкус» (нашим курсивом отмечены места, которые следует сопоставить).

ственности, натуралистическим утяжелением», отсылаем к Бенуа: «Я обещал в прошлый раз объяснить, почему именно в декорации «Пира» я отошел от той простоты, которую я себе поставил задачей. Вместо объяснения — я покаюсь. Это — ошибка. И меня (скажу больше, нас всех) в начале Вильсон¹¹ захватил больше, нежели Пушкин. Захотелось в одной картине выразить ужас опустошающего бедствия, нагрывшего, на богатый, оживленный город. Отсюда в самых зданиях «столько вещественности», столько следов только что остановившейся, внезапно притушенной уличной жизни. Так же и в аксессуарах захотелось дать как можно больше «старой Англии», и звона рюмок и стаканов, следов несомненно вкусного и веселого пиროвания. Все это и завело в слишком густые дебри реализма, все-это и заставило сделать ошибку против «вкуса» в понимании Пушкина, проронившего однажды такую мысль — что «истинный вкус состоит в чувстве соразмерности и сообразности» (ф. III, ст. 4,5; курсивы мои).

Да, и мы, смотревшие «Пир во время чумы», вместе с Бенуа взяли «в густых дебрях реализма» (притом, надо заметить, черное видели черным, белое — белым). Но почему, когда речь заходит о «Каменном госте», нас приглашают считать черное белым, а белое черным? Ведь и в «Каменном госте» мы, вместе с Бенуа, взяли «в густых дебрях реализма». Как хочет Бенуа, но мы не видим решительно никакой разницы между теми двумя способами инсценировок, в различии которых (двух способов) он хочет нас убедить. Мне кажется, Бенуа сбит кем-то с толку: ему кто-то сказал, что «Каменный гость» «как в публике, так и в прессе пользовался успехом». Тогда, когда Бенуа приступал к экспозиции постановок, он отлично понимал (о чем мимоходом сам упоминает, см. ф. III, ст. 9): «Каменный гость» несмотря на свою оперность*, ничуть не требует к себе иного отношения, нежели «Пир» и «Моцарт». В постановке всех трех драм разве только в том и была разница, что в «Пире» много «вещественности», много «следов... жизни» в зданиях снаружи, а в «Каменном госте» не только в зданиях снаружи, но еще и в зданиях внутри. В «Пире» Бенуа «захотелось дать как можно больше «старой Англии», «звона рюмок и стаканов», а в «Каменном госте» звяканием цепей, щелканьем замков, переключением ночных сторожей ему захотелось дать как можно больше старой Испании. В «Моцарте» такие же подробности быта (см. письменный стол Сальери), никому не нужные, как и в «Пире». Напрасно Бенуа думает, что только в «Пире» его «все это завело в слишком густые дебри реализма». И «Пир», и «Каменный гость», и «Моцарт и Сальери», все эти постановки одинаково грешат против «вкуса» — конечно, в понимании Пушкина, проронившего однажды такую мысль (см. Бенуа, ф. III, ст. 5): «истинный вкус состоит в чувстве соразмерности и сообразности», — а не в понимании Бенуа, который полагает, что «в сущности, в правде всегда сокрыт подлинный вкус»†.

* О выдуманной Бенуа оперности «Каменного гостя» стоит когда-нибудь поговорить.

† О какой правде идет речь, уже мы знаем. Вспомните, что в «Каменном госте» Качалов искал «жизненного» Дон Жуана («...едва ли можно увидеть на сцене более жизненного Дон Жуана, нежели Качалов», ф. III, ст. 9). Рустейкис — Моцарт отмечен Бенуа, как «абсолютно естественный и жизненный», Станиславский — Сальери, как «настоящий человек» (ф. III, ст. 6 и 8). Бенуа успел забыть, что писал раньше: «...рабскую имитацию жизни следует ненавидеть» (а между тем в пушкинском спектакле, от начала до конца, Бенуа остался верен именно этой рабской имитации жизни), «...и все, что в Художественном театре есть такого — это, разумеется, «от дьявола» и подлежит постепенному удалению» (Б., ф. I, ст. 6). Постепенному, а не немедленному? О, как трудно, по-видимому, расстаться с «густыми дебрями» натурализма.

«Возможно, что *найдется* и такой актер, который свяжет правдивую глубину переживаний с дивной музыкальностью речи и прочтет Сальери так, как вероятно, читал свои стихи сам Александр Сергеевич. Однако в наше время русская сцена еще *не родила* такого чуда, а пока что нужно радоваться тому, как один из ее представителей, сознавая всю трудность задачи, весь страшный риск опыта, пожелал представить нам впервые «подлинного» Сальери — не театрального злодея, не «солиста», говорящего напыщенные ариозо, а *настоящего*, раздавленного совестью, сознанием беззакония своего, человека с живой, томящейся по свету душой и все же гасящего этот свет, следуя велениям бесовских побуждений. Какая огромная и высокая задача — и неужели она заслуживает той нелепой травли, которой подвергся этот герой-артист со стороны «любителей пушкинского слова?»» (Б., ф. II, ст. 6).

В чем же героизм? В том, что актер в условное искусство вносит «подлинные» элементы, в фигуре, созданной для театра («Театральный злодей»? Да! Театральный злодей), пытается изобразить настоящего человека (где подсмотренного?)... И Бенуа удивляется, что «любители пушкинского слова» поднимают свой голос в

«Истинный вкус состоит в чувстве соразмерности и сообразности». Отчего Бенуа не прочитал этого до постановки? Разве допустил бы он тогда, чтобы Статуя Командора в сцене III была бутафорской, и чтобы в сцене IV являлась не та самая статуя, которую мы видели в предыдущей сцене, и чтобы размеры двух фигур не были согласованы. И потом эта статуя, которая кивает в сцене III... Неужели Бенуа не почувствовал, как важно, чтобы с самого начала сцены у памятника Дон Жуан* и Дона Анна вели свой диалог в присутствии третьего лица, столько же каменного, сколько и живого Командора? Статую Командора, как и в сцене IV, так и здесь, в сцене III, должен изображать актер. Неподвижность живого тела, изображающего мрамор, вызвана произвести на зрителя тот специфически-театральный ужас, которого так ждет Пушкин от волшебства драмы («смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые волшебством драмы»†).

Разве не «волшебством» (что тут реального?) звучит та вызывающая и «смех» и «ужас» сцена, когда в комнату Лауры входит Дон Жуан. Войдя, Жуан мчит сцену от поцелуя к убийству Дон Карлоса с такою стремительностью, что для того, чтобы вполне насладиться технической ловкостью поэта в этом появлении, кто не захочет много раз перечитать эту короткую сцену? Но какой посмеет режиссер хоть на секунду замедлить эту сцену при постановке для того, чтобы продлить наслаждение зрителя, лишенного возможности перелистнуть страницу назад. И дальше та же стремительность: только что промелькнула ремарка «Дон Жуан осматривает тело», и вы сию же секунду видите Жуана снова целующим Лауру. Надо быть музыкантом, чтобы понять всю силу значения той быстроты, с какою течет время у Пушкина в его «Каменном госте». «Истинного вкуса», состоящего «в чувстве соразмерности и сообразности», не дано режиссеру, допустившему в «Каменном госте» антракты. Вынудит к ним, быть может, Даргомыжский по условиям оперного театра, имеющего дело с требующими отдыха оркестровыми музыкантами, но в драматическом театре?

Наперекор «чувству соразмерности и сообразности» построен передний портал, который на протяжении всего спектакля ни разу не согласовывается с размещением масс на самой сцене. Если есть условный портал, все, что строится на сцене (нужно ли было прибегать к услугам лепщика?), должно вытекать из тона, заданного просцениумом. Так неприятно бывает смотреть на раму, которая прежде обрамляла подлинную живопись (к жизни рама была вызвана ею) и которая теперь украшает собой приложение к «Ниве», после того как обедневший хозяин картины продал ее ценный холст.

Самый ужасный удар «чувству соразмерности и сообразности» нанес Бенуа, конечно, тем, что Дон Жуан и статуя Командора не проваливаются.

Не в этом ли заключительном аккорде апогей достигнутого Пушкиным волшебства драмы, призванного потрясти все струны нашего воображения?

Пушкин мечтал о «преобразовании драматической нашей системы»‡ и, отметив, что «комедия — счастливее» («мы имеем две драматические сатиры»§), отдал себя служению драме.

«Неуспех драмы моей огорчил бы меня», так писал Пушкин, отдавая «Бориса Годунова» на суд публики. Тогда еще не было написано «О драме», тогда еще не написаны были маленькие болдинские драмы. Мог ли Пушкин, отдавая свои драмы на суд тридцатых годов, предполагать, что почти через сто лет явится человек, который осмелится поправлять один

защиту пушкинского Сальери против Сальери Бенуа — Станиславского.

* В течение долгого времени в изданиях «Каменного гостя» Пушкина главный герой именовался Дон Жуаном. В советское время была восстановлена пушкинская транскрипция этого имени — Дон Гуан. — *Ред.*

† П у ш к и н . О драме.

‡ «...я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой... и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены», б) «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы». См. Пушкин. Заметки о «Борисе Годунове».

§ П у ш к и н . О драме.

из самых важных моментов «Каменного гостя», наиболее волшебной из всех его маленьких драм.

«Мы всё еще повторяем», — вспоминаются слова сожаления Пушкина*, — «что *прекрасное* есть подражание изящной природе»... «Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами?» Если сам Пушкин задает эти вопросы, как же не понимать, почему «любители пушкинского стиха» запротестовали, когда явились люди, искавшие форму поэта.

Пусть «заметка» Пушкина «О драме» показалась Бенуа «столь отрывистой», — можно ли было искать отражений природы в произведении поэта, спросившего однажды: «что если докажут нам что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»† («правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства»).

«Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах. Но может ли сей обман существовать в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые etc., etc.»‡.

Подделывать в театре настоящие чувствования, представлять настоящие обстоятельства — этим нельзя обмануть в искусстве, где герои говорят стихами.

Несмотря на совершенно ясно выраженную мысль о той громадной разнице, какая лежит, по мнению Пушкина, в воздействии на читателя романа, оды, элегии и в воздействии на зрителя драматического спектакля, Бенуа остается с прямо противоположным пониманием целого ряда мест из манифеста Пушкина, если ухитрится сказать: «Обыденность, будничность обстановки, «домашний образ» входили в расчет Пушкина... Ему это нужно было для создания того настроения, которое он так ценил в «грубом» Вальтер-Скотте и которым полны и «Онегин», и «Медный всадник»... (Б., ф. II, ст. 7).

Бенуа удивляется, что Пушкин «оправдывает Шекспира, позволяющего своим героям выражаться, как конюхам, тем, что *и знатные должны выразить простые понятия, как простые люди*»§. Удивиться этому значит выдать полное непонимание *манифеста*. Весь смысл последнего в том, что Пушкин отмечает именно в Шекспире того «творца трагедии народной», которому следует подражать («Шекспиру я подражал в его *вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом* составлении типов...»**). Указывая, что у Шекспира «герои выражаются в его трагедиях, как конюхи», Пушкин вовсе не рекомендует *этому* именно подражать††, а сожалеет, что «драма оставила язык общепонятный».

Квинтэссенция манифеста в той мысли, что «драма оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного, избранного общества». Пушкин, говоря «истина страстей», «правдоподобие чувствований», вкладывал в эти слова совсем не тот смысл, какой уловил в них Бенуа, передавая все это словом «душевный реализм» и преподнося нам «оживление Пушкина» в грубом «пушкинском спектакле» Московского Художественного театра.

«Нужно было выявить внутреннее течение пьес» (Бенуа). Отчего же выплыло на сцену то именно, чего поэт больше всего не хотел: внешнее правдоподобие, грубый мелочный натурализм?

Неужели вы думаете, Александр Николаевич, что Пушкин говорил о том по-детски придуманном вами «душевном реализме», когда он требовал от драматического писателя «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Режиссер, хоть он и предоставил своим актерам «выявляться непосредственно», должен был объ-

* П у ш к и н . О драме.

† «О драме».

‡ «О драме».

§ Слова, отмеченные курсивом, принадлежат Пушкину.

** П у ш к и н . Заметки о «Борисе Годунове». — Курсивы мои.

†† Пушкин отлично знал недостатки Шекспира... («Шекспир велик, не смотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки»).

яснить им, что это значит: «истина страстей»; ведь это музыкальный термин. Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это — подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения. А «душевный реализм», изобретенный Бенуа, видели мы, что это такое. Нас вообще давно ввела в курс этого дела Любовь Гуревич, эта специалистка по болезням «переживаний»¹². «Душевный реализм» был налицо у Станиславского, но почему режиссер не научил этого гибкого актера произносить стихи как стихи, а не как прозу?¹³ «Душевный реализм» лез из всех пор сладкого испанца Качалова, но почему этот актер походил, как кто-то остроумно заметил, на «присяжного поверенного»? «Душевный реализм» был у Доны Анны, но ведь артистка, переживавшая ее (и не изображавшая ее), не дала ни одной из черт, которыми наделен этот образ¹⁴. Нет, надо рассказать, что я видел на сцене в так называемом «пушкинском спектакле» Московского Художественного театра. Но для этого вовсе не надо ничего восстанавливать в памяти. Достаточно перепечатать «либретто», данное при афишах. Так просто, так жизненно (без всякого волшебства) рассказаны там события «Каменного гостя»:

Сосланный за убийство командора Дон Жуан бежал и по дороге в Мадрит случайно остановился в монастыре, где погребено тело командора. Сюда каждый день приезжает молиться и плакать Дона Анна, неутешная вдова. Дон Жуана охватила внезапная страсть. Под видом отшельника он присутствует при каждом посещении Доны Анны. Дон Жуан в раздумье перед статуей командора. Является Дона Анна. Дон Жуан, под именем Дон Диего, выливает перед Доной Анной весь пыл своей страсти, и Дона Анна назначает Дон Жуану час свидания. Дон Жуан приказывает Лепорелло подойти к статуе и пригласить командора завтра к Доне Анне постоять у дверей на часах во время свидания. Статуя, соглашаясь, кивает головой. Дон Жуан сам повторяет приглашение. Статуя снова кивает. На свидании Дон Жуан открывает Доне Анне свое имя и молит о любви. Появляется статуя командора, и от пожатия его каменной десницы Дон Жуан гибнет.

Либреттист не случайно искажил финал, не сказав нам о том, что Дон Жуан и Командор проваливаются: он рассказал «Каменного гостя» в понимании Бенуа.

Не этого ли эффекта хотел достичь режиссер, принявшийся за оживление Пушкина? С помощью «душевного реализма» и «жизненной игры» маленькая драма, написанная в стихах и полная волшебства, звучит со сцены точно инсценированное либретто при афишах.

4

Манифест Пушкина — сплетение двух лейтмотивов: театр — условен и театр — народен. И когда Пушкин говорит: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя», — было бы ошибкой останавливаться в этом месте манифеста без всякой связи с вопросом: как ей («трагедии нашей, образованной по примеру трагедии Расина») «перейти к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади»? Хоть Пушкин и говорит, что не имеет целью и не смеет «определять выгоды и невыгоды той и другой трагедии, развивать существенные различия систем Расина и Шекспира...», все же в каждом периоде его манифеста слышно томление по народной трагедии. «Драма никогда не была у нас потребностью народной», но это оттого только, что «у нас было напротив»: на Западе «народная трагедия родилась на площади, образовалась и потом уже была призвана в аристократическое общество»; у нас так: «мы захотели придворную, сумароковскую трагедию низвести на площадь». Насколько много, однако, Пушкин таил в себе уверенности, что театр доступен пониманию народа и что именно народ рано или поздно составит желанный партер, видно из отношения поэта к современному ему зрительному залу (блестящая характеристика дана в его «Замечаниях об русском театре») и из тех вопросов, ответа на которые он искал у себя: «где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца...?»* «Я твердо уверен, — говорит Пушкин, — что нашему театру приличны -

* «О драме».

народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина...». Спрашивая, «где зрители, где публика?», Пушкин знал ответ. Пушкин в манифесте своем нарисовал первоначальную фигуру «творца трагедии народной», знавшего свою образованность выше своих зрителей, дававшего народу «свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности» (публика беспрекословно это признавала). «Творцу трагедии народной» Пушкин противопоставил поэта «при дворе», который «старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию» («он не предавался вольно и смело своим вымыслам»); и вот явились трагедии, «исполненные противусмыслия, писанные варварским изнеженным языком». Озеров, почувствовав их фальшь, «попытался дать трагедию народную». Но он «вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории». И Пушкин, отмечая ошибку Озерова в том, что он умалил силу народного разумения, указывает на Шекспира: «самые народные трагедии Шекспира заимствованы им из итальянских новелл».

Создав свою тетралогию (так соединяет Н. Лернер четыре маленькие пушкинские драмы), Пушкин принял во внимание, что драмы его будут исполняться в здании, «разделенном на две части», и что здесь не может быть того обмана, как в романе (где мы «можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина»), как в оде, в элегии (где «можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах»). Как же можно было «правдоподобие чувствований» отнести к спорным точкам пушкинского манифеста, как можно было понять слова поэта в том смысле, как их истолковал Бенуа. Теперь нам понятно: «оживление Пушкина» понадобилось Бенуа потому, что он понес эти драмы в театр с тем составом зрительного зала, для которого они не предназначались.

Пушкин так охарактеризовал партер своего времени: «Значительная часть нашего партера (то есть кресел) слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского). И если в половине седьмого часа одни и те же лица являются... занять первые ряды абонированных кресел, то это более для них условный этикет, нежели приятное отдохновение. Ни в каком случае невозможно требовать от холодной их рассеянности здравых понятий и суждений, и того менее — *движения какого-нибудь чувства*. Следовательно, они служат только почтенным украшением Большого каменного театра, но вовсе не принадлежат ни к толпе любителей, ни к числу просвещенных или пристрастных судей»*. Вот ненавистные Пушкину зрители, все эти господа, «носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий»†.

Бенуа понес драмы Пушкина *интеллигенции*. Не узнаем ли в этой интеллигенции публику, столь метко охарактеризованную Пушкиным?

И как придворный поэт, почувствовавший себя в полном подчинении у своей публики («зрители были образованнее его — по крайней мере так думали и он и они»), Бену «не предавался вольно и смело своим вымыслам»‡, а «старался угадывать требования «утонченного вкуса» людей»§ своего партера (интеллигенция) и своей дирекции (Московский Художественный театр).

Интеллигенция любит, чтобы на сцене все было жизненно, и Бенуа показал им «подлинного» Сальери и «жизненных» Дон Жуана и Моцарта («Боже,— восклицает Бенуа, — как далеки от истины те, кто создали себе представление об этой драме («Моцарт и Сальери»), как о чем-то высокопарном, торжественном, «благозвучном». «Высокопарном»? Нет! Но «торжественном» — да! «Благозвучном»? — да, да!!).

Интеллигенция любит вникать в *смысл*, и Бенуа стал раскрывать им этот смысл.

* Пушкин. Мои замечания об русском театре.— Курсив мой.

† Ibid.

‡ Пушкин. О драме

§ Ibid.

Бенуа называет «искушением» идти к «легкости» Пушкина («и мне «легкость» Пушкина казалась величайшей прелестью, самой улыбкой его поэзии, самой пряностью его аромата, очаровательнейшим «тоном» его речи»). Это «искушение» скоро борет в себе Бенуа, как только он уходит в *смысл* пушкинских драм. И это пишет художник? Неужели все еще надо повторять, что форма и содержание в произведениях искусства — нераздельно целое.

Итак — смысл.

Бенуа признается: «Действительно важно было отказаться в «сценическом комментарии» к драмам Пушкина от излишней, от затуманивающей сложности, от утяжеления в психологии. Но и здесь надлежало быть очень осторожным, ибо слишком часто в одной фразе, в одном слогое у Пушкина заложены — без всякого преувеличения — целые миры мыслей и противоречивых чувств (для примера напомним хотя бы последние слова председателя и ответ священника на них в «Пире»), и было бы настоящей профанацией во имя все той же фальшиво понятой легкости игнорировать это и скользить там, где требуется углубление».

В музыкальном произведении можно ли раскрывать, в отдельных словах, в отдельных фразах его, «целые миры мыслей и противоречивых чувств»? Опыт показал нам, как страдают от таких анализов величайшие создания искусства. Разве «Гамлет» Шекспира не сделался жертвой ученых комментаторов? Надо же наконец понять, что есть драматические произведения, которые живут, как и музыкальные произведения, так во времени, что тесно связаны со всеми тонкостями его элементов.

Какой посмеет дирижер устанавливать оркестру *rallentando** на каждом месте, заключающем в себе «целые миры мыслей и противоречивых чувств»?

Бенуа хочет заставить нас ждать дирижера, который станет показывать нам глубокую мысль автора в мотиве, спетом гобоем, и не будет замечать, как подкошенная таким анализом музыкальная постройка постепенно валится на бок.

Для Бенуа одно из двух: или «петь пушкинские стихи» и тем самым «скомкать глубочайшие чувства», или, махнув рукой на эту музыку, «достойную и Баха и самого Моцарта» (пусть себе сама делает свое дело), заняться отыскиванием глубочайшего смысла и извлечением глубочайших чувств великого поэта из скрытых тайников его произведения.

Бенуа напрасно приводит отрывок из статьи В. Брюсова о пушкинских «маленьких драмах». Приводимый отрывок — самое смертоносное оружие из всех тех, которые направлены в режиссера пушкинского спектакля. Вот этот отрывок: «Как бы ни были зрители подготовлены к восприятию этих драм со сцены, они все-таки потребуют исключительного напряжения внимания. Только тот унесет из театра действительно то, что желал дать Пушкин, кто сумеет не пропустить ни слова из диалога, дополнить смысл речи ее звуками и вообще отнестись к разыгрываемым драмам не как к зрелищу, которое само входит в душу, а как к чудной художественной задаче, требующей от зрителя сотрудничества с поэтом. Пушкин в своих драмах дал эликсир поэзии: претворить его в живое вино поэзии должен зритель»†.

Приглашая зрителя к сотрудничеству с поэтом, Брюсов был, конечно, уверен, что такое сотрудничество у актера с поэтом давно и прочно установлено. Но поэт и актеры были в разладе. «Пушкин в своих драмах дал эликсир поэзии». «Взамен этого» Бенуа искал «подлинное чувство жизни, искренность, правду». «За эти драгоценности я с готовностью, — говорит Бенуа, — отдам все, ибо они мне представляются главными драгоценностями, бесконечно перевешивающими все остальные». «Элемент поэзии» Бенуа променял на «правду». Бенуа зовет зрителя «вникнуть в сложную работу, которая потребовалась для того, чтобы Художественный театр мог осветить в Пушкине то, что ему дано освещать». Если театру дано освещать в Пушкине то, что он осветил нам, и не сумел претворить в живое вино поэзии пушкинский эликсир поэзии, тогда зачем нам выслушивать от Бенуа уверения, что ему «по-

* — замедляя (музыкальный термин; *итал.*). — *Ред.*

† «Русские ведомости» (№ ?). <В. Брюсов. Маленькие драмы Пушкина (к предстоящему спектаклю в Художественном театре).— «Русские ведомости», М., 1915, 22 марта.— *Ред.*>

нятны и бесконечно дороги музыкальность и легкость Пушкина». Мы не поверим Бенуа. Так же как не поверим ему, будто не *зрелища* искал он в инсценировках маленьких драм Пушкина. Разве сцена III (так, как она трактована Бенуа) не выдает зрелищных тенденций режиссера? Сценическим истолкованием этой картины опрокинуто утверждение

Бенуа, что в правде всегда сокрыт подлинный вкус. Сцена III, по-видимому, образец той правды, о которой мечтает Бенуа, и это ли не образец величайшего безвкусица? Б сотрудничестве с Полуниным Бенуа воздвиг на сцене монумент (чуть ли не по каталогу Сан-Галли¹⁵) с теми буржуазно-скульптурными излишествами кладбищенской роскоши, которые и на кладбище больше раздражают, чем умиляют.

Мы убеждены: постановка забытых драм Пушкина не явилась следствием непреодолимой потребности Московского Художественного театра осуществить подсказанное Пушкиным «преобразование драматической нашей системы». Эти пьесы понадобились художнику для удовлетворения потребности что-нибудь проиллюстрировать, и только. Смотрите, что пишет Бенуа: 1) «вот и Художественный театр отважился пуститься по этому потоку, восхищенный им и желая его *использовать для своих же целей*»^{*}, 2) «какая ересь в запретах «прикасаться недостойными руками к Пушкину» или в приказах так (как то постановили ученые люди) и не иначе *иллюстрировать* его и понимать», 3) «а в данном случае уместно предложить еще и такой вопрос: кто имел бы, больше права *комментировать и иллюстрировать* величайшие произведения поэзии»...[†] 4) «Разумеется, будь легкость Пушкина чертой даже не «гуляки праздного», театр мог бы претендовать, на то, чтобы уловить, присвоить ее себе, *украсить ею свою иллюстрацию* пушкинского творчества»[‡]; 5) «важно было отказаться в «сценическом комментарии» к драмам Пушкина»[§].

Московский Художественный театр берется за Пушкина не во имя Пушкина и его заветов, продиктованных «опытом» его «драматических изучений», а во имя иных целей, которые становятся ясными только тогда, когда вспоминаешь в Бенуа иллюстратора («Медный всадник», «Пиковая дама») и когда так часто натыкаешься на его обмолвки: «использовать для своих целей», «иллюстрировать и понимать», «комментировать и иллюстрировать».

Пушкин, стремившийся к постижению самой формы драматического искусства, хотел уловить главный нерв театра, а Бенуа, забыв о единственном долге пушкинского режиссера строить из недр пушкинского текста пушкинский театр, воспользовался драмами Пушкина «для своих целей», для целей иллюстратора. Чтобы стать режиссером, надо перестать быть иллюстратором.

Москва, 29 мая 1915 г.

* Б., ф. I, ст. 4.

† Б., ф. I, ст. 3.

‡ Б., ф. II, ст. 3.

§ Б., ф. III, ст. 5.

**I. К ВОЗОБНОВЛЕНИЮ «ГРОЗЫ» А. Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ
АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА. РЕЧЬ РЕЖИССЕРА К АКТЕРАМ (1915 г.)**

Посвящается Е. Н. Рожиной-Инсаровой¹

Господа!

Обходя с большою осторожностью рифы публицистической критики, я отыскивал для вас те строки о «Грозе» первого спектакля, которые помогли бы вам почувствовать тон тогдашней игры, подарившей Островскому успех в вечер 2 декабря 1859 года. Не для того, чтобы вы рабски подражали приемам игры актеров того времени, приглашаю я вас вместе со мною перелистать забытые страницы «общественных разъяснителей» того времени. Мне хочется, чтобы описания и критика последних могли помочь вам вызвать своего рода видение того спектакля. Может быть, оно создаст в процессе ваших творческих исканий своеобразное построение сравнений того, что хотели изобразить тогдашние актеры, с тем, что возникает теперь в вашей фантазии.

Аполлон Григорьев* отметил, что на первом представлении «Грозы» в Петербурге была налицо *«неизбежная (хотя значительно меньшая против обыкновения) фальшь, пугающая резкость Александрийского выполнения»*.

Эти строки обязывают вас, господа, быть настороже. Мало кому известный в то время, но давший весьма верную оценку «Грозы», «Театральный и музыкальный вестник»[†] пишет: «г-жа Левкеева (Варвара) и г. Горбунов (Кудряш) исполняли свои роли необыкновенно колоритно, с *малейшими оттенками народности*».

Не будь у нас сведения о «пугающей резкости Александрийского выполнения», мы бы все равно натолкнулись (в том же «Театральном и музыкальном вестнике») на предостерегающую оговорку такого содержания: «...в роли г-жи Левкеевой мы находим одну общую неверность: она изобразила, по внешности, *женщину градусом ниже положения дочери богатой купчихи*, нравственный же характер удержан был верно».

Вас, господа, удивляет, почему свое обращение к вам я начал с такого эпизодического момента из «Грозы», как любовное объяснение Варвары и Кудряша во второй картине третьего действия. Но это станет понятным после, когда я вместе с вами разберусь в некоторых догадках относительно этой картины (именно этой), вызвавшей взрыв восторга в тогдашнем зрительном зале.

Горбунова, составившего себе, в конце концов, славу замечательного рассказчика и сочинителя маленьких бытовых сценок, я решаюсь взять под подозрение в качестве исполнителя Кудряша. Мне хочется угадать: владел ли этот актер языком Островского так, как владела и владеет им до сего времени в совершенстве О. О. Садовская? (Вы можете и теперь еще проверить — сколь образцово разговорное мастерство этой замечательной артистки.) И не обращал ли Горбунов язык Островского в тот *«пейзанский жаргон»*, за который преследовала Островского тогдашняя критика и в котором так виртуозен был Горбунов в сценках собственного сочинения?

Язык Островского тем труден, что он звучит со сцены нестерпимым для слуха жаргоном в том случае, когда актер начинает отыскивать и подносить (с особенными подчеркиваниями) отдельные диковинные выражения и чудные словечки, совершенно не пытаясь овладеть строем речи драматурга в целом и совсем не умея синтетически собирать слова в свое-

* В этой речи везде, где я цитирую Аполлона Григорьева, я привожу места: 1) из его писем к И. С. Тургеневу после «Грозы» Островского и 2) из его статьи «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене».

[†] 6 декабря 1859 г., № 48.

образную прозаическую мелодию.

Надо бы вам предварительно узнать, как Аполлон Григорьев в «Обозрении отношений литературы нашей к народности» различает два вида народности, тогда бы вам сразу стало ясным, к чему ведет утверждение мое, что актеры всегда готовы попирать, элементы подлинной народности (*nationalite*) ради элементов так называемой *litterature populaire**. Другой вопрос: можно ли актеров винить в этом? Вы увидите, что нельзя. Окиньте стремительным взглядом течение драматургии второй половины прошлого века. Море второстепенного заслонило собою все, немного по количеству, но по качеству замечательное, что дала русскому театру драматическая литература тридцатых и сороковых годов. «Борис Годунов» Пушкина уступил дорогу трилогии графа А. К. Толстого, Островский разделил успех с Потехиным и Красовским («Жених из Ножовой линии»), Гоголь представлен был одним «Ревизором», да и то публика поспешила часть своего внимания оторвать, от него в сторону Сухово-Кобылина (да не того, кто так ярко сказался в «Смерти Тарелкина», а того, кто так доступен в «Свадьбе Кречинского»), «Маскарад» и «Два брата» Лермонтова не исполнялись совсем (можно ли считать два-три спектакля в столетия?). Таланты породили толпу подражателей. Эпигоны пришли по вкусу театральному залу.

Актер, заучивающий ряд текстов, где на один подлинный приходится девять подделок, невольно тупит свой язык, теряя слух на восприятие тонких поворотов речи и вкус к особенностям в расстановке слов. Актер мало-помалу отучается от мастерства передавать устами своими ритмически тонкую музыку подлинных мастеров слова. Можно ли требовать от актера умения обращаться с элементами подлинной народности в текстах, ему предоставляемых, если театральной литературы скупщики (начальники репертуара), научающие актеров «по одежке протягивать ножки», подсовывали актерам одни плохие одежки.

Так было в пятидесятых годах. Со сцены звучит «*неизбежная фальшь*» (на первом спектакле «Грозы» значительно меньшая против обыкновения, но все же звучит). Позже фальшь эта укрепляется еще прочнее, и мы становимся свидетелями такого исполнения, например, «Власти тьмы» гр. Л. Н. Толстого, от которого зрители бегут вон из драматического театра под крылышко фарса и театров миниатюр.

Если бы элементы преемственности, сцепляющие ряд театральных поколений, пришли к вам по тому горбату мосту (во вкусе старокитайских мостов), который перекинулся с берега на берег линией радуги, без всякой опоры посередине. Если бы вы, господа, могли (каким только чудом?) унаследовать только ту манеру словопроизношения, которая крепла (могла ли она крепнуть?) в упражнениях над текстами театров Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского. Тогда мне не пришлось бы так долго останавливаться на эпизодическом моменте спектакля 2 декабря 1859 года. Ваши ближайшие предшественники испортили красоту моста, они изломали линию радуги: они опустили еще один «бык» посередине, они опустили основы его в дебри *бытового театра*. Какие же это дебри бытового театра? А те, где царили похожие на «заезжих иностранцев, представлявших публике свои записные книжки, куда внесены чудные, странные речи, описания чудных, странных нравов...». Это — «писатели из народного быта». Это те, кто «*специально посвятил себя воспроизведению быта в литературе*».

В жизни искусства театра вступает в силу *жанризм*, противоречащий всякому понятию об искусстве, но публике пришедшийся весьма по вкусу. Потехин, публике в угоду, в пьесе «Суд людской — не божий» низводит тип Русакова («Не в свои сани не садись» Островского) в жанр. Не так ли и Левкеева низвела в жанр образ Варвары, изобразивши ее, по внешности, женщиной градусом ниже своего положения дочери богатой купчихи?

Незаметно для самого себя подошел я к большому вопросу о быте, который все еще не перестает быть вопросом. Но не кажется ли вам, господа, что нескончаемый спор о бытовом театре легко было бы сдвинуть с мертвой точки, если бы кто-нибудь хоть раз лишь толково открыл перед спорящими ту разницу, которую достаточно убедительно выяснил Аполлон Григорьев, ставя Островского вне круга жанристов вроде Потехина и Григоровича. Но вы

* — народной литературы (*франц.*) — *Ред.*

заметьте, господа, — теперешние апологеты бытового театра упорно тащат Островского обратно в этот круг. Не оттого ли спор наш о бытовом Островском бесконечен? Вниманию вашему я предложу лишь два маленьких осколка из утверждений Ап. Григорьева по адресу Островского (мотивации вы посмотрите в его статьях):

1) «Его (Островского) типы — *не жанр, не специальность быта*, не мужики, не бабы; хотя по местам, где это нужно, мужики, даже еще специальное: ямщики; бабы разного рода: бабы халды, бабы плакущие, — являются у него со своею особенной физиономией. У него русские люди и русские женщины в их наиболее общих определениях, в их существенных чертах являются как типы, а не как жанр».

2) «Быт (у Островского), составляющий фон широкой картины, взят... не сатирически, а поэтически... с религиозным культом существовавшего народного».

Такие раздумья о бытовом не тревожили бы меня, если бы вечер 2 декабря 1859 года не явил события весьма прискорбного. За взрывом восторга, вспыхнувшего после второй картины третьего действия, воцарился в зрительном зале холод, и успех пьесы постепенно падал к концу ее.

Своеобразность постройки «Грозы» в том, что высшую точку напряжения дает Островский в четвертом акте (а не во второй картине второго действия), и усиление отмечено в сценарии не постепенное (от второго действия через третье к четвертому), а толчком, вернее — двумя толчками: первый подъем указан во втором действии, в сцене прощания Катерины с Тихоном (подъем сильный, но еще не очень*), а второй подъем (очень сильный — это самый чувствительный толчок) в четвертом действии, в моменте покаяния Катерины.

Между этими двумя актами (поставленными будто на вершинах двух неравных, но остро устремляющихся вверх холмов) — третье действие (с обеими картинами) лежит как бы в долине.

Островскому надо провести зрителя не только по пути сюжета (то, что Варвара втискивает Катерине ключ от калитки, то, что Варвара зовет Бориса прийти в овраг за Кабановым садом, то, что Катерина «кидается к Борису на шею», — все это ряд рычагов для быстротечности событий), но Островскому надо еще и подготовить зрителя к тому, чтобы момент высшего напряжения драмы (сцена покаяния четвертого действия), когда гроза и геенна огненная ужасают Катерину своими зловещими предзнаменованиями, принят был зрителем во всей полноте. И Островский верно делает, ведя зрителя от второго действия к четвертому по новому пути таинственного, который он прокладывает во времени, отведенном двум картинам третьего действия, когда царят на сцене сумерки и ночь, когда заглушённые голоса шепчут: «точно я сон какой вижу», «поди прочь, окаянный человек!» и еще многое в этом роде.

Никто до Аполлона Григорьева, ни после него не останавливался на таинственном в творениях Островского.

«Ведь это поистине страшная, затерявшаяся *где-то* и *когда-то* жизнь, та жизнь, в которой рассказывается серьезно, как в «Грозе» Островского, что «эта Литва, она к нам с неба упала», и от которой, затерявшейся *где-то, когда-то*, отречься нам нельзя без насилия над собою, противоестественного и потому почти преступного... Да, страшна эта жизнь, как тайна страшна, и, как тайна же, она манит нас, и дразнит, и тащит». «Горькое и трагическое, но... не сатирическое лежит» (в целом ряде комедий Островского) «в идее нашей таинственной и как тайна страшной, затерявшейся *где-то, когда-то* жизни».

«Самодурство — это только накипь, пена, комический осадок; оно, разумеется, изображается поэтом комически, — да как же иначе его и изображать? — но не оно ключ к его созданиям. Для выражения смысла всех этих, изображаемых художником с глубиной и сочувствием странных, затерявшихся *где-то* и *когда-то*, жизненных отношений слово «само-

* «Катерина любит (Бориса), но она не допускает мысли сделаться неверной своему мужу; она трепещет при сознании в себе какой-то слабости перед требованиями сердца, и даже, чтобы удалить от себя всякую возможность преступления, она насилует свою волю, желая пробудить в себе чувство любви к мужу» («Театральный и музыкальный вестник», 6 декабря 1859, № 48). Вот на каких эмоциях построена волнующая сила этой короткой сцены второго действия «Грозы».

дурство» слишком узко, и имя сатирика, обличителя, писателя отрицательного * весьма мало идет к поэту, который играет на всех тонах, на всех ладах народной жизни, который создает энергичскую натуру Нади², страстно-трагическую задачу личности Катерины, высокое лицо Кулигина...».

Сцену Кабановой с Феклушей в первой картине третьего действия пришлось бы выбросить, как задерживающую течение событий, если бы в ней не было того таинственного, что составляет основное настроение в музыке всего этого переходного звена пьесы (третье действие с обеими картинами).

«Суетный народ, матушка Марфа Игнатьевна, вот он и бегаёт. Ему представляется-то, что он за делом бежит; торопится, бедный, людей не узнаёт, ему мерещится, что его манит некто; а придет на место-то, ан пусто, нет ничего, мечта одна. И пойдет в тоске. А другому мерещится, что будто он догоняет кого-то знакомого. Со стороны-то свежий человек сейчас видит, что никогонет; а тому-то все кажется от суеты, что он догоняет».

Такое же настроение таинственного создает и другой рассказ Феклуши, о видении, и сами сумерки, и разговор Бориса с Кулигиным. «Тишина, воздух отличный, из-за Волги с лугов цветами пахнет, небо чистое...

«Открылась бездна звезд полна,
Звездам числа нет, бездне — дна».

Варвару автор выводит на сцену закутанной в платок (будто в маске), так что только голоса звучат из темноты: «Знаешь овраг за Кабановым садом? — Знаю. — Приходи туда уж по позже. — Зачем? — Какой ты глупый! Приходи, там увидишь зачем».

Картина вторая третьего действия является продолжением той же ночи. И в первых двух словах Кудряша: «Нет никого» — слышится та же ритмическая волна той же таинственности. Затем и унылая песня: «Как донской-то казак, казак вел коня поить...» Но как должны заплестись два юных голоса (Кудряша и Бориса) в дуэте о любви, чтобы не прозвучали вульгарно слова: «смирён, смирён, а тоже в разгул пошел» (не сбились бы на «пейзанский жаргон»). Чтобы не нарушена была таинственная тишина, уготованная для диалога двух влюбленных, с их метаниями от поцелуев к лепету о смерти и от радости к слезам, как произнесутся исполнителем роли Кудряша все эти фразочки: «а у меня уж тут место насиженное», «горло перерву», «у нас насчет этого свободно», «ну, честь имеем проздравить», «значит, у вас дело на лад идет».

«Малейшие оттенки народности», данные в тексте драматурга, еще не дают права актеру давать «малейшие оттенки народности» в игре с подчеркиваниями словечек, ибо в театр является *еще один*, кто будет подбрасывать свое топливо в этот костер, питаемый топливом драматурга и актера. Еще один — это зритель. Надо же знать, кто он, этот господин, как падок он на жанр, на всякие диковинные фразы, на всякие чудные словечки. Этот господин не умеет жить в зрительном зале без руководителя. Оркестру нужен дирижер (их не четыре там, как в квартете). Публике нужен клакер (их не четыре, не шесть, не восемь, не двенадцать, как на сцене). А коли не посажен клакер, смотрите: осторожнее управляйте всеми рычагами театральных машин и театральных акцентировок ваших, чтобы не сбить зрителя с толку и чтобы не сбиться вам самим.

Смотрите: «Островский! в личности Петра Ильича[†] тронул *несколькими художественными чертами* размашистую до беспутства ширину русской натуры», а «г. Потехин поэтический, хотя только слегка тронутый поэтом тип Петра Ильича изуродовал в неумном мужике, три акта пьянствующем и, наконец, в четвертом доходящем с пьяных глаз до уголовщины в драме». Будьте, господа, осторожны. Перед вами задача: размашистые широты трогать художественными чертами так, чтобы не дать зрителю любимого им жанра, чтобы сковать его

* Впоследствии мне придется сделать экскурс на тему «Гоголь и Островский», выдвинутую Ап. Григорьевым, так как эта тема может помочь выяснению манеры изображения, необходимой актерам, берущимся за исполнение Островского.

[†] «Не так живи, как хочется».

в созерцании «ночи свидания в овраге, дышащей близостью Волги, благоухающей запахом трав широких ее лугов», но вот главное: «звучащей *«забавными» тайными речами, полной обаяния страсти глубокой и трагически роковой».*

Успех спектакля 2 декабря 1859 года падал к концу.

Разве могло бы это случиться, если бы кто-то не помешал прозвучать этим тайным речам накануне трагически рокового, которое в «Грозе» Островского во всей силе разражается в событиях четвертого действия?³

II. <ЧЕРНОВОЙ НАБРОСОК> (1915 г.)

...Когда спор идет о неприятии быта на сцене, не оттого ли спор не двигается с места, что упускают из виду, что в 60-х годах Островского сумели выделить из группы жанристов (стараниями Ап. Григорьева), а позже в Островском славили жанриста и только жанриста?

Мне приходится остановить ваше внимание на особенности языка Островского и на различии между его языком и языком Гоголя, для того, чтобы вы (современный актер это должен уметь) установили для себя тот план, в котором должны по-особенному зазвучать слова художника, творившего из начал коренных русских, отнюдь не сатирика, а *народного поэта*. (Сатирический тон связан с особой манерой изображения, где не только допустимы, но необходимы особые подчеркивания, особые акценты, связанные с условными преувеличениями той поэзии, которая, как у Гоголя, «изобилует художественными гиперболами и лирическим юмором».)

Перед теми актерами, кто, однако, сумел уберечь себя от соблазна сбиться на дешевый акцент жанра поддельвателей, предстала другая задача: умение перемещать манеру сценического изображения из плана в план соответственно манере изображения, драматургом данного. Манера изображения, если она особенная у Гоголя, она ведь иная у Островского. Уметь различно владеть манерой передачи одного мастера слова и другого мастера слова, могли ли владеть этим искусством актеры того времени? Вот вопрос, который не так-то трудно решить. Я ставлю его для того, чтобы показать совершенно исключительную, трудность этой области актерского искусства — словопроизношения.

Я сказал, что меня испугал успех «Оврага», потому что я знаю, как любит публика жанр и как неосторожно со стороны актеров было дать здесь в этой картине «Грозы» нажим (малейший оттенок народности).

Актерам надо было знать строение пьесы.

Чтобы яснее было, почему же я укоряю Левкееву в том, что она сделала нажим, почему «малейшие оттенки народности» вредны, я позволю себе опять оседлать Аполлона Григорьева.

Самобытность таланта Островского Ап. Григорьев полагал: во-первых, в новости быта, выводимого автором и до него еще не початого, во-вторых, в новости отношения автора к изображаемому им быту и выводимым лицам, в-третьих, в новости манеры изображения, в-четвертых, в новости языка — в его цветистости, особенности.

Московский Малый театр еще в 90-х годах сохранил блестящее умение передавать цветистость языка Островского (особенно превосходно произносили его прозу О. О. Садовская и М. П. Садовский), и некоторые переданные Островским пьесы в новой манере изображения разыгрывали соответственно этой новой манере изображения.

«Грозе» не повезло ни в Малом театре, ни в Александрийском. Эту пьесу не умели играть ни здесь (в Петрограде), ни там (в Москве). И мне кажется, произошло это главным образом оттого, что в Островском старались видеть жанриста, а между тем Ап. Григорьев верно отмечает, что Островский «рассердил критику *отсутствием резкости в определениях линий и наивностью манеры в грациозных сценах*».

«Новы в таланте Островского, как во всяком самобытном таланте,— содержание и форма». Под содержанием разумеет Ап. Григорьев: «1) общее отношение поэта к жизни, его

миросозерцание; 2) типы, им создаваемые, и манеру их изображения». Под формою разумеет он: «1) самобытность постройки произведений и 2) особенность языка».

Были поняты актерами того времени миросозерцание Островского, типы, им созданные, его манера их изображения (последнее только до известной степени). Что касается формы, особенность языка была воспринята московской труппой, но самобытность постройки произведения, кажется мне, не дошла, но здесь уже выступает роль режиссера, а не актеров.

«Пугающая резкость Александрийского выполнения» в спектакле Островского становится объяснимой, как только вспомним мы, что рядом с Островским исполнялся на театре Гоголь. «Вся манера изображения и весь строй отношений к действительности» последнего противоречат манере Островского. Техника актерского искусства была тогда еще не на той высоте, чтобы можно было бы не сбиться при тех задачах, которые задали им Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Островский. «Сон по случаю одной комедии», напечатанный в «Москвитянин» 1851 (№ 9)¹, хорошо изображает такую растерянность не только в среде актеров (им и бог велел растериваться), но и в среде критики и в публике.

«Быт (у Островского), составляющий фон широкой картины, взят... не сатирически, а поэтически... с религиозным культом существенно народного».

Между тем навык, который явился у актеров от исполнения пьес Гоголя, навык строить образы обличительного свойства, приучил их к резким штрихам. Как надо было хорошо уметь ориентироваться в разнице между тоном сатирическим и чисто поэтическим, чтобы уметь различно исполнять одно и другое (Островский, Гоголь).

Если бы актеры сумели разграничивать две манеры своего выполнения, как умеет анализировать эти два явления (сатирическое и поэтическое) Ап. Григорьев: «Я народность противопоставил чисто сатирическому отношению к нашей внутренней бытовой жизни, — следовательно, и под народностью в Островском разумею объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни... я прежде всего поспешил высказать, что и творчество, и строй отношений к жизни, и манеру изображения*, свойственные Островскому, считаю я совершенно различными от таковых же Гоголя». «Не сатирик, а народный поэт». Слово для разгадки Островского, по мнению Ап. Григорьева, не «самодурство», а «народность».

В последующие за «Грозой» (1859) периоды самодурство сделалось центром внимания актеров. И Островский сделался жанристом театра. Начало этого явления надо искать в первом спектакле².

* Курсив мой.

СУЛЕРЖИЦКИЙ

Для широкой публики Сулержицкий не то имя, которому стоило бы отдать в газете больше короткой фразы: умер режиссер Сулержицкий. Незаметный потому, что на афишах имя его всегда заслонялось тенями более знаменитых собратий, неизвестный потому, что этот человек никогда не искал дешевой рекламы,— Сулержицкий представлял собою величину весьма крупную, и понадобится написать не один некролог для того, чтобы показать все стороны этой необычайной личности.

Сулержицкий, простой юнга в плавании по Черному морю, добывает у моря силу бунтарства. Разве не эта школа завела его на < Кушку>¹ за отказ пойти под ружье? Потом это море укрывает его от новой ссылки. Прежний юнга является на корабль в качестве повара и ждет только случая, когда ему будет дано исполнить большой долг перед родиной: гонимых сектантов Сулержицкий везет в Канаду и здесь отдает все силы устройству людей, лишенных родины. С этих пор постоянным руководителем всех планов молодого бунтаря становится Лев Толстой. Помню 1905 год. Чулков, задумавший в Петербурге мистико-анархический журнал «Факелы», приезжает в Москву и просит Сулержицкого помочь ему, привлечь к участию в журнале Льва Николаевича. Только что прекратившаяся работа моя в Театр-студии дала мне возможность явиться к Толстому по данному поручению имеете с Сулером (так звали Сулержицкого актеры Московского Художественного театра)². Я видел, какую необычайную радостью осветилось лицо Льва Николаевича, когда он увидел Сулержицкого переступающим порог его дома в Ясной Поляне. В комнаты тихого особняка вместе с Сулером ворвались песни степей, и на целый день воцарилась в доме та жизнерадостность, которую всегда так трепетно искал Толстой. И тогда же мне казалось, что в Сулержицком Толстой любил не только носителя своих идей, но главным образом его дух бродяжничества. Сулержицкий любил море, любил, как и Толстой, цыганскую песню, любил музыку, мог ли он пройти мимо театра? Рожденный бродягой, он дал театру то, чего никогда не дает ему артист с обывательской душой. Сулержицкий, попавший в Московский Художественный театр, как бродяга, исколесивший пути от Черного моря до < Кушки> и от Тульской губернии до Канады, не мог оставаться равнодушным к ровному ходу театрального корабля. Он искал бурь.

Когда революционные дни 1905 года заставили Станиславского закрыть еще не показанный публике молодой театр исканий, Сулержицкий отдал все свои силы на то, чтобы бережно перенести молодые отпрыски Театра-студии в недра Художественного театра. «Драма жизни», «Синяя птица» и «Жизнь Человека» ставятся в принципах условного театра. Сулержицкий поддерживает морально Станиславского, когда консервативные элементы театра начинают колебать веру почтенного мэтра в значение и силу новых театральных доктрин. Сулержицкий — личный секретарь Станиславского — помогает ему записывать основы новой системы актерской техники. Когда в театр приглашается для постановки «Гамлета» Гордон Крэг, Сулержицкий становится осуществителем постановочных планов Крэга. В сотрудничестве с Н. В. Петровым он строит макеты и дает все нужные указания техническому персоналу сцены. После этого мы видим Сулержицкого во главе молодежи, вышедшей из школы Адашева³. Молодежь эту Сулержицкий ведет к образованию второй Студии⁴. И здесь фамилия его не значится на афишах или значится очень скромно. Но теперь уже вся Москва знает, что душою молодого театра, в короткое время завоевавшего себе прочный успех, является все тот же Сулержицкий. Молодые режиссеры Вахтангов и Сушкевич должны считаться столько же учениками Станиславского, сколько и его ближайшего сотрудника Сулержицкого. Теперь, когда Московский Художественный театр снова обращается за помощью к А. А. Санину, едва ли успевающему за быстротечностью новых театральных направлений, Студия при Художественном театре, руководимая вечно молодым Станиславским, должна облечься в глубокий траур, потеряв такого энергичного бунтаря, как Сулержицкий, скованного смертью в ночь с 17-го на 18 декабря 1916 года.

«МАСКАРАД» (первая сценическая редакция)

I. <О ПОДГОТОВКЕ К ПОСТАНОВКЕ> (1911 г.)

...У нас Лермонтов пока все еще не признан драматургом. Я же считаю, что Лермонтов и Гоголь — два столпа нашей драмы.

...Я принялся за кропотливую работу изучения всего того материала, какой имеется у нас для этой цели.

Вместе с Головиным, который пишет декорации и рисует костюмы и бутафорию¹, я объездил все музеи, библиотеки и частные хранилища. Мы пересмотрели множество картин, гравюр, увражей, осмотрели Публичную библиотеку, Академию наук, Академию художеств, интендантский музей, дворцы.

Головин зарисовывает мотивы, я извлекаю материал из книг, читаю рецензии о первых постановках «Маскарада», критику произведений Лермонтова, книги, посвященные романтизму, изучаю Байрона.

Ставим мы «Маскарад» в первой редакции, так как вторая Лермонтовым скомпонована под тисками цензуры и, конечно, самим поэтом считалась вынужденной и лишней...

II. «МАСКАРАД» НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА.

Первая беседа (1911 г.)

Роль Арбенина всегда вручалась так называемому «герою-резонеру». Я пробую нарушить традицию. Даю герою-любовнику. Печоринство в Арбенине. Автобиографические черты в Печорине. Лермонтов — Печорин — Арбенин. Саша Арбенин «Повести»¹.

«Маскарад» запрещен из-за «сильных страстей». Цензурная пометка. Вулканизм и лоск произведения. Лермонтов изображает высшее общество. Сочетание лоска с *демонизмом*. Определение демонизма, сделанное Ив. Ив. Ивановым².

Задача для актеров — следя за красивой формой, не забыть о том, что страсти должны под этой лощеной формой бушевать.

Демонические черты Арбенина.

III. БЕСЕДА ОБ АРБЕНИНЕ ПОСЛЕ ВТОРОЙ СЧИТКИ (21 августа 1911 г.)

Лермонтов задумал написать резкую критику на современные нравы. И то, что должно было быть главным в пьесе, делается фоном. С грибоедовским театром не справляется Лермонтов. Перевес берет шекспировский театр. С ним Лермонтов справляется блестяще, и драма ревности на первом плане.

Однако, чтобы дать лермонтовский театр, явившийся сплетением двух театров — грибоедовского и шекспировского — и претворенный в самобытном таланте поэта, приступая к инсценированию пьесы, надо искусно слить, хорошо очистить каждый из слитков и потом уж хорошо сплавить два состава драмы «Свет». Его и в лице Шприха и в лице Казарина Лермонтов выявил со стороны отрицательной. Свет дискредитируется своим жадным влечением к золоту, интригам, суетности, лени. Свет дискредитируется картинами времяпрепровождения в игорных домах и на вечерах в «Пале-Рояле», в полупритонах. Значит, помня, что Лермонтов, приступая к писанию пьесы, жаждал бичевать свет, надо выставить на сцене выпуклее его именно отрицательные стороны...

IV. ПЕРВЫЕ НАБРОСКИ К СТАТЬЕ (1911 г.?)

Идею пьесы надо искать именно во взаимном отношении света, толпы и героя.

«...свет чего не уничтожит?
Что благородное снесет,
Какую душу не сожмет,
Чье самолюбье не умножит?
И чьих не обольстит очей
Нарядной маскою своей?»

Арбенин с его скептицизмом, с его утомленностью, преждевременной старостью был бы образом, неизвестно зачем показанным, если б не свет в пьесе как фон. Каков бы ни был Арбенин, какие ужасы «и проявил бы он, мы будем бичевать не его, а свет, сделавший его таким. Арбенин не любил света, как и Лермонтов:

«Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил,
И те мгновенья были мук полны».

Арбенин, как и Лермонтов, не скрывал своего презренья к свету. И вот его черные силы послали Неизвестного, сначала обычное предостережение, а потом убийство.

Надо помнить, что Лермонтов хотел написать резкую критику на современные нравы. Необходимо, следя за драмой ревности, все время видеть ту канву, ло которой расшиты узоры драмы Арбенина и Нины. И только созерцание вышивки вместе с канвой может дать полное представление о всей значительности «Маскарада».

Вот каков материал канвы: Лермонтов, презиравший ничтожество света, окружил своего героя Арбенина целым сонмом людей света, в их сферу бросил он своего героя.

Лермонтов не поскупился на краски: Казарин и Шприх очерчены едко. У него не хватило красок Грибоедова для обличения, но для фона, каким свет дан в пьесе, этого достаточно. Надо в других вещах поэта и в биографии его искать наряды, в какие придется одеть лиц фона, чтобы блеснул

«...надменный глупый свет
С своей красивой пустотой...»

«...Ценить он только злато мог,
И гордых дум не постигал».

Залив сцену «светом», он привел героя, и трагический конфликт может быть понят глубоко лишь как следствие мести света пришедшему в него герою за то презренье, каким он <его> дарил.

Два стиха Арбенина из третьего действия дают нам право прошлое Арбенина, еле намеченное в пьесе, понять из черт жизни самого поэта, ибо стихи, которые мы сейчас приведем, делают одну особенность характера Лермонтова схожею с такою же особенностью характера <Арбенина>:

«...где та власть, с которою порой
Казнил толпу я словом, остротой?..»

Если Арбенин когда-то казнил толпу своею остротой так же, как делал это Лермонтов, нам станет понятным, почему Арбенину не уйти от ударов мести.

Неизвестный — наемный убийца. Свет нанял Неизвестного отомстить Арбенину за «то адское презренье ко всему, которым» он «гордился всюду».

Смерть Пушкина и смерть Лермонтова — стоит вспомнить злые замыслы света тридцатых годов, — две смерти — лучшие источники для уяснения значительности и загадочности Неизвестного.

Мартынов стоит за спиной Лермонтова, как тень, и ждет лишь приказа «своих».

Обреченный богом, Арбенин брошен в вихрь маскарада, чтобы сеть маскарадных интриг и случайностей опутала его, как муху паука. Но когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц «Маскарада» — не понять. Так слиты грани: маскарада, страшной жизни, света.

«У маски ни души, ни званья нет, — есть тело».

Черные силы берут Арбенина. Они сами превратили его в убийцу и сами же, подняв глаза к небу, лицемерно твердят: «Казнит злодея провиденье». На лице Неизвестного, видевшего сцену отравления и утешающего себя в том, что «здесь ждала ее печаль, а в небесах спасенье», маска провокатора.

V. <ИЗ ЗАПИСЕЙ> (1911 г.)

<1>

У Лермонтова, как и у Байрона, каждое произведение выросло из предыдущего с удивительной последовательностью (К. Влейбтрой, «Byron der Obermensch»^{*}). Я бы сказал, все произведения Лермонтова — одно целое. Каждое произведение — лишь глава одного целого. И герой новой главы, представший в новом аспекте, единственный герой всех его вещей. Этот герой — сам Лермонтов.

<2>

Фигуры света должны занять в перспективе такие планы и так должны быть освещены и такими линиями совершать свои передвижения в живой картине, чтобы всегда казались лишь частями большого целого. Импрессионизм гротеска передает всю правду действительности, но вместе с тем и прежде всего является отблеском красивого.

Декоративный импрессионизм в противоположность психологическому.

<3>

Романтизм. Мечта. Голубой цветок.

Вымысел.

Романтическая драма — драматическая концепция во имя Голубого цветка¹.

У Лермонтова жизненная правда.

Биографическое в «Странном человеке» не вымысел, а то, что было в жизни. И это сгущено. Если, следовательно, задание, то на трагический тон, а не на романтический. Ибо для выражения нужна искренность (правда) и страсть для доведения этой искренности до трагизма.

<4>

Романтизм, каким окрашен «Маскарад» Лермонтова, нам кажется, надо искать в той сфере, в какую попадал Лермонтов, зачитываясь Байроном в московском пансионе. И не Венеция ли XVIII века, переданная между строк байроновской поэзии, дала Лермонтову ту

^{*} К. Влейбтрой, Байрон — сверхчеловек (нем.).— *Ред.*

сферу грез, ту сферу волшебного сна, какими оваян «Маскарад», — «Маска, свеча, зеркало — вот и образ Венеции XVIII века», — пишет Муратов². Не эти ли маски, свечи и зеркала, не эти ли самые страсти у игорных столов, где карты засыпаны золотом [сюда: как Лермонтов о золоте на картах], не эти ли интриги, возникающие из маскарадных шуток, не эти ли залы, где «сумрачно, несмотря на блеск свечей в многочисленных люстрах, свешивающихся с потолка», находим мы у Лермонтова в его «Маскараде»? Не эта ли самая венецианская жизнь, «зараженная магизмом, всегда скрытым в картах и в золоте», сквозит в образах лермонтовского «Маскарада», «стоящих на *границе с бредом, с галлюцинацией*».

VI. <О ДРАМАТУРГИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА> <1915 г.)

Итак, «Два брата» сыграны. Самая совершенная пьеса вполне законченного драматурга Лермонтова. Что бы там ни говорили, а Лермонтов как сценический мастер не признан. Разве какие-нибудь условия мешали признать его таковым? Да, многие. По-видимому, многие.

Господа несколько беззаботные насчет литературы не пожелали признать за театром Лермонтова нечто самостоятельное и цельное и, главное, значительное. Ученым критикам казались драмы Лермонтова чуть ли не комментариями к основным мотивам его поэзии. Не больше.

Актеры не усмотрели всю значительность драм Лермонтова, не найдя в них для себя достаточно выигрышных ролей (за исключением «Маскарада», где герой Арбенин еще остался в фаворе у провинциальных гастролеров).

Кто будет спорить? Ведь во Франции, например, своему успеху романтики, то есть представители романтической трагедии и драмы (Гюго, Дюма-отец, Мюссе), обязаны были тому, что передними <в течение> двух столетий на французской сцене господствовал классицизм, да еще в лице таких мастеров, как Корнель, Расин, Вольтер.

Появление романтизма во Франции было бы немислимо без длительного существования классицизма. Романтизм — на сцене — отрицание основных правил картезианской эстетики кодекса Буало «L'art poétique»¹.

Где, укажите, у нас в России наш Корнель и наш Расин? Ломоносов? Сумароков? Яков Борисович Княжнин, пользовавшийся сюжетами Пьетро Метастазии? Озеров? А может быть, Август Коцебу, пьесы которого наводняли столичные и провинциальные сцены в течение первых трех десятилетий прошлого столетия? Или, быть может, правы господа эволюционисты, утверждающие как <?> в русской поэзии Пушкин альфа и омега в настоящем и будущем? Или, быть может, в драме А. Н. Островский?

Если французский театр мог сказать о традиции, когда на классический период наслаивали период романтический, мог ли русский театр говорить о какой-то своей традиции? Правда, мы готовы приветствовать того смельчака, который скажет, что не было у нас традиций. Не сказать ли просто: в тридцатых годах стал быть как *deus ex machina*, возник без всякой предварительной закваски русский театр, который отцвел, не успевши расцвести, единственно подлинный, глубоко театральный, изумительно блестящий театр, которого никто не хотел признать, никто не пожелал принять и только все отвергали. Разве Пушкин не начал русский театр, которого до него <не> было и который так безжалостно был заслонен тем новым, что охотно было принято, но что надолго удержало русский театр от того блестящего развития, которое было намечено Пушкиным («Каменный гость», «Русалка», «Сцены из рыцарских времен»)?

Разве Гоголь, первый положив начало русской комедии в форме совершенно исключительного по театральности гротеска, нашел в ближайших поколениях себе преемника? Конечно, нет.

Господа несколько беззаботные насчет театра будут потом говорить о первенствующем значении А. Н. Островского, как бытописателя замоскворецкого купчины, для театра столь заманчивого и столь острого, охотно предадут Гоголя забвению и в увлечении своем будут

так расточительны в похвалах театру быта, что забудут о гротесковых гримасах воск<овых?> фигур персон<ажей?> Гоголя.

А судьба лермонтовского театра? Извольте. Ученые критики и ревностные издатели будто сговорились, заявив, что «Два брата» — юношеское произведение. Они ведь не захотели посмотреть, почему монолог Печорина почти тождествен монологу Александра, они ведь не заметили, что Вера названа княгиней Литовской, то есть тою же фамилией, которая стоит в заголовке романа, помеченного датой 1836. А ведь не безынтересно, что имена у Лермонтова тесно связаны с определенными периодами творчества. Не угодно было этим господам заметить, что Арбенин «Странного человека» и Арбенин «Маскарада» явились перед нами с одинаковым именем, потому что оба они возникли в тот период, когда всякий герой, всякий образ являлся под личиною тех особенностей, какими автору надо было надеть только его одного, единственно любимого, которому одно название должно быть дано, хотя бы поступки их были глубоко различны, как различны поступки героя «Странного человека» и героя «Маскарада».

К тому же из <одно слово неразборчиво> критиков никто не заметил одного обстоятельства, которое мы считаем очень важным. Никто из них не заметил, что «Два брата» представляют собою не что иное, как своеобразную формулу русской романтической драмы, Лермонтов идет нога в ногу с Гоголем и Пушкиным, пытается направить русскую драму по определенному руслу — подлинно театральному, освобожденному от тенденции к пьесам а these, чрезмерной слезливости и патетических идей.

Не правда ли, весьма многие отрицают оригинальность и самобытность Лермонтова-драматурга, считая его подражателем немецкого Sturm и Drang-периода² и Лессинга; ошибочное мнение. Может быть, в «Испанцах», в первом драматическом произведении, и чувствуется некоторая зависимость, не столько в настроении, сколько в образах, зависимость от шиллеровского «Kabale und Liebe» и «Nathan der Weise» Lessing'a*, то уж в «Menschen und Leidenschaften»[†] он совершенно освободился от немецкого влияния. «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек» совершенно свободны от этого влияния.

«Маскарад» — это ли не собрание театральных положений и взаимоотношений романтической драматургии? Маски, игра в карты, записки, интриги, Неизвестный, свечи. «Два брата» — это уже завершение. Внешний блеск позолоты заменен необычайным внутренним напряжением действия, глубочайшим содержанием. Несложное сценическое положение взаимоотношения двух братьев и одной женщины разработано как тончайшая музыкальная композиция по строгим правилам театральной инструментовки³.

VII. <ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ> (1917 г.)

Спектакль делится на три части, причем между каждой частью устанавливается антракт, длящийся не более 15 минут. Такое деление установлено не соображениями технического свойства. При таком делении драмы зрителю удастся сосредоточить свое внимание на главных базах превосходно построенной драматической архитектуры Лермонтова.

В первой части все для зарождения ревности, здесь дан первый толчок для развития драматической коллизии. Здесь на сложном фоне выделены две фигуры: Нина и Арбенин.

Во второй части Арбенин сводит счеты с князем и баронессой Штраль, и только в третьей части он возвращается в основное русло драмы, к борьбе с Ниной. Слегка намеченное в первой части — роль Шприха в свете — во второй части развито с большою подчеркнутостью. Интрига действует со всей силою. Здесь и подметывание писем, и подуськивание, и ловушки в игорных домах. Видимо, что чья-то невидимая рука (Неизвестный) уже приступила к дирижированию. Шприх кажется наемным шпионом и наемным интриганом.

Главное действующее лицо выступает в третьей части. Это — Неизвестный. Мы его

* — «Коварства и любви» Шиллера и «Натана Мудрого» Лессинга.— *Ред.*

† То есть «Люди и страсти». Так, по-немецки, Лермонтов озаглавил свою драму.— *Ред.*

видели только в кратком миге, на балу второй картины. Но уже там заметили, какую роль дано ему сыграть в судьбе Арбениных. Незвестный добивает свою жертву тогда, когда прислужники его (Шприх и Казарин) достаточно подготовили дело.

Сцена разделена на просцениум и сцену в узком смысле этого слова. Просцениум обрамлен лепным порталом с зеркалами. Этот портал не меняется в течение всего спектакля. Художник А. Яю Головин дает живописные полотна только сверху («арлекины») и только сзади («панно»). Все рассчитано на быструю смену картины.

Все движется перед зрителем как во сне.

Сцена раскрывается далеко в глубину только два раза: во второй картине — на маскараде — и в восьмой картине — на балу. Рампа уничтожена. Свет только сверху и с боков. Просцениум выдвинут вперед. На просцениуме балюстрада, отделяющая зрительный зал от сцены.

Занавесы: основной, который закрывает картины первую, третью, пятую, шестую и седьмую. Во второй, восьмой и десятой картинах имеются занавесы, которые опускаются в течение действия. По окончании спектакля опускается траурный занавес.

Музыка А. К. Глазунова приводит всех в величайший восторг. Им написаны танцевальные номера для второй и восьмой картин, романс Нины, куранты Петропавловской крепости, три антрактовых номера.

ПРИЛОЖЕНИЯ

<ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ДЕТСТВЕ> (1925-1926 гг)

У отца было четыре дома <в Пензе>, выходили они на Лекарскую и Московскую улицы и на Базарную площадь: 1) деревянный, двухэтажный, нижний этаж которого был подвальный (наверху жила семья, внизу — рабочие завода); 2) другой — тоже двухэтажный — дом для служащих; 3) каменный флигелек с четырьмя комнатками, куда года за три до смерти своей, будто в ссылку, подальше от себя поместил отец сыновей своих, в главном доме оставив лишь жену и дочерей; 4) четвертый, купленный отцом у какого-то разорившегося помещика, двухэтажный, каменный, занимавший чуть не четверть квартала, с внешней стороны — посмотришь, будто тюрьма; каменные корпуса, обращенные фасадами на четыре стороны, слитые в единое целое, тянулись по линиям правильного квадрата, стискивая заводской двор. Идя по непрерывной цепи коридоров этих каменных громад, придешь туда же, откуда вышел. Большие окна трех сторон открывают две улицы и одну площадь, а лишь окна четвертой стороны, замурованные обязательным брандмауэром, заставят вас смотреть во двор. Во дворе — громадные цистерны периодически наполнялись спиртом, порожние бочки от спирта, ящики и корзины. В больших деревянных колодах большими мельничными жерновами примитивно мнется вишня, черная смородина, малина для наливок. Слышен шум, звенит стеклянная посуда, которую моют в металлических бассейнах, гремят машины, закупоривающие бутылки, стучит машина парового отделения. И детей тянуло в эту каменную громаду из деревянного особняка — к этим машинам, паровым котлам, цистернам, большим чанам, к запаху спирта и наливок.

В доме немецкая речь, здесь <среди рабочих> — русская, ядреная. Вместе с рабочими — купанье в речке Пензе, либо на Суре. Вместе с рабочими — на прогулку в леса, либо на лодках за рыбой. Повар — замечательный игрок на гитаре. Один из братьев (Владимир) уже пристрастился к гитаре и гармошке. Если в городе пожар — то мейерхольдовская молодежь в самых опасных местах. И в городе уже знают о подвигах этих пожарных-любителей.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ (1921 г.)

Родился я в 1874 году в г. Пензе.

Влечение к рабочему классу, понимание его интересов и нужд, усвоение некоторых его внутренних особенностей жизни, в гущу которой довелось мне с раннего детства до начала студенчества (1895)¹ пребывать.

У отца был крупный водочный завод и земля, отдававшаяся крестьянам в аренду.

Семья очень большая. Заботы хватает лишь на старших: их тащат образованием в коммерцию. Младшие (а я из младших) предоставлены самим себе. Я и ребенком и гимназистом, во все часы, когда можно было не сидеть за скучной учебой, толкаюсь среди рабочих — и там, где они за работой на заводе, и там, где они харчуют, <и> когда они в часы отдыха на большом заводском дворе играют в городки и лапту. В летние каникулы в деревне, в имении отца, целыми днями среди крестьян, а так <как> кормила меня грудью не мать, а крестьянка, привязанность к которой сохранилась до дней, когда необходимость переезда в столичный университет оторвала меня от родины, — связь с крестьянской средой была каким-то счастливым дополнением к тому, чем насыщала меня атмосфера заводской жизни. Первая среда — воспитатель, как теперь вспоминается, был ядреным.

Отец — выходец из Германии, плохо говоривший по-русски (в семье главной речью была немецкая), не походил на купцов маленького провинциального городка с мещанским укладом². Человек западной культуры (а на письменном столе его был портрет Бисмарка даже с автографом), старался ставить свой дом по-европейски. Артисты, музыканты, художники, педагоги, наполнявшие время от времени наш из толстых деревянных бревен прочно сколоченный дом, где стены, не покрытые штукатуркой, завешаны были и безвкуснейшими олеографиями из «Нивы», и ценнейшими немецкими гравюрами, — угадывали, вероятно, в нем не мещанина и налаживали общими усилиями культурный тон дома. Интересные музыкально-литературные вечера вытесняли любителей карточной игры из дома, и в эти вечера мы, дети, слышали разговоры, волновавшие наши пытливые умишки. Поток разливается музыка, величественная, строгая, а кое-кто из гостей бросает реплики об угнетенной Польше. Главным руководителем музыкальных вечеров (он же и первый наш учитель музыки) был некий Кандыба — участник когда-то польского восстания; в Пензу он попал не то ссыльным, не то эмигрантом.

Учителя гимназии — из тех, кто был на плохом счету у черносотенного начальства, — попадавшие к нему <нам?> в дом, вели беседу о новых приобретениях в области науки и о новой литературе. Разве крохи из этих бесед не западали в умишки детворы? Конечно, так же, как и музыкальные звуки, которые настраивали молодые души на особую чуткость, на особый строй.

А тут Сура, рыбная ловля, катания на лодках с «Вниз по матушке по Волге», на красивом берегу большое пчеловодство, руководимое учителем греческого языка, и жирный чернозем, бороздимый машинами из-за границы, и хлебные поля, и плодовые сады, и караульщик, николаевский солдат Михеич, с рассказами об искусных налетчиках, и балаганы на ярмарочной площади, тайные убеги на цирковые представления по вечерам — непременно на галерку, в сопровождении конюхов, поваров или рабочих, и театральные представления, и беседы со швеями, приходившими в дом заготавливать приданое сестрам.

Мать³, боготворившая царство музыки, любила животных, рассыпала богатство на бедных, была богомольна; комната ее была своеобразной приемной: сюда приходили торговки с фруктами, кормилица, татары-старьевщики, крестьяне, монашенки, какой-то старичок в потертом зипуне заговаривал боль зубов, умел вправлять вывихи, и всякая беднота.

К матери шли советоваться, когда с кем-нибудь случалась беда или кто-нибудь заболел (мать умела лечить); сюда приходили и за денежной помощью. Здесь же мы выучились любить и жалеть человека бедного, больного, обездоленного.

Когда два младших брата (я и тот, что годом старше⁴) дотянули до пятого класса (уче-

ние не могло идти гладко в этих ненужных, сложных перипетиях этого своеобразного городка, где диккенсова идиллия преломлялась в атмосфере шумной, крепкой, звенящей и пьянящей заводской жизни — опьяняющей не иносказательно, а физически), когда мы дошли до пятого класса, к тому времени старшие дети семьи воспитываются вне семьи: две сестры и два брата в остзейской провинции⁵ (мать была рижанка), старший брат за границей, на агрономическом факультете.

В этот период отец вдруг изволил обратить на нас сугубое внимание, до того мы были предоставлены самим себе, лишь мать распространяла на нас только ласки, но это не более, чем ко всем тем, кто был беззащитен и беден.

Видя, что мы растем с иными понятиями, видя нас чаще там — если зимой, то в «людской», в машинных отделениях, в «персонных», на складах, и в «поденных», если летом, то на «молотилках», то с косарями, то с теми, кто пашет и жнет, — чаще «там», чем «здесь» (в доме) за скучными латинскими и греческими *<пропущено слово>*, — отец приставил к нам воспитателя, но в выборе лица для этой роли сделана была «роковая» ошибка. Кавелин, с которым мы отправились в деревню на лето, оказался социалистом. Так как в соседстве с отцом и его приближенными было рискованно говорить о том, чем жил Кавелин и что живо заволновало нас, мы выстроили за винокурным заводом (к тому времени его уже не было, сгорел, работал один лишь водочный завод в городе) шалаш, куда мы под предлогом «жарко в доме» переселились и куда стягивалась запрещенная литература и где велись и днем и ночью горячие споры на социальные темы.

Вот первая теза новой науки.

Отныне иное отношение ко всему окружающему, иная работа в гимназии, иной выбор товарищей.

От лета дружбы с Кавелиным до весны, когда я получил «аттестат зрелости», окончив пензенскую Вторую гимназию, было много сложнейших внутренних советов. <...>

Сменив гимназический мундир на студенческий, я переименовал свое имя, бросившись из лютеранства в православие⁶. Этим плюнул в лицо той среде, с которой, уезжая в Москву, расставался; мстил пастору, который набивал мою голову ложной моралью, возмутил братьев и сестер, с которыми не имел ни одной точки сочувственности. <...> Так по-детски и болезненно все в эти тяжелые годы. Тягостно жилось.

«Торговый дом Э. Ф. Мейерхольд и сыновья» в один прекрасный день пошел с молотка. Я — нищий студент. Женат с разрешения министра и с ребенком на руках. Университет (я — студент юридического факультета) не дает никакой радости. Нас теребили больше педели⁷, чем профессура. Один Чупров, у которого мы слушали курс политической экономии, не мог заменить десятка бездарностей, читавших другие предметы. Гонимое землячество чуть тлело.

Ухожу спасаться в искусство.

В каникулярное время, приезжая на родину, ищу духовной радости в организации народных спектаклей в летнем театре. Здесь выступаю на сцене с «любителями», сам — «любитель сценического искусства».

Здесь через народный театр сблизился с группой политических ссыльных.

Сосланный в Пензу по политическому делу А. Ремизов отнесся ко мне с особым вниманием⁸. Он вовлекает меня в работу по изучению Маркса. И через него одним краешком я соприкасаюсь с работой подпольных рабочих организаций. Принимаю участие в составлении устава рабочей кассы. Принимаю участие в закрытой вечеринке на окраине города для этой кассы. После каникул я опять в Москву.

Бросаю юридический факультет и поступаю в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Здесь сплываю учеников, устраиваю кружок самообразования, работаю над составлением лекций, призываю товарищей к критическому отношению к постановке школьного дела.

Брошенное кружком ссыльных семя прорастает.

Читаю Плеханова, Каутского, журнал «Начало»⁹ и т. д.

По окончании драматического училища вхожу в состав тогда только что организовавшегося Московского Художественно-Общедоступного театра (1898).

В этот период (1896—1898) благодаря каким-то исключительным хитростям вновь посаженного в тюрьму (пензенскую) А. Ремизова у меня жандармерия не производит обыска (об этом сообщил мне впоследствии освобожденный Ремизов). Это кстати, ибо в этот период <прятал?> в доме то <<мимеограф?>¹⁰ (знает Г. Чулков, тоже пострадавший по сибирским тюрьмам), то литературу по просьбе Луначарских (доктор и его жена)¹¹ — оба были однажды арестованы. Будь у меня обыск в связи с делом А. Ремизова, я был бы, конечно, арестован и «поплатился» бы. Пензенская жандармерия, однако, в Пензе тщательно следила за мной, и это тотчас же косвенно отразилось на брате моем Борисе Устинове (сын моего отца от другой жены), которого, когда он был в последнем классе реального училища, арестовали¹².

Обыск, который был в квартире моей матери (она жила уже в бедности после краха «торгового дома», а отца у нас не было в живых, он умер до падения «торгового дома»), имел целью «определить» не только Устинова, но и меня.

Мы под подозрением...

В связи с делом А. Ремизова вызываюсь к пензенскому жандармскому ротмистру на допрос и не без труда вырываюсь из его цепких лап.

За период пребывания в МХТ (1898—1902)¹³:

1) По просьбе издателя В. Саблина, задумавшего издавать журнал¹⁴, ездил в г. Вологду¹⁵ приглашать к участию в новом издании находившихся там в ссылке: П. Щеголева, Бердяева, А. Ремизова.

2) Сближаюсь с Ю. Балтрушайтисом и зачитываюсь всем, что издает «Скорпион»¹⁶.

3) Близко знакомлюсь с А. П. Чеховым (в лето гастролей МХТ в Севастополе и Ялте, живу у А. П. в его ялтинской даче; потом переписываюсь с ним). Тогда же знакомлюсь с Максимом Горьким. В публичных выступлениях как актер читаю его «Песню о Соколе». Выступаю с этой вещью в Петербурге в большом вечере Союза писателей, возглавлявшегося П. Вейнбергом.

4) В одну из весен, когда МХТ гастролеровал в Петербурге, сознательно иду за демонстративным шествием рабочих и студентов по Невскому проспекту¹⁷ и с большими трудностями ускользаю от преследования (наряду с другими) разъяренными казаками, избивающими нагайками демонстрантов у Казанского собора. Всю эту ужасную сцену у Казанского собора, свидетелем которой я был, тогда и описал, возвратившись в Москву, и под заголовком «Рассказ очевидца» передаю в одно из подпольных изданий к опубликованию (непонятно только теперь, через кого это я сделал, и не знаю, где это было напечатано)¹⁸.

5) В 1902, уходя из МХТ, организуем вместе с другими товарищами, покинувшими МХТ, Товарищество Новой драмы, которое начало свою работу в провинции (г. Херсон). На лето я уезжаю в Италию. Списываюсь с Поссе, получаю из Швейцарии ряд номеров «Искры»¹⁹. И с предосторожностями перевожу в Россию. Из Италии написал (была напечатана) в «Курьер» корреспонденцию²⁰ (кажется, тогда во главе этой газеты стоял Фриче). Эта корреспонденция определяет мое отношение к пролетариату. Показательно также, что за это время я сделал перевод (с немецкого на русский) социальной драмы Гауптмана «Перед восходом солнца» (была издана).

С 1902 по 1905 — в провинции (Херсон, Николаев, Севастополь, Пенза, Тифлис, Кутаис, Елизаветполь²¹, Ростов н/Д, Новочеркасск).

За репертуар сражаюсь с представителями полиции. А в Тифлисе после устройства спектакля в пользу нелегальной политической организации меня вызывают на допрос в жандармское управление. Вызываю грубое раздражение тем, что не дал жандармам в руки никаких нитей. После гастрольных спектаклей в Тифлисе в 1906 году, уехав оттуда, разыскиваюсь полицией по следам и в Москве. Знаю об этом по обыску у брата, жившего в Москве, где я останавливался перед отъездом в Тифлис по пути из Петербурга. Кем-то в Тифлисе был сделан на меня донос, будто я принимал участие в экспроприации на Эриванской площади. О том, что разыскивают повсюду, о том, что при нем <?> имелась моя фотографическая кар-

точка, мне сообщил актер Ракитин, дядя которого — прокурор в Тифлисе — имел дело это в руках. Донос вызван был, как мне кажется, отношением ко мне реакционной части общества, возмущавшейся моим репертуаром, волновавшим умы молодежи и рабочей аудитории; там я, между прочим, устроил вечер декламации, в программе которой преобладали Верхарн и Бальмонт с его бунтарскими ликами периода «Горящих зданий».

С 1905 года в Москве. Провинцию я покинул с целью довершить в центре свое театральное образование в мастерской Станиславского.

Осень 1905 года, в дни знаменитого вооруженного выступления рабочих, я поглощен изобретательской работой в области *<пропуск в машинописи>*.

Театр-студия, организованный при содействии Станиславского, не открывался, так как на некоторое время из-за политических событий театральная жизнь в Москве на время замирает. Меня влечет на улицы. Не говоря никому в семье, запасаясь револьвером и разыскиваю товарищей, рискуя при обысках на улицах быть расстрелянным семеновцами²². Сильно нуждаюсь, имея на руках трех ребят²³. Перекочевываю в Питер искать работу. Здесь, находясь некоторое время безработным, не перестаю читать много и писать. Сближаюсь с кружком поэтов и литераторов: А. Блок, Андрей Белый, В. Иванов, П. Щеголев и др. На одной из «сред» Вяч. Иванова являюсь одной из жертв грубого обыска, произведенного в квартире Иванова по ордеру охранного отделения²⁴. Опять встреча с А. Ремизовым, который работает в «Новом пути» и «Новой жизни»²⁵. Знакомство через Чулкова со Струве. Снова волнуюсь вопросами исторического материализма.

Летом 1906 года после тифлисской поездки Товарищество Новой драмы играет в гор. Полтаве. Живя впроголодь, здесь я укрепляю основы моего режиссерского *сredo*. Определяется во мне лицо режиссера-революционера, режиссера-изобретателя, и оно обязывает к большому напряженному труду в деле реформации театра.

Осенью 1906 года вступаю в состав труппы В. Ф. Комиссаржевской в качестве главного режиссера и с 1906 по 1917 иду по пути напряженной борьбы с театральной рутинной, со всяческой спячкой, со всяческой реакцией в среде искусства театра под неустанными ударами со стороны желтой прессы и с постоянными неприятностями со стороны цензоров.

Реакционеры, окружавшие В. Ф. Комиссаржевскую, заставили ее выгнать меня из театра²⁶. Я опять уа улице. Полуголодный, я пишу большую статью «Театр. (К истории и технике)», которую «Шиповник» печатает наряду со статьями Луначарского, Аничкова, Брюсова, А. Белого, Чулкова в «Книге о Новом театре». Благодаря энергичному желанию художника А. Головина меня с большими препятствиями зачисляют в состав императорских театров. А желтая пресса не унимается. Пасквили пишут на меня Буренин и Меньшиков. Последний помогает охранке в ее работе, отводя меня с места на императорских сценах: пишет громадный фельетон, громит «жидов» и на меня показывает пальцем, считая меня евреем. Громит и Пуришкевич в Государственной думе²⁷. Поступление *мое* на императорскую сцену (1908) вызывает отвод со стороны охранного отделения. Однажды я вызываюсь к директору театров Теляковскому, и он спрашивает меня о брате моем Борисе Устинове²⁸ (социал-демократ, преследовавшийся по студенческому движению и находившийся в ссылке в Олонецкой губернии. Между прочим, пользуясь возможностью пообещать актрисам — любимицам двух виднейших деятелей департамента полиции протащить их на большие сцены, освобождаю брата из рук департамента полиции). Расспрашивает: не работаю ли я в сторону ниспровержения существующего строя вместе с братом.

Несладко мне пришлось тянуть лямку на сценах Александрийского и Мариинского театров с паспортом пензенского мещанина в кармане (после краха «торгового дома» я, не окончивший курса университета, как сын купца, по статутам Российской империи должен был приписаться к пензенскому мещанскому обществу). Кто не знает, какое отношение было к «мещанам» в пору царизма? А на императорских сценах бывало так: если не аристократического происхождения актер или режиссер, будь он хоть расталантлив, его держат в черном теле.

Желтая пресса не унималась, когда, поддерживаемый молодежью, я шаг за шагом заво-

евывал своими постановками (всегда компромиссными²⁹) успех новому репертуару и новым приемам.

Художник Головин, по инициативе и при содействии которого попал я на сцену императорских театров, желая во что бы то ни стало сохранить меня для совместной работы, сумел защитить меня от натисков охранки, считавшей пребывание мое в Петербурге опасным. За десять лет пребывания моего на этих сценах ни разу (и я горжусь этим) мне не поручали никаких торжественных спектаклей для царских особ. Наоборот: мы (я и Головин) послужили однажды мишенью для жестоких нападков со стороны желтой прессы³⁰ за то, что в дни торжеств по случаю трехсотлетия Дома Романовых осмелились поставить на сцене Мариинского театра оперу Р. Штрауса «Электра», где есть сцена обезглавления царских особ.

За этот период организую, вместе с единомышленниками по вопросам нового театра, свои студии (лаборатория новых форм в искусстве) и журнал («Любовь к трем апельсинам») по изучению особенностей итальянской народной комедии масок³¹.

В последнем, между прочим, анализируем состав современного зрительного зала, нападая на упадочническую интеллигенцию и приветствуя появление в зрительном зале нового класса³². Выступление мое на эту тему в Тенишевской аудитории³³ вызывает ругательную заметку в «Речи» некоего Б. Ковалевского.

Вот мое возражение ему в письме в редакцию «Речи» 20 апреля 1917: «В воскресном номере «Речи» (88) в сообщении о беседе на тему «Революция, война, искусство» (Тенишевская аудитория, 14 апреля) Б. Ковалевский назвал мою речь «льстивою новому господствующему пролетариату». Мысль моя об интеллигенции, составляющей современный театральный партер, выраженная в речи моей 14 апреля 1917 г., высказывалась мною много раз *до революции* и в публичных моих выступлениях и в печати. Это знают те, кто слышал меня в числе оппонентов на лекциях Ю. М. Юрьева (8 января 1916 г.) в Тенишевской аудитории и проф. К. И. Арабажина (5 февраля 1916 г., там же), кто знаком с моими взглядами, отмеченными в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, кн. 4—5, стр. 67—68, 79, 80; 1915, кн. 1, стр. 118—122, 139—141, 160), а также те, кто бывал на моих лекциях в Студии. Таким образом утверждение Б. Ковалевского является голословным. *Всеволод Мейерхольд*».

19 марта 1917 года выступил в «Биржевых ведомостях» вместе со Здгневичем и Луниным с протестом против действия Влад. Набокова на собрании деятелей искусства в Михайловском театре³⁴.

С октябрьских дней (около них, до и после) принимаю деятельное участие по срыву работы (еще до октябрьских дней) кадетской группы, свившей себе прочное гнездо в Академии художеств и в бывших императорских театрах.

В Академии художеств принимаю самое активное участие в «блоке левых»³⁵, собрал в группе крайне левых.

Делаем запрос по поводу целого ряда опрометчивых шагов Временного правительства Керенского в отношении дел искусства и охраны памятников старины.

В государственных театрах мешаю Батюшкову склонить труппу на³⁶ <на этом слове текст машинописи кончается>.

<О КИНЕМАТОГРАФЕ> (1915 г.)

Техническая сторона в кинематографе стоит много выше всех, участвующих. Моя задача — отыскать эту, пожалуй, неиспользованную технику. Вначале хочу изучить, проанализировать элемент движения в кинематографе.

Для экрана нужны особенные актеры. Часто видим, что прекрасные артисты драмы, балета для кинематографа непригодны совершенно. Метр их движения то слишком широк, то короток, жесты нагромождены до крайности. И, наоборот, хотя бы Гаррисон¹, не получивший специального актерского образования, уловил присущую кинематографу технику, овладел ею.

Для меня эта техника пока *terra incognita* *.

Кинематография должна разделиться на две части: 1) движущуюся фотографию — снимки природы и т. п. и 2) инсценировки произведений, куда художники должны вносить элемент искусства.

Перенесение в кинематограф произведений, которые мы видим в драме или опере, — считаю крупной ошибкой. Если отсутствует краска, выявляется новая художественная проблема, где непригодно ни одно из старых средств.

У меня есть свои теоретические подходы к этому вопросу, которые намерен применить, но говорить о них сейчас еще рано.

Мое отношение к существующему кинематографу крайне отрицательное.

Расследовать способы кинематографии, неиспользованные, но которые безусловно в ней таятся, — моя ближайшая работа.

Через неделю я приступаю к съемке «Портрета Дориана Грея»². Сценарий написал я сам особого типа: в нем все распределено на ряд областей. Актеру — диалог, указания — режиссеру, художнику и осветителю.

Такая партитура необходима. Свою работу я издам, как образец сценариев³.

Будет ли кинематограф самостоятельным искусством или вспомогательным при театре — говорить еще рано.

* — неведомая земля (*латин.*).— Ред.

<«СИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК»> (1916 г.)

В постановке романа Пшибышевского «Сильный человек» мне хотелось осуществить те же замыслы, какие в прошлом году я пытался осуществить в «Портрете Дориана Грея».

Хотелось бы перенести на экран особенные движения актерской игры, подчиненные законам ритмики, и возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу. <...>

Что касается постановки в декоративном отношении, то здесь я нашел в лице художника В. Е. Егорова изобретательного сотрудника. Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов. Отбрасывая массу ненужных мелочей, мы хотим держать внимание зрителя на главнейших в быстротечности метража. Это особенно в драматических моментах «Сильного человека» — пьесы, богатой сложными перипетиями действующих лиц.

Переходя к игре актеров, скажу, что мною предлагалось избегать чрезмерных подчеркиваний, так как кинематографический аппарат, воспроизводящий игру, — очень чувствительный аппарат, умеющий улавливать даже самые осторожные намеки.

Игра актера должна быть при своеобразной выразительности особенно сдержанной, подчиненной большой воле актерского управления <...>.

ДОКЛАД «РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР» (14 апреля 1917 г.)

Революцию в театре и революцию на улице г. Мейерхольд связывает одной датой. В 1905 году, когда на улицах Москвы назревало народное волнение, в московской Студии готовились к постановке «Смерти Тентажиля», где невидимая, но страшная чудилась фигура королевы¹. Жуткое ощущение вызывал этот призрак, от мертвого дуновения которого трепетало все живое на сцене.

Революцию на улице задавили, но театр продолжал свою революционную роль. Теперь они будто отняли друг у друга роли, — продолжает г. Мейерхольд, — актеры стали консервативны. Актеры забыли репертуар Блока, Сологуба, Маяковского², Ремизова. Кто виною этому? Партер, молчаливый бесстрастный партер, как место для отдохновения.

г. Мейерхольд очень удивляется, почему солдаты не приходят в театр и молча не освобождают его от партерной публики.

...Довольно партера! Интеллигенцию выгонят туда, где процветают эпигоны Островского. А пьесы тех авторов, которые упоминались выше, будут ставиться для крестьян, солдат, рабочих и той интеллигенции, которая скажет: довольно спать! Тогда театр будет на высоте.

КОММЕНТАРИИ

К каждому тексту, публикуемому в книге, дается краткое примечание текстологического характера, в котором указываются: место и время первой публикации, характер рукописного источника (автограф или машинопись) и место его хранения, первоначальное заглавие (если в настоящей книге дан иной заголовок), основание атрибуции (если текст был опубликован без подписи или под псевдонимом), основание датировки и т. д. Далее в примечаниях объясняются названия, факты, упоминаемые в тексте, сообщаются некоторые дополнительные сведения (например, даты премьер названных в текстах спектаклей, имена исполнителей ролей на премьерах спектаклей, поставленных В. Э. Мейерхольдом), даются ссылки на цитируемые книги и статьи в периодической печати. Сведения о лицах, упоминаемых в текстах В. Э. Мейерхольда, в примечаниях, как правило, не сообщаются. Все они вынесены в аннотированный указатель имен.

НЕКОТОРЫЕ УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГВРМ — Государственные высшие режиссерские мастерские (1921).

ГВТМ — Государственные высшие театральные мастерские (1922).

Гэктемас — Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Вс. Мейерхольда (1923—1931).

ТИМ — Театр имени Вс. Мейерхольда (1923—1926).

ГосТИМ — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда (1926—1938).

ИМЛИ — Отдел рукописей Института мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР.

ЦГАОР СССР — Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов Государственной власти и органов государственного управления СССР.

ЛГАОРСС — Ленинградский государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.

Из фондов ЦГАЛИ в настоящем издании использованы главным образом материалы фонда 963 — Государственного театра имени Всеволода Мейерхольда — и фонда 998 — В. Э. Мейерхольда. Автографы В. Э. Мейерхольда, хранящиеся в этих фондах, в специальной атрибуции не нуждаются.

ИЗ ДНЕВНИКА 1891 ГОДА

(стр. 67)

Автограф найти не удалось. Печатается по книге: Николай Волков, Мейерхольд, т. I, М.—Л., «Academda», 1929, стр. 21 и 18—19.

¹ В это время Мейерхольд учился в VI классе Пензенской второй гимназии.

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

(стр. 68)

Автографы найти не удалось. Печатается по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 57, 103, 105, 107, 110, 112.

Ольга Михайловна Мейерхольд (урожденная Мунт) — первая жена В. Э. Мейерхольда. Они поженились 17 апреля 1896 года. Мейерхольд был тогда студентом первого курса юридического факультета Московского университета.

I

¹ Общество искусства и литературы было организовано при ближайшем участии молодого К. С. Станиславского (Алексеева) в 1888 году. В 1898 году участники любительской труппы Общества вместе с группой молодых артистов, окончивших Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества по классу Вл. И. Немировича-Данченко (в их числе был Мейерхольд), составили труппу МХТ.

Премьера спектакля «Отелло» в Обществе искусства и литературы состоялась 19 января 1896 года. О выступлении К. С. Станиславского в роли Отелло и о его постановке см.: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, М., «Искусство», стр. 162—171.

² Н. С. Вехтер был антрепренером и артистом театра в Пензе в 1884—1886 годах. Очевидно, Мейерхольд видел его в роли Отелло в свои детские годы.

³ Мейерхольд видел молодого Н. П. Россова в роли Отелло во время его гастролей в Пензе в феврале 1891 года. В дальнейшем Россов участвовал в постановках Мейерхольда в Товариществе новой драмы (Тифлис, 1904—1905).

⁴ Роль Дездемоны играла С. Р. Шерваль.

II

¹ Подготовка к первому сезону МХТ велась в дачной местности Пушкино (Московско-Ярославская жел. дор.).

² Премьера комедии Шекспира «Венецианский купец» («Шейлок») состоялась в МХТ 12 января 1899 года.

³ Имеется в виду направление, возникшее в результате деятельности театра при дворе герцога Саксен-Мейнингенского (Германия). Спектакли этого театра в 70—90-е годы XIX века имели большой успех благодаря сильной режиссуре, ансамблевой слаженности труппы и историко-музейному сценическому оформлению, которое, однако, придавало им натуралистический характер. Театр этот оказал в свое время значительное влияние на сценическое-искусство многих стран и, в частности, России, где он гастролировал в 1885 и 1890 годах.

⁴ С М. Е. Дарским у Мейерхольда установились долготлетние хорошие отношения; сохранился ряд писем Мейерхольда к нему.

IV

¹ Трагедией А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» открылся 14 октября 1898 года Московский Художественно-Общедоступный театр. Мейерхольд играл роль Василия Шуйского.

² Художником спектакля был В. А. Симов.

³ К. С. Станиславский сказал Мейерхольду 21 июня 1898 года: «Почти наверное, что вы играете Федора, сегодня во время грозы не спал и думал о вас: вам непременно должна удался эта роль» (приведено в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 102). И Мейерхольд усиленно работал над ролью царя Федора. Затем эту роль читали также И. М. Москвин и А. И. Платонов (Адашев). Мейерхольд писал жене: «Мне говорил К. С., что все мы читаем совершенно различно и все очень оригинально. Платонов оттеняет добродушие Федора, Москвин — его физическую немощь, я — его нервность и наследственные черты отца (Ивана Грозного)» (см. там же, стр. 106). Толкование Москвина было признано наиболее правильным, и Мейерхольду не пришлось играть Федора. Интересно отметить, что около сорока лет спустя Н. П. Хмелев, играя Федора, также подчеркивал в нем черты сына Грозного.

V

¹ Пьеса Герхарта Гауптмана «Ганнеле» была поставлена К. С. Станиславским в Обществе искусства и литературы (премьера — 2 апреля 1896 г.). Готовилась к постановке в МХТ, но была запрещена московским митрополитом.

² Екатерина Михайловна Мунт, сестра жены Мейерхольда, вместе с ним: участвовала в любительских спектаклях в Пензе, а затем училась в Музыкально-драматическом училище в Москве; в дальнейшем вместе с Мейерхольдом, работала в МХТ, в Товариществе новой драмы, в Театре-студии и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

VI

¹ Роль Тирезия — в трагедии Софокла «Антигона» (премьера состоялась 12 января 1899 г.). О работе над этой ролью см. «Из замечаний на репетициях «Бориса Годунова», ч. 2, стр. 398.

² Принц Арагонский — действующее лицо в комедии Шекспира «Венецианский купец» («Шейлок»; премьера — 21 октября 1898 г.). 26 июня 1898 года Станиславский писал Немировичу-Данченко: «Мейерхольд мой любимец. Читал Арагонского — восхитительно — каким-то Дон Кихотом, чванным, глупым, надменным, длинным, длинным, с огромным ртом и каким-то жеванием слов» (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 133).

ПИСЬМА А. Н. ТИХОНОВУ (СЕРЕБРОВУ)

(стр. 71)

I

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 2163, оп. 1, ед. 66). Публикуется впервые.

А. Н. Тихонов в то время являлся студентом Петербургского Горного института, был связан с социал-демократами ленинско-искровского направления. Во время гастролей МХТ в Петербурге в феврале — марте 1901 года принимал участие в массовых сценах. Очевидно, тогда Мейерхольд и познакомился с ним. Писем А. Н. Тихонова в бумагах Мейерхольда не обнаружено.

¹ Премьера «Дикой утки» в МХТ состоялась 19 сентября 1901 года; «Микаэля Крамера» — 27 октября 1901 года.

² «Дополнительные» спектакли не были поставлены.

³ Старшая (в то время еще единственная) дочь Мейерхольда — Мария.

⁴ С начала 1901 года студенческое движение в университетских городах (особенно в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове) приняло массовый революционный характер. В январе по приказу царя за участие в студенческих волнениях было отдано в солдаты 183 студента. В феврале прокатилась волна студенческих демонстраций протеста. 25 марта 1901 года в царском рескрипте на имя вновь назначенного министра народного просвещения генерала П. С. Ванновского были обещаны реформы в университетах. Однако 4 ноября Ванновский, приняв в Москве делегацию студентов, отказался от проведения обещанных реформ. Впоследствии В. И. Ленин писал: «1901-ый год. Рабочий идет на помощь студенту. Начинается демонстрационное движение. Пролетариат выносит на улицу свой клич: долой самодержавие!» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 9, стр. 251).

⁵ Слова из «Песни о Буревестнике» М. Горького.

⁶ В журнале «Жизнь» (Спб., 1901, № 4) и была напечатана «Песня о Буревестнике» М. Горького.

⁷ Эта фраза, упоминание о «студенческих делах», тон конца письма, а также и то, что письмо подписано одной буквой (Мейерхольд всегда подписывался полной фамилией), — говорят о полуконспиративном характере переписки Мейерхольда и Тихонова (см. также следующее письмо).

II

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 2163, оп. 1, ед. 66). Публикуется впервые.

¹ «Старый дом» — пьеса А. М. Федорова. Премьера в Александрийском театре — 25 сентября 1901 года.

² По-видимому, А. Н. Тихонов писал Мейерхольду о возобновлении «Ганнеле» Г. Гауптмана в Театре литературно-художественного общества в Петербурге (в начале сентября 1901 г.).

³ «Перекаты» — комедия кн. В. В. Барятинского, имевшая большой успех на премьере в Петербургском Новом театре (22 октября 1901 г.), где ведущей артисткой была Л. Б. Яворская.

⁴ По-видимому, А. Н. Тихонов в своем письме рассказывал Мейерхольду о возникшем в Петербурге любительском драматическом кружке под названием «Ars» («Искусство» — латан). Кружок пытался следовать манере Московского Художественного театра и подбирал новый репертуар. Первый спектакль, поставленный Н. А. Поповым и показанный 3 ноября в Зале Павловой, состоял из двух пьес: «Втируша» («Непрошенная») М. Метерлинка и «Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» — первой пьесы, вернее, комической сценки Эдмона Ростана, опубликованной лишь в 1901 году.

⁵ Вероятно, речь идет о «бале в Горном институте зимой 1901 года» 1с концертом при участии В. Ф. Комиссаржевской), о котором Тихонов много лет спустя рассказал в книге: А л е к с а н д р С е р е б р о в (А. Н. Тихонов), Время и люди. Воспоминания. 1898—1905, М., «Советский писатель», 1949 (см. главу «Комиссаржевская»).

⁶ Очевидно, имеется в виду эпизод, который отметил В. И. Ленин в статье «Начало демонстраций», напечатанной в «Искре»: «...невиданная наглость сыщика в Петербурге (схватившего студента в Электротехническом институте, чтобы отнять у него полученное им через посыльного письмо)» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 371). Этот эпизод произошел 8 ноября 1901 года.

⁷ А. П. Зонов, артист и впоследствии известный режиссер-педагог, учился вместе с Мейерхольдом в Музыкально-драматическом училище, работал вместе с ним в МХТ, а в дальнейшем в Товариществе новой драмы, в Театре-студии и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. От психического расстройства А. П. Зонов скоро излечился

⁸ Премьера пьесы Г. Ибсена «Доктор Штокман» («Враг народа») состоялась в МХТ 24 октября 1900 года.

⁹ По-видимому, речь идет о журнале «Маяк», выпуск которого был задуман издателем В. М. Саблиным (см. также стр. 311 и 345). Выход этого журнала не был разрешен.

¹⁰ В то время при МХТ были только что организованы Сценические классы (в дальнейшем — Драматические курсы).

¹¹ Премьера пьесы Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах» состоялась 21 декабря 1901 года. В этой пьесе Мейерхольд играл князя Трубчевского.

¹² Романы плодовитого буржуазного писателя П. Д. Боборыкина из быта современного ему русского об-

щества отличались поверхностным описанием явлений жизни.

¹³ Премьера пьесы М. Горького «Мещане» состоялась 26 марта 1902 года, во время вторых гастролей МХТ в Петербурге. Мейерхольд играл роль Петра.

¹⁴ Вторые гастроли МХТ в Петербурге проходили с 4 марта по 5 апреля 1902 года.

¹⁵ По-видимому, имеется в виду резолюция студентов Петербургского университета. «Искра» сообщала о состоявшейся 13 ноября сходке в университете, на которой «668 чел. требуют свободы слова, личности и организаций. Протестуют против политики Ванновского» («Искра», 1901, № 13, 20 декабря, стр. 3).

¹⁶ Русский перевод сценки «Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» был напечатан в журнале «Театр и искусство» (Спб., 1901, № 38, стр. 677—678).

¹⁷ Драматическая фантазия в одном акте Казимира Тетмайера «Сфинкс» была опубликована в «Вестнике всемирной истории» (Спб., 1901, № 11, стр. 22—34).

ИЗ НАБРОСКОВ 1901—1902 ГОДОВ

I. <Из записей 1901 года>

(стр. 74)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 625). Публикуется впервые.

Записи представляют собой два отдельных отрывка из тетради, озаглавленной «Материалы для повестей и рассказов». Первый отрывок написан, по-видимому, во время летней поездки на отдых.

II. Листки, выпавшие из записной книжки. (По поводу «Красного петуха»

Г. Гауптмана)

(стр. 75)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 570). Публикуется впервые.

Написано ровным почерком, без помарок; вероятно, беловик. Можно предполагать, что этот текст — статья, которую Мейерхольд намеревался опубликовать. По-видимому, рукопись не закончена: в конце последней фразы нет точки; подпись отсутствует. Цитаты в тексте статьи — из пьесы Гауптмана.

Трагикомедия Гауптмана «Красный петух», являющаяся продолжением пьесы «Бобровая шуба», была впервые поставлена в Берлине, в Немецком театре (премьера — 27 ноября 1901 г.). В русском издании (перевод Ю. Балтрушайтиса и В. Саблина, М, типография А. И. Мамонтова) указано: «Дозволено цензурою 12 декабря 1901 года». Это дает возможность датировать настоящий текст второй половиной декабря; можно думать, что «Листки...» были написаны сразу по выходе перевода из печати.

¹ Филиц — действующее лицо «Красного петуха».

² Закон Гейнце (Германия, 1900) привел к усилению административного произвола, направленного против печати и искусства под предлогом борьбы с аморальными явлениями.

³ Фридрици — действующее лицо «Красного петуха».

⁴ «Потонувший колокол» — пьеса Г. Гауптмана.

III. Из письма к неизвестному лицу

(стр. 77)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 625). Частично приведено в статье: Александр Гладков, Из воспоминаний о Мейерхольде. — Альманах «Москва театральная», М., «Искусство», 1960, стр. 349 (цитировано неточно). Полностью публикуется впервые.

Написано на отдельном листе бумаги; по-видимому, продолжение наброска письма, без подписи.

Датируется по упоминанию о «новой пьесе Горького», судя по цитате, — о «Мещанах». МХТ начал работать над этой пьесой в конце 1901 года.

¹ Имеется в виду фраза Нила из четвертого действия «Мещан»: «И я на все средства души моей удовлетворяю мое желание вмешаться в самую гущу жизни».

² Эти фразы из разговора Сережки с Мальвой имеются в первых публикациях «Мальвы»; начиная с 4-го издания «Рассказов» Горького (1903) абзац, включающий эти фразы, был опущен.

³ Треплев, Иоганнес, Тузенбах — роли, исполнявшиеся Мейерхольдом в спектаклях МХТ: «Чайка» А. П.

Чехова (премьера—17 декабря 1898 г.), «Одинокие» Г. Гауптмана (премьера—16 декабря 1899 г.), «Три сестры» А. П. Чехова (премьера — 31 января 1901 г.).

ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВУ

(стр. 78)

Автографы хранятся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ф. 331, картон 51, ед. 49). Опубликовано Н. И. Гитович и «Литературном наследстве», т. 68, М., 1960, стр. 435—448. Комментарии к этой публикации, включающей двадцать писем и телеграмм Мейерхольда А. П. Чехову, частично используются ниже. О взаимоотношениях Чехова и Мейерхольда см. статью Э. А. Полоцкой «Чехов и Мейерхольд», в том же томе, стр. 417—434.

Много лет спустя Мейерхольд рассказывал: «Чехов меня любил. Это гордость моей жизни, одно из самых дорогих воспоминаний. Я с ним переписывался. Ему нравились мои письма. Все советовал мне самому начать «писать» и даже записки рекомендательные в редакции давал. У меня довольно много писем от него было — штук восемь-девять, кажется, но все пропали, кроме одного, которое я дал напечатать. Уезжая из Ленинграда, я дал их на хранение в один музей, а когда приехал, то оказалось, что тот человек, которому я их дал, умер. Простить себе этого не могу» (А. Гладков, Мейерхольд говорит.— «Новый мир», 1961, № 8, стр. 224).

I

¹ Боэры — буры, потомки европейских колонистов в Южной Африке. В то время буры вступали в оборонительную войну против английского империализма, за независимость южноафриканских республик.

² Первое представление «Дяди Вани» в МХТ состоялось 26 октября 1899 года.

³ А. П. Чехов ответил Мейерхольду письмом, в котором рассказал о своем понимании роли Иоганнеса и предупреждал против возможных ошибок в трактовке роли (см.: А. П. Чехов, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 12, М., Гослитиздат, стр. 378).

⁴ Речь идет о третьей и четвертой главах статьи Андреевича (Е. А. Соловьева) «Антон Павлович Чехов». — «Жизнь», Спб., 1899, VIII, стр. 169—196.

II

¹ Мейерхольд исполнял роль Иоанна Грозного в пьесе А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (премьера в МХТ — 29 сентября 1899 г.). Первым исполнителем был К. С. Станиславский.

² Речь идет о К. С. Станиславском и Вл. И. Немировиче-Данченко.

³ Сестра А. П. Чехова.

III

¹ В письме от 18 августа 1900 года Мейерхольд сообщал Чехову, что он перевел драму Г. Гауптмана «Перед восходом солнца». Вл. И. Немирович-Данченко, которому Мейерхольд предложил ее для постановки, посоветовал сначала напечатать перевод. Мейерхольд написал об этом Чехову и просил его ознакомиться с переводом. Опубликовать перевод удалось значительно позже — в июле 1903 года (литографическое издание «Театральной библиотеки М. А. Соколовой» под заглавием «До восхода солнца»), так как для начатого в то время собрания сочинений Герхарта Гауптмана (под редакцией К. Д. Бальмонта) был уже принят другой перевод.

² Речь идет о постановке пьесы А. Н. Островского «Снегурочка» в МХТ (премьера 24 сентября 1900 г.).

³ Мейерхольд, как и другие артисты МХТ, познакомился с Горьким в апреле 1900 года, во время гастролей МХТ в Ялте. Знакомство с Горьким Мейерхольд отметил в записной книжке (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 626). На экземпляре первого тома своих рассказов (Спб., изд. «Знание», 1900), подаренном Мейерхольду, Горький сделал следующую надпись:

«Всеволоду Эмилиевичу Мейерхольд.

Вы, с вашим тонким и чутким умом, с вашей вдумчивостью дадите гораздо, неизмеримо больше, чем дадите, и будучи уверен в этом, я воздержусь от выражения моего желания хвалить и благодарить вас. Почему-то мне хочется напомнить вам хорошие мудрые слова Иова. «Человек рождается на страдание, как искры, что устремляются вверх».

Вверх!

М. Горький»

⁴ Артистка О. Л. Книппер, жена А. П. Чехова.

⁵ Имеется в виду пьеса «Три сестры».

IV

¹ Речь идет о переводе пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца» (см. выше).

² Слова Сорина из первого действия «Чайки».

V

Это письмо подверглось перлюстрации. «Выписка из полученного агентурным путем письма Всеволода Мейерхольда» была «секретно» и «совершенно доверительно» препровождена 28 апреля 1901 года Департаментом полиции начальнику Московского охранного отделения С. В. Зубатову («Дело Департамента полиции об артисте Художественного театра Всеволоде Мейерхольде». — ЦГАОР, Д<епартамент> П<олиции>, О<событий> О<тдел>, 1901 г., д. 384).

¹ Речь идет о зверском избиении полицией участников студенческой демонстрации перед Казанским собором. Мейерхольд в это время находился в Петербурге, участвуя в гастрольных спектаклях МХТ (19 февраля — 23 марта 1901 г.).

² Пьеса Г. Ибсена «Доктор Штокман» («Враг народа»), премьера которой состоялась 24 октября 1900 года, шла во время гастролей МХТ в Петербурге вечером того дня, когда произошел разгон демонстрации. О том, как проходил этот спектакль, см. еще в докладе «Моя работа над Чеховым» (ч. 2, стр. 314), а также в книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (Собр. соч., т. 1. стр. 249—250).

VI

¹ См. стр. 323.

² Речь идет о пьесе «В мечтах» (см. стр. 73 и 324).

³ Это был доклад доктора М. А. Членова в Литературно-художественном кружке 18 декабря 1901 года.

VII

Впервые опубликовано в газ. «Советское искусство», 1934, 11 июля. «Вс. Мейерхольд о «Вишневом саде». Неопубликованное письмо к А. П. Чехову».

¹ В 1902—1905 годах Мейерхольд работал в провинции. В первом сезоне руководимая им труппа называлась «Труппой русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда», в двух следующих, когда ее возглавлял один Мейерхольд, — «Товариществом новой драмы». По условиям театральной жизни того времени Мейерхольду, возглавлявшему Товарищество новой драмы, пришлось совмещать обязанности главного режиссера и актера с функциями антрепренера.

² В. Ф. Комиссаржевская в это время создавала свой театр. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской открылся в Петербурге осенью 1904 года. Мейерхольд вступил в этот театр в качестве главного режиссера и актера два года спустя.

³ В Херсоне Товарищество новой драмы работало в сезонах 1902/03 и 1903/04 года. В Тифлисе труппа выступала в сезоне 1904/05 года, в здании, где теперь играет Театр имени Руставели.

⁴ Мейерхольд критикует постановку «Вишневого сада» в МХТ также в статье «К истории и технике Театра» (см. стр. 118—123).

⁵ Лопухина играл Л. М. Леонидов, лакея Яшу — Н. Г. Александров, Дуняшу — С. В. Халютинина и А. Ф. Адурская, Варю — М. Ф. Андреева, Аню — М. П. Лилина. И. М. Москвин исполнял роль Епиходова, К. С. Станиславский — Гаева. Роль Фирса играл А. Р. Артем. Художником спектакля был В. А. Симов.

⁶ Через два месяца после этого письма, 8 июля, узнав о смерти А. П. Чехова, Мейерхольд отправил из Чадаевки в Москву следующие телеграммы:

О. Л. Книппер-Чеховой. «Скорблю с Вами болею за Вас душой. Какое ужасное горе Вас и тех, кто знал прекрасную душу Антона Павловича».

М. П. Чеховой. «Скорблю вместе с Вами об утрате Антона Павловича. Дай бог матушке Вашей и Вам мужественно перенести это страшное горе».

Телеграммы хранятся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ф. 331, картон 61, ед. 1—37 и ф. 331, папка 3, ед. 2). Публикуются впервые.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

(стр. 87)

Автограф хранится в Музее МХАТ (архив КС). Публикуется впервые.

В Музее МХАТ хранятся 24 письма, записки и телеграммы Мейерхольда Станиславскому (1902—1938), в бумагах Мейерхольда (ЦГАЛИ, ф. 998, 1, ед. 2092) — шесть писем Станиславского Мейерхольду.

По окончании сезона Товарищества новой драмы в Тифлисе в конце марта 1905 года Мейерхольд приехал в Москву и договорился со Станиславским об организации в Москве нового театра — филиала МХТ (в дальнейшем он стал называться «Театр-студия»; см. о нем в статье «К истории и технике Театра», стр. 105—113, а также в книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (Собр. соч., т. 1, стр. 281—286). В труппу нового театра должны были войти некоторые артисты Товарищества новой драмы и актеры, окончившие драматические курсы при МХТ.

Прежде чем практически приступить к организации этого театра, Мейерхольд выехал в Николаев, где в апреле давало свои спектакли Товарищество новой драмы.

В тексте письма опущены краткие сведения об артистах Товарищества, которых Мейерхольд предлагал включить в состав нового театра, и различные мелкие сообщения.

¹ Вступительное слово к проекту публикуется непосредственно за этим письмом (стр. 88).

К ПРОЕКТУ НОВОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРУППЫ ПРИ МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

(стр. 88)

Автограф хранится в Музее МХАТ (архив КС). Публикуется впервые. Прислано К. С. Станиславскому вместе с письмом от 10 апреля 1905 года.

ПИСЬМО В. Я. БРЮСОВУ

(стр. 92)

Автографы девяти писем Мейерхольда Брюсову хранятся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ф. 386). Из них публикуется (впервые) письмо, представляющее наибольший интерес.

В. Я. Брюсов возглавлял литературное бюро Театра-студии.

Творческие связи Мейерхольда и Брюсова, возникшие в 1905 году, продолжались до смерти поэта в 1924 году.

В конце 1905 года появились два проекта создания новых театров. Один из проектов возник в группе литераторов-символистов, предполагавших издавать журнал «Факелы» (это издание было осуществлено в виде литературно-философских сборников, вышедших под редакцией Г. И. Чулкова в Петербурге в 1906—1908 гг.), другой — в среде сотрудников сатирического журнала «Жупел», выдвинувших проект организации сатирического театра; этому проекту сочувствовал А. М. Горький. «Поскольку в обоих проектируемых театрах предполагалось участие одной и той же группы художников и намечался один и тот же режиссер — В. Э. Мейерхольд, инициаторы создания театров устроили 3 января 1906 года объединенное собрание» (см. сб. «М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов. Материалы, воспоминания, исследования», М., Изд-во Академии наук СССР, 1960, стр. 381). Собрание состоялось на квартире Вячеслава Иванова. Таким образом, в этом начинании участвовали литераторы, принадлежавшие к далеким друг от друга идейным направлениям: с одной стороны — Горький и с другой — идеолог символизма Вячеслав Иванов и перешедший от революционной деятельности к пропаганде «мистического анархизма» Чулков. Это свидетельствовало о сложном переплетении художественных исканий на данном этапе русской революции.

Театр, о котором шла речь на собрании, создан не был. Г. И. Чулков писал впоследствии: «Наши с Мейерхольдом попытки найти средства для устройства театра «Факелы» остались тщетными» (Георгий Чулков, Годы странствий. Из книги воспоминаний, М., изд-во «Федерация», 1930, стр. 216).

¹ Знакомство Мейерхольда и писателя Г. И. Чулкова началось в Москве, когда Мейерхольд был артистом МХТ, а Чулков — студентом, социал-демократом.

² В черновых записях, сделанных Мейерхольдом на этом собрании, есть, строки, относящиеся к выступлению Горького:

«А. М. Пешков.

Мятежный характер

Как войти в этот мятежи<слово *не окончено*>

Самые широкие принципы

Театр должен быть демократическим Пафос».

(ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 193).

На следующий день после этого собрания Горький надолго уехал из России.

Об участии Горького в собрании у Вячеслава Иванова Мейерхольд вспоминал в выступлении на дискуссии «Творческая методология Театра имени Мейерхольда» (см. ч. 2, стр. 233).

³ Второе собрание, по-видимому, не состоялось.

⁴ Ольга Михайловна — жена Мейерхольда. Екатерина Михайловна — Мунт. Пронин Б. К. — режиссер, работал вместе с Мейерхольдом в Товариществе новой драмы и в Театре-студии, в дальнейшем — в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. Ракидин Ю. Л. — актер, работал вместе с Мейерхольдом в Товариществе новой драмы и в Театре-студии, впоследствии — в Александрийском театре. Кобецкий (Бецкий) М. А. — актер, работал вместе с Мейерхольдом в Театре-студии, впоследствии — в Театре В. Ф. Комиссаржевской. В этом театре с августа 1906 года по ноябрь 1907 года Мейерхольд был главным режиссером и актером. Там он поставил 13 спектаклей.

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

(стр. 93)

Автографы найти не удалось. Печатаются по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 221—222, 228—229.

I

¹ В мае 1905 года Мейерхольд работал в макетной мастерской МХТ с художниками, привлеченными к участию в Театре-студии: Н. Н. Сапуновым, С. Ю. Судейкиным, В. И. Денисовым, Н. П. Ульяновым, И. Г. Гугунава, Ф. Г. Гольстом.

² Речь идет о работе в Театре-студии над «Смертью Тентажиля».

³ Театр-студия, задуманный К. С. Станиславским и В. З. Мейерхольдом как опытная лаборатория нового сценического искусства, должен был открыться 10 октября 1905 года. Развернувшиеся в Москве революционные события, материальные затруднения, неудовлетворенность К. С. Станиславского работой молодого театра, — таковы были причины, по которым Театр-студия не открылся.

⁴ Так Мейерхольд назвал декабрьское восстание 1905 года.

⁵ В Петербурге, куда Мейерхольд приехал 21 декабря и где провел почти весь январь 1906 года, он познакомился со многими видными художественными и литературными деятелями.

II

В феврале—марте 1906 года труппа восстановленного Товарищества новой драмы играла в Тифлисе.

¹ Спектакль был запрещен после трех представлений, прошедших при полных сборах.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ «СМЕРТИ ТЕНТАЖИЛЯ» В ТИФЛИСЕ 19 МАРТА 1906 ГОДА

(стр. 95)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 191). Опубликовано в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 237—238.

Написано на трех страницах; на последней текст доходит до конца — возможно, что вступительное слово на этом не оканчивалось, но продолжение не найдено.

¹ Мейерхольд ставил до этого «Смерть Тентажиля» в Театре-студии; спектакль, доведенный до генеральной репетиции, как и другие постановки Театра-студии, публике показан не был.

² Пьеса Герхарта Гауптмана.

³ Мейерхольд говорит здесь о действительно постигшем его горе: в его записной книжке есть такие слова: «О смерти мамы узнал 18 декабря в воскресенье. Она умерла 10 декабря 1906» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 625).

⁴ Одиннадцать лет спустя, в 1917 году, Мейерхольд говорил в докладе «Революция и театр» о влиянии событий революции 1905 года на его понимание невидимого образа королевы.

ИЗ ПИСЬМА К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

(стр. 97)

Автограф найти не удалось. Печатается по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. 1, стр.

¹ Мейерхольд имеет в виду выступления Товарищества новой драмы в июне—июле 1906 года в Полтаве, где он поставил несколько спектаклей в новой режиссерской манере.

² После разрыва с В. Ф. Комиссаржевской, происшедшего в ноябре 1907 года, Мейерхольд вместе со своим сотрудником по Товариществу новой драмы и Театру В. Ф. Комиссаржевской режиссером Р. А. Унгерном организовал труппу для поездки по западным и южным городам. Спектакли в Минске происходили 3—7 марта 1908 года. Им предшествовали гастроли в Витебске (17—24 февраля), где и были даны премьеры. Однако спектакли, подготовленные наскоро, в Витебске прошли бледно. В Минске труппа показала спектакли уже в законченном виде.

³ Мейерхольд сначала поставил «Балаганчик» А. Блока в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (премьера состоялась 30 декабря 1906 года). Это была первая постановка первой пьесы Блока. Поэт назвал ее «идеальной» (Александр Блок, Собр. соч., т. 4, 1961, стр. 434). В печатном тексте пьесы значится: «Посвящается Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду». Во второй раз Мейерхольд поставил «Балаганчик» с актерами руководимой им гастрольной труппы (премьера состоялась в Минске 5 марта 1908 г.) и в третий раз — в своей петербургской студии (премьера — 7 апреля 1914 г.).

ТЕЛЕГРАММА МОСКОВСКОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ

(стр. 98)

Хранится в Музее МХАТ (архив десятилетнего юбилея). Частично опубликовано: Ф. Михальский, Дни и люди Художественного театра, «Московский рабочий», 1966, стр. 102. Полностью публикуется впервые.

Телеграмма была приурочена к десятилетию МХТ, исполнявшемуся 14(27) октября 1908 года.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

(стр. 99)

Автограф хранится в Музее МХАТ (архив КС). Опубликовано: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 753. Полностью публикуется впервые.

Художник А. Я. Головин был автором декораций в большинстве постановок Мейерхольда в Александрийском и Мариинском театрах.

Ответ Станиславского см.: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 539.

О ТЕАТРЕ

<СБОРНИК СТАТЕЙ>

(стр. 101)

Сборник «О театре» выпущен в С.-Петербурге книгоиздательским товариществом «Просвещение» в конце 1912 года (дата на обложке—1913 год). ■ В книге 208 страниц.

Часть статей и заметок, вошедших в состав этой книги, была опубликована в журналах и сборниках в 1907—1910 годах. Сведения об этих публикациях даются в каждом отдельном случае.

Цитированный в эпиграфе аскалонец Евен — древнегреческий поэт Евен из палестинского города Аскалона (даты жизни неизвестны). Сохранилось несколько принадлежащих ему текстов — они опубликованы в так называемой «Палатинской антологии».

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

К ИСТОРИИ И ТЕХНИКЕ ТЕАТРА

(стр. 105)

Впервые опубликовано под заглавием: «Театр. (К истории и технике)». — В сборнике статей «Театр. Книга о Новом театре», Спб., изд. «Шиповник», 1908.

Мейерхольд начал писать эту статью летом 1906 года.

В то время когда сборник «Театр» еще находился в печати, Мейерхольд, как сообщалось в прессе (газ. «Речь», Спб., 1907, 25 ноября), с типографскими оттисками своей статьи в руках прочитал 24 ноября 1907 года лекцию в концертном зале Тенишевского училища (Петербург).

¹ В книге «О театре» Мейерхольд везде пишет «Матерлинк». В настоящем издании дается общепринятая транскрипция этой фамилии.

² О генеральной репетиции «Смерти Тентажиля» В. Брюсов писал под псевдонимом «Аврелий» в статье «Вехи. Искания новой сцены». — Журн. «Весы», М., 1906, № 1, стр. 72—74.

³ «Весы», 1905, № 4, стр. 75.

⁴ Имеется в виду помещение на Поварской ул. (дом 8/1 по ул. Воровского, теперь часть дома снесена). Этот дом в 1904 году принадлежал В. В. Гирицу, члену Общества для пособия нуждающимся студентам Московского университета; в 1905 году — О. А. Титовой.

⁵ Газ. «Новости дня», М., 1905, 13 мая.

⁶ Газ. «Русские ведомости», М., 1905, 10 апреля.

⁷ Журн. «Искусство», М., 1905, № 3, стр. 63.

⁸ К постановке в Театре-студии были намечены «Семь принцесс» М. Метерлинка, миниатюры по рассказам М. Горького «Челкаш» и «Дружки», «Снег» С. Пшибышевского, «Комедия любви» Г. Ибсена, «Зори» Э. Верхарна и др.

⁹ Новый театр существовал в качестве филиала московских императорских театров с 1898 по 1907 год. Новый театр был тесно связан с Малым театром, артисты которого играли на сцене Нового театра, режиссировали А. П. Ленский и частично А. М. Кондратьев. Ленский стремился сделать театр общедоступным, с более прогрессивным репертуаром. Однако бюрократическое управление императорских театров не дало развиваться этому начинанию, и Ленский отошел от работы в Новом театре.

¹⁰ Цитата из выступления К. С. Станиславского на первом собрании участников Театра-студии 5 мая 1905 года. Полный текст выступления не сохранился. Содержание его известно по газетным отчетам.

¹¹ Имеются в виду XVII—XVIII века, когда в моде были пудренные парики.

¹² Увраж (от франц. *ouvrage*) — роскошное издание большого формата, обычно состоящее из гравюр.

¹³ Боскетные ширмы (от французского *bosquet* — маленькая рошица) — густые декоративные группы деревьев (бутафорские), служащие на сцене своего рода ширмами.

¹⁴ «Весы» — ежемесячный журнал искусства и литературы. Выходил в Москве в 1904—1909 годах (изд. «Скорпион», ред. С. А. Поляков). В числе сотрудников «Весов» были В. Я. Брюсов, Андрей Белый, Г. И. Чулков и другие приверженцы символизма. «Вопросы жизни» — ежемесячный литературно-общественный журнал. Издавался в Петербурге в 1905 году.

¹⁵ См. примечание к письму О. М. Мейерхольд от 22 июня 1898 года (стр. 321)

¹⁶ Прерафаэлиты — английская школа художников и писателей середины XIX века, подражавших искусству раннего Возрождения (до Рафаэля) в духе стилизации.

¹⁷ Премьера трагедии В. Шекспира «Юлий Цезарь» в МХТ состоялась 2 октября 1903 года.

¹⁸ Премьера драмы Г. Ибсена «Нора» в театре В. Ф. Комиссаржевской (постановка А. П. Петровского) состоялась 17 сентября 1904 года; 18 декабря 1906 года «Нора» была возобновлена с режиссерской корректурой Мейерхольда.

¹⁹ «Чайка» А. П. Чехова была возобновлена в МХТ в 1905 году; в течение недолгого времени роль Треплева играл Мейерхольд.

²⁰ Премьера «Вишневого сада» А. П. Чехова в МХТ (постановка К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко) состоялась 17 января 1904 года.

²¹ Премьера драмы Г. Ибсена «Эдда Габлер» («Гедда Габлер») в МХТ состоялась 19 февраля 1899 года.

²² Премьера драмы Г. Ибсена «Столпы общества» в МХТ — 24 февраля 1903 года.

²³ Запись разговора А. П. Чехова с актерами под заголовком «А. П. Чехов о натурализме на сцене» до появления настоящей статьи была опубликована Мейерхольдом в журн. «В мире искусства», Киев, 1907, № 11 — 12, стр. 24.

²⁴ Впервые «Чайка» была поставлена в Александринском театре (премьера — 17 октября 1896 г.). Театр не понял новаторского характера пьесы, и спектакль не удался.

²⁵ Московский Художественный театр первые четыре сезона (1898—1902), то есть как раз в те годы, когда Мейерхольд был актером МХТ, играл в помещении театра «Эрмитаж» в Каретном ряду.

²⁶ Премьера «Дяди Вани» А. П. Чехова в МХТ состоялась 26 октября 1899 года.

²⁷ Три пьесы Метерлинка — «Слепые», «Непрошенная» («Втируша»), «Там внутри» — шли в МХТ в один вечер (премьера—2 октября 1904 года).

²⁸ Впервые пьеса М. Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» была поставлена под руководством автора в Париже на сцене «*Bouffes Parisiens*» (премьера — 16 мая 1893 г.).

²⁹ А. В а н Б е е р, Морис Метерлинк. Критико-биографический очерк, Спб., изд. «Скорпион», 1904, стр. 6.

³⁰ Об этом см. в ст. «К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре» (стр. 143).

³¹ Аркель — действующее лицо «Пелеаса и Мелисанды».

³² Протагонист — первый актер в древнегреческом театре.

К ПОСТАНОВКЕ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ»

НА МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ 30 ОКТЯБРЯ 1909 ГОДА

(стр. 143)

Впервые напечатано в «Ежегоднике императорских театров», Спб., 1909, вып. V, стр. 12—35.

¹ См. первую главу трактата Л. Н. Толстого «Что такое искусство».

² Имеется в виду статья Александра Бенуа «Беседа о театре». В сборнике «Театр. Книга о Новом театре», Спб., изд. «Шиповник», 1908 (см. стр. 108).

³ Опера итальянского композитора Арриго Бойто «Мефистофель», в которой Шаляпин блестяще исполнил заглавную роль.

⁴ Швейцарский теоретик театра Адольф Аппиа много занимался вопросами декорации и музыки на сцене. Его книга на немецком языке «Die Musik und die Inszenierung» («Музыка и ее сценическое воплощение») вышла в Мюнхене в 1899 году.

⁵ Перефразированная часть реплики Треплева из первого действия «Чайки».

⁶ Р. Вагнер задумал создание театра нового типа — театра как праздника или «Дома торжественных представлений». Такой театр, свободный от условностей традиционной сцены, был построен в Байрейте (Бавария) для представлений опер Вагнера; он открылся в 1876 году.

⁷ Мюнхенский *Kimstlertheater* (Художественный театр, или Театр художников) был организован в 1908 году Георгом Фуксом в союзе с художниками, выступившими против сцены-коробки, против натурализма и принципов зрительной иллюзии. Этот театр реформировал устройство сцены и зрительного зала. Однако мюнхенский театр в значительной степени был оторван от литературы и его реформы ограничивались чисто сценической стороной. Книга Георга Фукса, посвященная этому театру (на нее далее, на стр. 161, ссылается Мейерхольд), была издана в русском переводе (Георг Фукс, Революция Театра. История Мюнхенского Художественного театра, Спб., изд. «Грядущий день», 1911).

⁸ Здесь и далее имеется в виду книга А. Лиштанберже «Рихард Вагнер, как поэт и мыслитель» (М., изд. «Творческая мысль», 1905).

⁹ Ниже приводятся фамилии авторов в русской транскрипции и переводы названий книг и статей (названия издательств опускаются):

1) Рихард Вагнер, *Собрание статей и художественных произведений*, изд. 4, Лейпциг. 2) *Посмертные статьи и художественные произведения*, Лейпциг, 1902. 3) Адольф Аппиа, *Музыка и ее сценическое воплощение*, Мюнхен, 1899. 4) <см. текст>. 5) Г. Фукс, *Революция Театра*, Мюнхен — Лейпциг, 1909. 6) Г. Фукс, *Танец. Брошюры по вопросам художественной культуры*. Штутгарт, 1906. 7) К. Гагеман, *Опера и сцена*. Берлин—Лейпциг, 1905. 8) И. Савитс, *О назначении драмы*, Мюнхен, 1908. 9) А. Фишер, *Сценическое искусство Японии и его развитие*.— «Иллюстрированные немецкие ежемесячники Вестермана», 1901, январь. 10) *Монографии о художниках*, изданные Кнакфусом, XXXVIII, Шинкель. Ш1) Д-р Т. Лессинг, *Душа театра*, Берлин, 1907. 12) Хаустон Стюарт Чемберлен, *Рихард Вагнер*, изд. 4, Мюнхен, 1907. 13) Морис Дени, Аристид Майоль, альманах <на немецком языке>, «Искусство и художники», Берлин, 1909. 14) Вольфганг Гольтер, «Тристан и Изольда», Лейпциг, 1907. 15) Г. Крэг, *Искусство театра*. 16) Макс Литтман, *Мюнхенский Художественный театр*, 1908. 17) *Путевой журнал К. Иммермана*, кн. 2, письмо III, Берлин.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ. ИЗ ДНЕВНИКА

I. MAX REINHARDT (BERLINER KAMMERSPIELE)

<МАКС РЕЙНХАРДТ (БЕРЛИНСКИЕ КАМЕРНЫЕ СПЕКТАКЛИ)>

(стр. 162)

В первой публикации (журн. «Весы», М., 1907, VI, стр. 93—98) статья была озаглавлена «Из писем о театре. Berliner Kammerspiele. Regie Max Reinhardt». Мейерхольд видел постановки Макса Рейнхардта во время своей поездки в Берлин в апреле 1907 года. О своих первых впечатлениях от этих постановок он рассказал в письмах к О. М. Мейерхольд (Н. Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 291—293).

В этой и в следующих статьях Мейерхольд дает фамилии Крэга и других, английских художественных деятелей в латинской транскрипции. В настоящем издании эти фамилии даны в русской транскрипции.

¹ «Die Kunst» («Искусство») — немецкий журнал, выходит в Мюнхене с 1899 года по сей день; «The Studio» («Студия») — английский журнал, выходит в Лондоне с 1895 года по сей день; «Jugend» («Молодость») — немецкий журнал, выходил в Мюнхене с 1896 года свыше двадцати лет.

II. EDWARD GORDON CRAIG ОДВАРД ГОРДОН КРЭГ> (стр. 167)

Впервые напечатана в «Журнале театра Литературно-художественного общества», Спб., 1909—1910 (первая половина сезона), № 3, стр. 14—16.

Здесь интересно привести оценку Мейерхольда Гордоном Крэгом в его статье «Русский театр сегодня», написанной после посещения Крэгом Москвы в 1935 году:

«... В России очень уважают режиссеров — уважают их критики, драматурги и коллективы театров, которыми они руководят. Станиславского и Данченко обожают, Таирова любят, а Мейерхольда — Мейерхольд всех изумляет, его и обожают и любят.

А он еще и задает им трудные загадки. Он — великолепный экспериментатор, завоеватель вершин, он не знает отдыха и чуть не каждый год, гордо закинув голову, берет новую высоту. Познакомьтесь с историей его пути, и вы увидите, как свободен его дух — никогда он упрямо не держится ни за свои, прежние, ни за свои последние предубеждения.

Я очень хочу поехать в Россию для того, чтобы ознакомиться с творчеством Мейерхольда во всей его полноте. То, что я видел мельком, мне очень понравилось, — настолько он смел. Наблюдать его ежедневно за работой и получить полное впечатление на этот раз было невозможно. Поэтому, если бы я опять приехал в Москву, я с наслаждением, фигурально выражаясь, привязал бы себя к креслу на несколько недель, чтобы присутствовать на репетициях и на спектаклях Театра Мейерхольда, и тогда, и только тогда, не отвлекаясь на посещения двадцати других театров, я смог бы наблюдать и понимать этого-театрального гения и учиться у него.

Часы, которые я провел в его доме, были свободны от педантизма; я провел их с человеком, который хотел бы, как хотел бы и я, быть художником Театра. Спрашивает ли он, как все еще спрашиваю себя я: «Что же такое Театр?»...» (Gordon Craig, *The Russian Theatre To-Day*. «The London Mercury», 1935, vol. XXXII, N 192, October, p. 537).

¹ Отец Крэга — Эдвард Вильям Годвин — археолог, архитектор и театральный художник.

² «Свободная сцена» («Freie Bühne») — театр в Берлине, основанный Отто Брамом в 1889 году.

III

(стр. 170)

В первой публикации (журн. «Золотое руно», М., 1908, № 7—9, стр. 108—110) статья была озаглавлена «Из писем о театре» и печаталась в более полной редакции. В книге «О театре» помещена без заглавия.

¹ Имеется в виду Первая студия МХТ, создававшаяся в 1912 году, то есть в тот период, когда Мейерхольд готовил свою книгу к печати. Этой сноски не было в журнальной публикации статьи.

IV

(стр. 175)

В первой публикации (журн. «Аполлон», Спб., 1909, № 1, стр. 70—73) статья была озаглавлена «О театре». В книге «О театре» помещена без заглавия.

¹ Работа Рихарда Вагнера «Искусство и революция», на которую ссылается Мейерхольд, впервые была издана в Цюрихе в 1849 году. На русском языке эта брошюра вышла в 1906 году и переиздана в 1918 году в Петрограде с предисловием А. В. Луначарского, который писал: «...брошюра останется лучшим криком сердца истинного художника навстречу социалистической революции».

² «Мир искусства» — художественный иллюстрированный журнал, выходивший в Петербурге в 1899—1904 годах. Редактор — С. П. Дягилев (в 1904 г. Редактор — А. Н. Бенуа).

V

(стр. 179)

Впервые напечатана (без заголовка) в сборнике «Куда мы идем. Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств», М., изд. «Заря», 1910, стр. 104—106. В книге «О театре» — тоже без заголовка.

VI. РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

(стр. 181)

Статья напечатана впервые в книге «О театре».

¹ Перевод этой пьесы, сделанный В. А. Пястом, был издан только много лет спустя в сборнике: Тир со де Молина, Театр, М.—Л., «Academia». 1935.

VII. «СТАРИННЫЙ ТЕАТР» В С.-ПЕТЕРБУРГЕ (первый период)

(стр. 189)

Статья впервые напечатана в книге «О театре».

¹ Старинный театр, возникший по инициативе режиссера и драматурга Н. Н. Евреинова, работал в сезоне 1907/08 года («первый период»), а затем — после трехлетнего перерыва — в сезоне 1911/12 года.

² Пастурель — средневековая музыкальная пьеса.

³ Мейерхольд имеет в виду самого себя.

⁴ По определению историка Старинного театра — «моралите XV века «Нынешние братья», сочиненное христианином Николаем в городе Париже...» (См. Э д у а р д С т а р к (Зигфрид), Старинный театр, Петербург, изд. «Третья стража», 1922, стр. 22).

VIII. К ПОСТАНОВКЕ «ДОН ЖУАНА» МОЛЬЕРА

(стр. 192)

Статья впервые напечатана в сборнике «О театре».

О постановке «Дон Жуана» см. также: Ю. М. Юрьев, Записки, т. 11 Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 183—189.

¹ Здесь и далее Мейерхольд называет возобновлениями новые постановки пьес, ставившихся прежде в данном театре.

IX. ПОСЛЕ ПОСТАНОВКИ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ»

(стр. 198)

Статья впервые напечатана в сборнике «О театре».

¹ Ниже приводятся фамилии авторов в русской транскрипции и переводы заглавий (названия издательств опускаются): 1) «Морская археология». Париж, 1839. 2) <Камиль> Анлар, Учебник французской археологии. Париж, 1904. 3) и 4) см. текст. 5) <Жан> Ле Сир де Жуэнвилль, История Людовика Святого. 6) <Эжен Змманюэль> Виолле ле Дюк, Толковый словарь предметов французской мебели, Париж, 1874. 7) <Жюль> Кшера. История костюма во Франции. Париж, 1877.

X. О ПОСТАНОВКЕ «ЦЕЗАРЯ И КЛЕОПАТРЫ» НА СЦЕНЕ НОВОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

(стр. 202)

Впервые напечатано в журн. «Аполлон», Спб., 1910, № 4, январь, стр. 79—80.

¹ Новый драматический театр существовал с осени 1909 года до середины 1911 года в Петербурге, в помещении на Офицерской улице, где до этого находился театр В. Ф. Комиссаржевской.

Пьесу Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра» поставил Ф. Ф. Комиссаржевский. Премьера состоялась 29 декабря 1909 года.

² Мейерхольд имеет в виду картины художника Ф. А. Малявина, писавшего русских крестьянок в ярких платьях.

³ Л. А. Лейферт — владелец костюмерно-бутафорной мастерской.

⁴ Таким образом, термин «мейерхольдовщина», получивший впоследствии широкое распространение, был употреблен самим Мейерхольдом еще в 1910 году.

⁵ «Саломея» Оскара Уайльда, поставленная Н. Н. Евреиновым, шла в театре В. Ф. Комиссаржевской два раза — 27 октября (генеральная репетиция) и 4 ноября (премьера) 1908 года. Спектакль был запрещен Синодом.

XI. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

(стр. 205)

Впервые напечатано в «Журнале театра Литературно-художественного общества», Спб., 1909—1910, первая половина сезона, № 4, стр. 13—14; заголовок: «О театре. (Из записной книжки)».

Мейерхольд дает здесь иностранные имена в латинской транскрипции. В настоящем издании они даны в русской транскрипции.

¹ «Картонный домик» М. Кузмина — повесть из жизни деятелей театра. Опубликовано в альманахе «Белые ночи», Спб., «Вольная типография», 1907, стр. 111—151.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

БАЛАГАН (стр. 207)

Статья впервые напечатана в сборнике «О театре».

У Мейерхольда есть вторая статья под названием «Балаган», написанная им совместно с Ю. М. Бонди в 1914 году (см. стр. 339).

¹ Фельетонами в дореволюционных газетах назывались статьи, занимающие нижнюю часть страницы (теперь их называют «подвалами»); фельетон же в нынешнем смысле тогда именовался «маленьким фельетоном».

² Премьера инсценировки романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», шедшей два вечера подряд, состоялась в МХТ 12 и 13 октября 1910 года.

³ Элевзинские (или элевсинские) таинства (мистерии) — древнегреческие религиозные обряды в честь богинь Деметры, Персефоны, бога Диониса — происходили ежегодно в городе Элевсине.

⁴ «Братство страстей господних» — организация, объединявшая участников мистериальных спектаклей в Париже. Это братство в 1402 году получило от короля Карла VI привилегию и монопольное право играть в столице «мистерии, миракли и прочие религиозные и моральные пьесы».

⁵ Судейские чиновники парижского парламента, объединившиеся в корпорацию Базош; одно из многочисленных шутовских обществ Франции XV века, устраивавших праздничные представления (игры, фарсы) на улицах Парижа и других французских городов. Эти представления носили характер едкой сатиры, высмеивали знать и высшее духовенство, чем вызывали неоднократные преследования. В 1582 году корпорация Базош была запрещена.

⁶ Пьеса А. М. Ремизова «Бесовское действо над неким мужем, а также прение Живота со Смертью» была поставлена Ф. Ф. Комиссаржевским в театре В. Ф. Комиссаржевской (премьера — 4 декабря 1907 г.). Премьера «Балаганчика» А. А. Блока в постановке Мейерхольда состоялась в этом театре 30 декабря 1906 года.

⁷ Цитаты из статьи: Андрей Белый, Театр и современная драма. — «Театр. Книга о Новом театре», изд. «Шиповник», 1908, стр. 288 и 289.

⁸ Торжественные шествия, одна из разновидностей средневековых мистерий.

⁹ То есть пьесы с блестяще построенным диалогом.

¹⁰ Место постоянных представлений корпорации Базош в Париже.

¹¹ «Uber dramatische Kunst und Literatur». Vorlesungen von August Wilhelm von Schlegel («О драматическом искусстве и литературе»). Лекции Августа Вильгельма фон Шлегеля. Первое немецкое издание — 1808—1809).

¹² Роль Тетерева в «Мещанах» М. Горького исполнял настоящий певчий — Н. А. Баранов (см. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 252 и 254).

¹³ Имеется в виду сборник Фламинио Скала «Il teatro delle faviole representative...», Venezia, 1611 («Театр актерских сказок...», Венеция, 1611).

¹⁴ Теория швейцарского композитора и педагога Эмиля Жак-Далькроза — основа системы ритмической гимнастики, построенной на тесной связи пластических упражнений с музыкой. Эта система широко применялась в Институте музыки и ритма в Хеллерау (Германия, 1911—1914), в Институте Жак-Далькроза в Женеве, а затем и во многих других странах.

¹⁵ Эрнст Вольцоген — основатель «сверхподмостков» (Uber-brettl'eй), так называемых олитературенных варьете (Германия, начало 1900-х гг.). Его «манифест» опубликован: Karl von Levetzow, Ernst von Wolzogen's offizielles Repertoire. Erster Band. Buntes Theater, Berlin, Julius Bard Verlag, 1902 (Карл фон Левецов, Официальный репертуар Эрнста фон Вольцогена Первый том. Пестрый театр. Берлин, изд. Юлиуса Барда, 1902).

¹⁶ Слово «псевдокатоны» произведено от имени римского государственного деятеля Марка Порция Катона (III—II вв. до н. э.), известного, в частности, как защитника старинных традиций; псевдокатоны — лже-ревнители традиций.

Приложение
РЕЖИССЕРСКИЕ РАБОТЫ 1905 — 1912 <список>

(стр. 230).

Впервые напечатано в книге «О театре».

¹ Постановки «Лукоморья» (небольшого театра при петербургском театральном клубе, 1908), Дома Интермедий (1910), группы пантомимы, выступившей на эстраде Дворянского собрания (1911), театра «Привал комедиантов» (1916) были, выражаясь языком наших дней, спектаклями малых форм.

Участвовали в них молодые актеры, а также писатели, художники, композиторы. Эти спектакли, как и постановка в Башенном театре, разыгранная поэтами и писателями (1910), а также спектакли «Говарищества актеров, писателей, художников и музыкантов» в Териоках (теперь Зеленогорск, 1912) носили экспериментальный характер. Мейерхольд разрабатывал новые методы постановок, частично основанные на изучении искусства старинных театров. Результаты этих экспериментальных работ он использовал в своих постановках на больших сценах.

² Премьера «Маскарада» состоялась 25 февраля 1917 года, премьера «Электри» — 18 февраля 1913 года; «Королева мая» не была поставлена.

ПРИМЕЧАНИЯ К СПИСКУ РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ

(стр. 237)

Впервые напечатано в книге «О театре».

¹ См. статью С. Бонди «О «музыкальном чтении» М. Ф. Гнесина» в сб. «М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы», М., «Советский композитор», 1961, стр. 80—101.

² О некоторых из этих спектаклей Мейерхольд рассказал в беседе, состоявшейся в связи с премьерой «У царских врат» — первой его постановки в Александрийском театре:

«Результаты исканий в отношении к такого рода пьесам, как пьеса К. Гамсуна — неореалистического типа, — учтены.

В периоде исканий «Гедда Габлер» получила нежелательный модернистский налет, живопись расплылась в экзотизм, верно данная форма вместо холодных красок получила почти тепличную удушливость, признание ненужности трехстенной коробки дало ажурные сукна вместо холодных полотен.

В периоде исканий постановка «Норы» вышла чрезмерно схематичной, сухой и снова модернистской благодаря сукнам, по форме и колориту напоминавшим драпировки фотографов, когда они употреблены как «фон».

Учтены многие ошибки из всех постановок одной манеры, одного приема инсценировки: «Гедда Габлер», «В городе» Юшкевича, «Комедия любви», «Нора».

Постановка «У царских врат» принадлежит к этому циклу моих инсценировок. Постановка пьесы Гамсуна благодаря изумительному таланту А. Я. Головина вполне реалистична, но вместе с тем в той мере неореалистична, что нет в ней пресловутой условности, определяющей «вневременное» и «внепространственное», нет в ней и тех мелочей, которые могли бы сделать «interieur» взятым напрокат у натуралистического театра». («Театрал», У В. Э. Мейерхольда. — «Петербургская газета», Спб., 1908, 1 октября.)

³ Ю. М. Бонди сделал это описание специально для книги Мейерхольда «О театре» (сообщение проф. С. М. Бонди).

⁴ «Оберж дез Адре» («Харчевня Адре») — ресторан, существовавший в Париже. По-видимому, его название связано с одноименной мелодрамой Б. Антье, Ж. Сент-Амана и Полианта, поставленной в 1823 году при участии знаменитого актера Фредерика-Леметра.

⁵ С января 1908 года Мейерхольд вел в музыкальной школе К. И. Данемана драматические классы, называвшиеся «Аудитория В. Э. Мейерхольда».

⁶ Статья «Вечная сказка». — Газ. «Новое время», Спб., 1906, 6 декабря.

⁷ Книга С. С. Игнатова вышла в 1914 году, то есть после книги Мейерхольда. Следовательно, Мейерхольд, друживший с Игнатовым, цитирует ее по рукописи.

⁸ В описании спектакля «Жизнь Человека» в кавычках даны ремарки Л. Н. Андреева.

⁹ Письмо приведено в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 346—347.

¹⁰ Имеется в виду рецензия, подписанная буквой «Ч», — «Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Победа смерти». Трагедия Ф. Сологуба».

¹¹ Хорнада (Jornada) — акт в испанской пьесе.

<А. К. ЛЯДОВ>

(стр. 259)

Напечатано в журн. «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4—5, стр. 101—102.

Заметка без подписи в разделе «Хроника». Авторство Мейерхольда указано в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 382.

Этот журнал (подзаголовок «Журнал Доктора Дапертутто») издавался и редактировался Мейерхольдом в 1914—1916 годах. Всего вышло девять книжек. В журнале наряду со статьями на различные темы публиковались материалы, отражавшие жизнь Студии Вс. Мейерхольда (Студия на Бородинской), существовавшей в Петербурге в 1913—1918 годах. Кроме печатаемых здесь статей в журнале были опубликованы статьи Мейерхольда: «Балаган» (совместно с Ю. Бонди, 1914, № 2) и «Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда» (1914, № 4—5).

Заглавие журнала воспроизводит название сказки для театра Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам». В первом номере журнала был помещен одноименный дивертисмент К. А. Вогака, Вс. Э. Мейерхольда и Вл. Н. Соловьева. В период издания журнала Мейерхольд внимательно изучал приемы итальянской комедии масок и драматургию Гоцци; он полагал, что в них заключены традиции, которые могут содействовать возрождению театра.

¹ А. К. Лядов написал музыку к двум постановкам Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской: «В городе» (пьеса С. Юшкевича) и «Сестра Беатриса».

² А. М. Ремизов писал: «Когда задумался я, каким именем именовать музыкальное действо, то лучшего не нашел, как назвать по старине нашей из старинной русской — Русалией». (Алексей Ремизов, Крашенные рыла. Театр и книга, Берлин, изд. «Грани», 1922, стр. 115.)

<А. Н. СКРЯБИН>

(стр. 251)

Напечатано в журн. «Любовь к трем апельсинам», 1915, № I—2—3, стр. 157.

Заметка без подписи в разделе «Хроника». Авторство Мейерхольда указано в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 382.

СВЕРЧОК НА ПЕЧИ, ИЛИ У ЗАМОЧНОЙ СКВАЖИНЫ (стр. 262)

Напечатано в журн. «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1—2—3, стр. 89—94. Подпись: *Доктор Дапертутто*.

Премьера спектакля «Сверчок на печи» («рождественская сказка» Ч. Диккенса, инсценированная Б. М. Сушкевичем, в его же постановке) состоялась в Студии Московского Художественного театра (впоследствии — Первая студия МХТ, а с 1924 года до закрытия в 1936 году — МХАТ 2-й) 24 ноября 1914 года. Спектакль с отличным актерским ансамблем имел большой успех и продолжал оставаться в репертуаре в течение нескольких лет после Октябрьской революции, хотя царившая в нем атмосфера благодушной интимности отнюдь не гармонировала с бурными событиями революционной эпохи. Н. К. Крупская писала о посещении «Сверчка на печи» В. И. Лениным в 1922 году: «Уже после первого действия Ильич заскучал, стала бить по нервам мещанская сентиментальность Диккенса, а когда начался разговор старого игрушечника с его слепой дочерью, не выдержал Ильич, ушел с середины действия» (сб. «Воспоминания родных с В. И. Ленине», М., Гоеполитиздат, 1955, стр. 196—197).

В 1921 году, в беседе с Е. Б. Вахтанговым и актерами Третьей студии МХАТ, как пишет Б. Е. Захава, «В. Э. Мейерхольд сказал, что Вахтангов давно уже обратил на себя его особое внимание: еще тогда, когда Первая студия впервые гастролировала в Петербурге, В. Э. Мейерхольд запомнил Вахтангова в роли Текльтона («Сверчок на печи»), выделив его особо из числа других исполнителей. Четкость игры, гротескная острота образа, выразительная пластика движений — вот что характеризовало исполнение Вахтангова и существенно отличало его от остальных актеров. Эти качества и остановили на себе внимание В. Э. Мейерхольда» (Борис Захава, Вахтангов и его студия, изд. 2-е, М., «Театропечать», 1930, стр. 137).

Статья Мейерхольда была направлена против неприемлемой для него тенденции, про-

явившейся в «Сверчке», а вовсе не против Первой студии в целом. Это видно из его сочувственных слов о «молодом театре, в короткое время завоевавшем себе прочный успех» (стр. 295).

¹ Премьера старинного английского моралите в переложении Гуго фон Гофманшталя «Каждый человек» в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Москве состоялась 1 марта 1915 года.

БЕНУА-РЕЖИССЕР

(стр. 266)

Напечатано в журн. «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1—2—3, стр. 95—126.

Статья написана по поводу постановки в МХТ трех «маленьких трагедий» А. С. Пушкина («Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери» поставили К. С. Станиславский и А. Н. Бенуа, «Каменный гость» — Вл. И. Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа; декорации ко всем трем пьесам писал А. Н. Бенуа; премьера — 26 марта 1915 г.).

Отрицательная оценка спектакля в ряде критических отзывов побудила А. Н. Бенуа поместить в петроградской газете «Речь», где он сотрудничал, ряд фельетонов (статей). В этих статьях он отстаивал свою трактовку «маленьких трагедий» Пушкина.

Статья «Бенуа-режиссер» — первая работа Мейерхольда на тему «Пушкин и театр», к которой он постоянно возвращался в течение своей дальнейшей деятельности.

¹ Мейерхольд имеет в виду свою статью «К постановке «Дон Жуана» Мольера» (см. стр. 192).

² Речь идет о постановке МХТ, осуществленной совместно К. С. Станиславским и А. Н. Бенуа; последний был также художником спектакля (премьера — 27 марта 1913 г.).

³ Из набросков предисловия к «Борису Годунову».

⁴ Так А. Н. Бенуа озаглавил свою критическую статью о мейерхольдовской постановке «Дон Жуана» («Речь», Спб., 1910, 19 ноября).

⁵ Леопольдо Фреголи — актер театра варьете, мастер сценической трансформации; имя его стало нарицательным.

⁶ Имеется в виду постановка «Мещанина во дворянстве» Мольера в Московском театре К. Н. Незлобина (режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский, художник Н. Н. Сапунов; премьера — 1 сентября 1911 г.).

⁷ Речь идет о постановке комедии К. Гольдони «Веер» (режиссер А. Я. Таиров, художники: Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов; премьера — 27 января 1915 г.).

⁸ Постановщиком и художником спектакля «Гамлет» в МХТ был Гордон Крэг, режиссерами — К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий; в режиссерской работе участвовал К. А. Марджанов. Премьера — 23 декабря 1911 года.

⁹ М. В. Добужинский написал декорации к «Нахлебнику», «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалке» — трем комедиям И. С. Тургенева, премьера которых состоялась 5 марта 1912 года (постановка первой пьесы принадлежала Вл. И. Немировичу-Данченко, второй — К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко, третьей — К. С. Станиславскому). Премьера спектакля «Николай Ставрогин» (сцены из романа «Бесы» Ф. М. Достоевского; постановка Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского) состоялась 23 октября 1913 года.

¹⁰ Премьера спектакля «Венецианский купец» (постановка К. С. Станиславского и А. А. Санина) состоялась 21 октября 1898 года.

¹¹ Английский поэт Джон Вильсон, мотивы драматической поэмы которого («Чумный город») Пушкин использовал в «Пире во время чумы».

¹² Театральный критик Л. Я. Гуревич, много писавшая о МХТ, обращала особое внимание на подробное раскрытие душевного мира героев пьес, их переживаний.

¹³ В книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский подробно разобрал свое исполнение роли Сальери и в особенности «передачу пушкинского стиха». Считая эту роль своей неудачей, он писал: «Я не справлялся с пушкинским стихом» (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 366).

¹⁴ Роль Доны Анны исполняла М. Н. Германова.

¹⁵ Сан-Галли — фирма, торговавшая крупными металлическими изделиями и художественным литьем.

«ГРОЗА»

(стр. 285)

К ВОЗОБНОВЛЕНИЮ «ГРОЗЫ» А. Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА.

РЕЧЬ РЕЖИССЕРА К АКТЕРАМ

Напечатана в журн. «Любовь к трем апельсинам», 1916, № 2—3, стр. 107—116.

¹ Е. Н. Рошина-Инсарова исполняла роль Катерины.

² Речь идет, очевидно, о героине пьесы «Воспитанница».

³ На этом журнальная публикация заканчивается и идут слова: «Продолжение следует». Однако данный номер журнала оказался последним. В бумагах же Мейерхольда продолжение не обнаружено.

II. <ЧЕРНОВОЙ НАБРОСОК>

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 303). Публикуется впервые.

Запись, связанная по содержанию с опубликованной частью речи «К возобновлению «Грозы» А. Н. Островского на сцене Александрийского театра». (Первый абзац записи, здесь опущенный, в другой редакции вошел в состав опубликованной части.) На полях рукой Мейерхольда помечено: «Не использ.» Слова Мейерхольда в одной из сносок к опубликованной части: «Впоследствии мне придется сделать экскурс на тему «Гоголь и Островский», выдвинутую Ап. Григорьевым» (стр. 289) — позволяют предположить, что данная запись могла быть использована в продолжении речи.

¹ «Сон по случаю одной комедии» Эраста Благодрава (псевдоним Б. Н. Алмазова) (журн. «Москвитянин», М., 1851, № 9, стр. 97—122) — написанный в своеобразной форме разбор комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся», в котором переданы различные точки зрения на это новаторское для своего времени произведение.

² На этом текст обрывается. Ниже следуют две фразы: «Выписать о Бурдине. Черты, нисколько не выражающие сущности характера». (Ф. А. Бурдин — актер Александрийского театра и писатель; в постановке «Грозы» 1859 года играл роль Дикого.)

СУЛЕРЖИЦКИЙ

(стр. 294)

Напечатано в газ. «Биржевые ведомости», 1916, 20 декабря, утренний выпуск.

В газ. «Биржевые ведомости», где отделом искусства руководил художественный критик А. Л. Волынский, кроме этой статьи были помещены статья Мейерхольда «Война и театр» (1914, 11 сентября) и его рецензия на «Книгу о Евреинове» Вас. Каменского (1917, 10 февраля), а также несколько бесед с Мейерхольдом.

О Л. А. Сулержицком см.: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 312—313; т. 5, стр. 352—356; т. 6, стр. 341.

¹ Кушка — крепость на границе с Афганистаном. В газетном тексте — ошибочно «Пушта».

² О посещении Л. Н. Толстого Мейерхольдом (вместе с Л. А. Сулержицким) см. в замечаниях на репетиции «Бориса Годунова» 20 ноября 1936 года (ч. 2, стр. 388—389) и в лекции на курсах режиссеров драматических театров 17 января 1939 года (ч. 2, стр. 458—459).

³ Артист МХТ А. И. Адашев руководил частной театральной школой, существовавшей с 1906 по 1913 год.

⁴ Второй Студией Мейерхольд называет здесь открывшуюся официально в 1913 году Студию МХТ (впоследствии именованную Первой студией МХТ), считая первой — Театр-студию, существовавшую в 1905 году (Студия на Поварской).

«МАСКАРАД» (первая сценическая редакция)

(стр. 296)

Работа над «Маскарадом», начавшаяся летом 1911 года, продолжалась (с перерывами) в течение почти шести лет до премьеры (25 февраля 1917 г.).

I. <О ПОДГОТОВКЕ К ПОСТАНОВКЕ>

В «Петербургской газете» 4 августа 1911 года была помещена беседа с Мейерхольдом: А. Потемкин, У В. Э. Мейерхольда. («Живой труп» Л. Н. Толстого. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. «Орфей» Глюка.) Из этой беседы публикуются выдержки, относящиеся к под-

готовке постановки «Маскарада».

¹ С художником А. Я. Головиным Мейерхольд работал в течение всей своей режиссерской деятельности в императорских (впоследствии — государственных) театрах (1908—1918).

II. «МАСКАРАД» НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 268). Публикуется впервые.

По-видимому, набросок первой беседы с актерами в августе 1911 года.

¹ Очевидно, речь идет о герое лермонтовского отрывка «Я хочу рассказать вам...»

² Определение — в статье театрального критика И. И. Иванова «Лермонтов как драматург». — Журн. «Артист», М., 1891, № 15, стр. 42—47.

III. БЕСЕДА ОБ АРБЕНИНЕ ПОСЛЕ ВТОРОЙ СЧИТКИ

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 268). Публикуется впервые.

Печатается начало беседы, так как дальнейшие ее части во многом совпадают с приводимыми ниже «Первыми набросками к статье» и записями.

IV. ПЕРВЫЕ НАБРОСКИ К СТАТЬЕ

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 268). Опубликовано в ином составе текста в примечаниях к кн.: Ю. М. Юрьев, Записки, т. II, Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 360—362. В настоящем составе текста публикуются впервые.

Четыре наброска из ряда черновых отрывков, озаглавленных Мейерхольдом «Первые наброски к статье. Отдел: Характеры действующих лиц» (статья не была написана). В обложку с набросками вложена и «Беседа об Арбенине после второй очитки». Листки с набросками и особенно листки с отдельными записями, четыре из которых публикуются далее (см. V), перемежаются с огромным числом выписок из текстов Лермонтова и из различных трудов по истории литературы и мемуарных источников.

V. <ИЗ ЗАПИСЕЙ>

Автограф (четыре отдельные записи) хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 268). Запись 2 опубликована (без последней фразы) в примечаниях к кн.: Ю. М. Юрьев, Записки, т. II, стр. 362. Все остальное публикуется впервые.

¹ Голубой цветок — образ из неоконченного романа немецкого писателя романтика Новалиса «Гейнрих фон Офтердинген» — символ невыразимого идеала.

² Имеется в виду книга: П. Муратов, Образы Италии, М., 1911. Три цитаты, взятые у Муратова, см. на стр. 41—42 названной книги. В письме к О. М. Мейерхольд от 28 июля 1911. года Мейерхольд сообщает о своем пребывании на даче у А. Я. Головина: «Я привез с собой книгу Муратова «Образы Италии». Я читал А. Я. главу о Венеции XVIII века» (Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 183).

VI. <О ДРАМАТУРГИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА>

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 292). Публикуется впервые.

Черновой набросок начала незаконченной статьи; многие слова не дописаны. Датируется по первой фразе: премьера «Двух братьев» в постановке Мейерхольда состоялась в Александрийском театре 10 января 1915 года.

¹ Имеется в виду находившаяся под влиянием рационалистической картезианской философии (то есть философии Декарта) эстетика произведения Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674). В этом произведении, написанном в форме поэмы, излагались основные принципы французского классицизма.

² Sturm und Drang — «Буря и натиск» (нем.) — так называлось литературное движение в Германии (70—80-е годы XVIII века), оппозиционное по отношению к феодализму и к классицизму.

³ На этом рукопись обрывается. Дальше — черта и слова: «Рассказать о композиции. Вс. М.».

VII. <ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ>

Беседа с Мейерхольдом под заголовком «Вокруг «Маскарада». Вс. Э. Мейерхольд о по-

становке». Была напечатана в газ. «Биржевые ведомости», П., 1917, 24 февраля, вечерний выпуск.

Спектакль «Маскарад» оставался в репертуаре Александрийского театра — в дальнейшем Государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина — в течение 30 лет, до 1947 года (с перерывами). Мейерхольд дважды возобновлял спектакль, перерабатывая его (вторая сценическая редакция — 1933 год, третья—1938). После того как в начале Отечественной войны декорации погибли во время бомбежки Ленинграда, «Маскарад» шел в концертном исполнении сначала в Новосибирске (куда был эвакуирован театр), а затем в Ленинграде. Последние спектакли «Маскарада» в 1947 году были и последними спектаклями Ю. М. Юрьева, скончавшегося в 1948 году.

Все это время исполнителем роли Арбенина был Ю. М. Юрьев. Первыми исполнителями других основных ролей были: Нины — Е. Н. Рощина-Инсарова (в очередь с ней играла Н. Г. Коваленская), Шприха — А. Н. Лаврентьев, Казарина — Б. А. ГоринТоряинов, Неизвестного — Н. С. Барабанов, Звездича — Е. П. Студенцов, баронессы Штраль — Е. И. Тиме.

О постановке «Маскарада» см.: Ю. М. Юрьев. Записки, т. II, стр. 191—237 и 430—446. См. также альбом: «Маскарад» Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина, М.—Л., изд. ВТО, 1941.

ПРИЛОЖЕНИЯ

<ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ДЕТСТВЕ>

(стр. 307)

Автограф найти не удалось. Написано В. Э. Мейерхольдом в 1925—1926 годах для кн.: Н. Волков, Мейерхольд. Печатается по книге, т. 1, стр. 14—15.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ

(стр. 308)

Машинопись (архив Н. Д. Волкова). Частично опубликовано в журнале «Театральная жизнь», М., 1965, № 4. Полностью публикуется впервые.

Перед заголовком:

«Мейерхольд Всеволод Эмильевич (в партии с 1918 года).

Партийный билет № 225182.

Московская организация, Замоскворецкий район, Кремлевский участок.

Согласно распоряжению МК РКП вошел во фракцию Всерабиса и в связи с переменой адреса ТЕО Главполитпросвета и с условиями моей работы, протекавшей преимущественно в Городском районе, из ячейки ТЕО Главполитпросвета перешел в ячейку Губрабиса».

Из содержания видно, что «Биографические данные» написаны для представления в Комиссию по чистке партии (чистка проводилась во второй половине 1921 г. на основании «Постановления ЦК и ЦКК РКП (б) о проверке, пересмотре и очистке в партии» от 25 июня 1921 г.). В связи с этим Мейерхольд освещает главным образом общественно-политическую сторону своей деятельности.

Текст машинописи обрывается на середине фразы. Машинопись не выправлена. Качество ее низкое.

¹ Мейерхольд в 1895 году поступил в Московский университет, но вскоре ушел из него, «не имея призвания к юридическим наукам», как он писал 13 февраля 1896 года в заявлении об увольнении (Центральный архив гор. Москвы, ф. 418, оп. 309, ед. 580).

² Об отце В. Э. Мейерхольда — Эмилии Федоровиче — и о его интересе к театру см. в «Моих скитаниях» В. А. Гиляровского (В. А. Г и л я р о в с к и й. Избранное. В трех томах, т. I, М., изд. «Московский рабочий», 1960, стр.314—315).

³ Мать — Альвина Даниловна, урожденная ван дер Неезе.

⁴ То есть Федор Эмильевич Мейерхольд.

⁵ Остзейская провинция — Прибалтика.

⁶ При переходе из лютеранства в православие в 1895 году Мейерхольд переименовал свое имя Карл Казимир Теодор на Всеволод (в память писателя В. М. Гаршина).

⁷ Педель — надзиратель за студентами.

⁸ О молодом А. М. Ремизове (впоследствии писателе) Мейерхольд писал в 1896 году: «Его энергия, его идеи одухотворяют меня... Какой запас знаний дал он нам. Целую зиму мы провели в интересных чтениях, давших нам столько хороших минут. А взгляды на общество, а смысл жизни, существования, а любовь к тем, которые так искусно выведены дорогим моему сердцу Гауптманом в его гениальном произведении. «Ткачи». Да, он переродил меня» (Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 109—110). О революционной деятельности Ремизова в Пензе см. в брошюре: В. Морозов, На рассвете. (Исторический очерк об образовании и деятельности первых социал-демократических кружков в Пензе в 1894—1897 гг.), Пензенское книжное издательство, 1963, стр. 29—37. В дальнейшем Ремизов отошел от революционной деятельности.

⁹ «Начало» — журнал «легальных марксистов», выходивший в 1899 году. В журнале было напечатано несколько произведений В. И. Ленина.

¹⁰ Мимеограф — множительный аппарат; на таких аппаратах печатались прокламации. Впоследствии Г. И. Чулков (в то время студент, социал-демократ, а в дальнейшем писатель) вспоминал, что Мейерхольд «и тогда сочувствовал революции, и я, помнится, накануне своего ареста дал ему на хранение немалый запас всякой «литературы» и, кажется, мимеограф. Это обстоятельство почему-то меня очень смущало, когда я сидел в тюрьме, и мне все казалось, что я «провалил» Мейерхольда. Но все сошло благополучно» (Георгий Чулков, Годы странствий. Из книги воспоминаний, М., изд-во «Федерация», 1930, стр. 213—214). Об этом упоминает Мейерхольд и в своей анкете от 14 июля 1937 г. (ЦГАЛИ, ф. 998, он. 1, ед. 5).

¹¹ Платон Васильевич Луначарский (старший брат Анатолия Васильевича) и София Николаевна.

¹² В «Сведениях о лице, привлеченном к дознанию в качестве обвиняемого по делу о преступном сообществе лиц, распространявших в ночь с 17 на 18 апреля <1903 г.> революционные прокламации» в Пензе, указано, что ученик реального училища Борис Эмильевич Устинов, живущий у «воспитательницы, заменяющей ему мать», Альбины Даниловны Мейерхольд, «обыскан 18 апреля» и хотя «ничего преступного не обнаружено», «отдан под особый надзор полиции» (ЦГАОР, Д<епартамент> П<олиции>—7, 1903 г., дело 814). В дальнейшем, в 1907 году, Устинов, в то время студент Петербургского технологического института, был главным организатором социал-демократов в Пензе и инициатором профсоюза железнодорожных служащих; примечательно, что его партийная кличка была «Всеволод» (ЦГАОР, Д<епартамент> П<олиции>, О<собый> О<тдел>, 1907 г., д. б, часть 41, пр. 1 и д. 469).

¹³ В воспоминаниях В. И. Качалова о Мейерхольде, относящихся к периоду его пребывания в МХТ, говорится: «Всеволод Мейерхольд, уже находящийся на примете у наших ближайших соседей по Каретному ряду — чинов жандармского отделения...» (В. И. Качалов, Стремительный бег. Утро в саду «Эрмитаж». — «Советское искусство», М., 1934, 5 февраля).

¹⁴ По-видимому, В. М. Саблин в 1901 году предполагал привлечь А. М. Ремизова и П. Е. Щеголева к изданию журнала «Маяк», но выпуск этого журнала не был разрешен.

¹⁵ Как видно из записей Мейерхольда (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 625), он ездил в Вологду в начале ноября 1901 года.

¹⁶ «Скорпион» — издательство, основанное при ближайшем участии поэта Ю. К. Балтрушайтиса; выпускало главным образом произведения символистов (существовало в 1900—1916 гг.).

¹⁷ Демонстрация состоялась 4 марта 1901 года. См. об этом письмо А. П. Чехову от 18 апреля 1901 года (стр. 82).

¹⁸ В ленинской «Искре» (1901, № 3, апрель) был помещен обзор событий у Казанского собора; в обзоре приводится ряд сообщений очевидцев. Не исключена возможность, что одно из этих сообщений принадлежало Мейерхольду.

¹⁹ В. А. Поссе — литератор и общественный деятель, в то время близкий к социал-демократам; в 1902 году жил за границей.

Много лет спустя Мейерхольд отмечает: «...такой важный момент моего созревания, как знакомство в Италии в мае, в 1902 году, с ленинской «Искрой» и с только что вышедшей за границей книжкой Ленина «Что делать?». Я приехал в Милан, чтобы смотреть соборы и музеи и целыми часами шлялся по улицам, любясь итальянской толпой, а вернувшись в гостиницу, утыкался в нелегальные газеты и брошюры и читал, читал без конца» (А. Гладков, Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, стр. 223).

В отделе рукописей Института мировой литературы имени А. М. Горького хранится письмо Мейерхольда к Поссе из Италии от 9 июля 1902 года (ф. 23, оп. 1, № 34). Пользуясь тем, что оба они находились за границей, Мейерхольд обещает пропагандировать журнал «Жизнь», издававшийся Поссе, а также сообщает ему о том, что к Художественному театру приставлен шпион и рекомендует Поссе внести его фамилию «в список лиц, которых не мешало бы остерегаться».

²⁰ Статья «Милан» была опубликована в газ. «Курьер» 26 мая 1902 года.

²¹ Елизаветполь — теперь Кировабад (Азербайджанская ССР).

²² Семеновцы — Семеновский полк, подавлявший декабрьское восстание в Москве.

²³ Трое ребят — дочери Мария, Татьяна и Ирина.

²⁴ Об этом обыске журн. «Золотое руно» (М., 1906, № 1, стр. 133) сообщал: «В Петербурге, в ночь на 29 декабря <1905 г.> в квартиру нашего сотрудника г. Вячеслава Иванова, в то время как у последнего собрались обычные посетители его литературных «сред», ...явился полицейский пристав в сопровождении десятка городских и произвел обыск, оказавшийся для полиции безрезультатным...»

²⁵ «Новый путь» — газета, выходящая в январе — мае 1906 года в Петербурге. «Новая жизнь» — первая легальная большевистская газета (Спб., октябрь—декабрь 1905).

²⁶ Мейерхольд имеет в виду лиц, художественные вкусы которых он считал реакционными.

²⁷ В заседании 25 февраля 1911 года (Государственная Дума. III созыв. Стенографические отчеты. Спб., 1911, стр. 2823).

²⁸ В донесении директору департамента полиции 5 мая 1911 года значило: «Мейерхольд, заведующий режиссерской частью Императорского Александрийского театра, в настоящее время принимает самое живое участие в хлопотах по возвращению из ссылки Бориса Эмильева Устинова, члена Петербургского коалиционного комитета» (ЦГАОР, О<собый> о<тдел>, 1911 г., д. 5, часть 55).

²⁹ По-видимому, Мейерхольд хотел этим сказать, что на сценах императорских театров он мог лишь частично осуществлять свою художественную программу.

³⁰ Русский, Письмо в редакцию. — Газ. «Новое время», Спб., 1913, 19 февраля.

³¹ Влечение Мейерхольда к народным театрам прошлого и, в частности, к итальянской комедии масок, имело не только эстетические предпосылки, но и социальную направленность, хотя в то время она еще не сознавалась отчетливо. Но уже через три месяца после Октябрьской революции автор статьи, помещенной в «Правде», счел нужным остановиться на этом влечении и связать его с активным участием Мейерхольда в строительстве нового, советского театра:

«Еще задолго до революции многие деятели театра, искренне печаловавшиеся об его упадке, все чаще и чаще обращались к народным театрам предшествующих эпох. В них они видели истинные театральные достижения и от них хотели исходить. Чем другим, как не этим, объясняется тоска Мейерхольда по итальянскому народному театру *commedia dell'arte*? Сознание, что наше время утратило совершенно все истинные принципы театрального действия, заставило Мейерхольда обратиться к итальянской народной комедии, чтобы там постараться найти эти принципы, взять из нее все неслучайное, все вечное для театра и перенести на нашу почву...

Возможность (и неизбежность даже) смены аудитории, которая создалась революцией 25 октября, в буквальном смысле окрылила тех, кто жаждал возрождения театра и видел это возрождение не в замкнутости самого в себе, не в аристократизме театра, а, наоборот, в вынесении его на площадь. Потому-то теперь затерялся где-то, скрылся куда-то Евреинов, а работает, и работает с лихорадочной напряженностью Вс. Э. Мейерхольд. Само собой разумеется, что нет уже ему надобности ограничиваться исканиями в области итальянского театра. Он обращает свои чаяния прямо к народу, который сам может создавать свой самобытный театр, свои принципы». (В л . Б о г у ш е с к и й , Театральные принципы. — «Правда», П., 1918, 17/4 февраля).

³² В сообщении о работе Студии Вс. Мейерхольда журнал писал: «Раненые солдаты, явившиеся 17 ноября 1914 года на представление этюдов и пантомим, подготавливавшихся к первому вечеру Студии, создали своим отношением к игре комедиантов именно тот зрительный зал, для которого и будет Новый театр, подлинно народный театр» («Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1—2—3, стр. 340).

³³ См. доклад «Революция и театр» 14 апреля 1917 года (стр. 318).

³⁴ Собрание деятелей искусств в Михайловском театре состоялось 12 марта 1917 года под председательством одного из руководителей кадетской партии В. Д. Набокова. На этом многолюдном собрании, обсуждавшем вопросы организации художественной жизни после свержения самодержавия, возникли бурные споры вокруг попытки группы видных художественных деятелей (которых поддерживал Набоков) «захватить власть». Письмо, оставленное Мейерхольдом (сохранился подписанный им текст), заканчивалось словами: «Когда страна борется за демократический принцип, «цвет русского искусства» в обход вотума общего собрания идет к министру и остается на местах» (И л ь я З д а н е в и ч , Вс. Мейерхольд, Н. Пунин, По поводу собрания в Михайловском театре. — «Биржевые ведомости», П., 1917, 19 марта, утренний выпуск).

³⁵ 9 марта 1917 года был организован «блок левых», игравший большую роль в созданном в эти же дни Союзе деятелей искусств. Н. Н. Пунин в неопубликованных воспоминаниях (хранятся в его семье) писал: «На собрании 9 марта были во всяком случае: Мейерхольд, один из активнейших в тот вечер...» Собрания «блока левых» происходили обычно в Академии художеств. Многие из участников этого «блока» вскоре после Октябрьской революции приняли активное участие в деятельности советских органов по руководству искусством.

³⁶ В конце 1917 года проф. Ф. Д. Батюшков, которого Временное правительство назначило главноуполномоченным по государственным (бывшим императорским) театрам, пытался восстановить труппы театров против Советской власти. Мейерхольд возглавлял группу деятелей государственных театров, поддерживавших связь с А. В. Луначарским и содействовавших переходу театров на советские позиции.

<О КИНЕМАТОГРАФЕ>

(стр. 316)

Публикуется беседа с Мейерхольдом: «В. Э. Мейерхольд о кинематографе», напеча-

танная в журн. «Театральная газета», М., 1915, № 22, 31 мая, стр. 7.

¹ Под именем Гаррисона в России был известен датский артист В. Псиландер.

² Экранизация романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» была первой работой Мейерхольда в кино. Сам он играл роль лорда Генри. Фильм не обнаружен. О фильме «Портрет Дориана Грея» см. запись лекции Мейерхольда в кн. «Из истории кино. Документы и материалы. Выпуск шестой» (М., «Искусство», 1965, стр. 15—24) и воспоминания оператора А. А. Левицкого в его кн. «Рассказы о кинематографе» (М., «Искусство», 1964, стр. 78—106).

³ Сценарий не был издан.

<<СИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК>>

(стр. 317)

Публикуется беседа с Мейерхольдом: «Мейерхольд у экрана», напечатанная в журн. «Театральная газета», М., 1916, 7 августа, стр. 15.

В своей кинопостановке «Сильный человек» по роману Станислава Пшибышевского Мейерхольд играл роль поэта Гурского. Фильм не обнаружен.

ДОКЛАД «РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР»

(стр. 318)

Содержание доклада дается по отчету: Б о ж е н а В и т в и ц к а я, Революция, искусство, война.— Журн. «Театр и искусство», П., 1917, № 18, 30 апреля, стр. 296—298.

С этим докладом Мейерхольд выступил на беседе под названием «Революция, искусство, война», устроенной художественным обществом «Искусство для всех» в помещении Тенишевской аудитории в Петрограде.

¹ О трактовке Мейерхольдом образа королевы см. стр. 96.

² Это первое появившееся в печати упоминание Мейерхольда о В. В. Маяковском. К тому времени у Маяковского была только одна пьеса — трагедия «Владимир Маяковский» (1913). Мейерхольд и Маяковский познакомились в конце 1915 года (или в самом начале 1916 года), когда Маяковский по своей инициативе пришел в Студию Вс. Мейерхольда и прочел Мейерхольду и студийцам свою поэму «Война и мир».